

Sebastian Fitzner

Mehr als ein Staub- jäck- chen.

Zu Buchumschlägen
kunstwissenschaftlicher Literatur
(1910-2018)

»Da der nun einmal zur Betrachtung angelockte Interessent auch gerne etwas über den Inhalt des betreffenden Buches erfahren möchte, bevor er sich zum Kauf entschließt, wird einem Umschlag, der in geschickter Weise Text und bildliche oder ornamentale Darstellung verbindet, der Vorzug zu geben sein.« (Stefan Wangart)

Mit einem Essay über die Verlustgeschichte von Buchumschlägen und Umschlagminiaturen zu Paul Brandts *Sehen und Erkennen* (1910–1968) und Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951–2018).

Mehr als ein Staubjäckchen



Mehr als ein Staubjäckchen

Zu Buchumschlägen
kunstwissenschaftlicher Literatur
(1910–2018)

Sebastian Fitzner

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Rechte vorbehalten
freier Zugang

Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1034-9

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1034>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek

arthistoricum.net - Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © Sebastian Fitzner, 2023.

Lektorat: Michaela Karrie. Fotografie: Hubert Graml. Gestaltung und Satz: Autor.

Schriften: Adobe Text Pro und Futura PT. Einband- und Umschlaggestaltung:

Daniela Jakob. Frontispiz: siehe Seite 13 mit Anmerkung 18 und Seite 155.

ISBN 978-3-98501-172-8 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-171-1 (PDF)

Essay

Flüchtige Blicke, fragile Gebilde 7

Tafeln

Autopsie 49

Miniaturen

Paul Brandt, Sehen und
Erkennen (1910–1968) 91

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der
Kunst und Literatur (1951–2018) 107

Anhang

Literaturbericht 125

Literaturverzeichnis 129

Bildnachweise 155

Nachwort 159

Flüchtige Blicke, fragile Gebilde

Es ist wohl eine Ironie der Geschichte, dass just die *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert* ohne Buchumschlag daherkommt. Wann der zugehörige Umschlag des Exemplars der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin abgenommen, abgelegt, aussortiert oder verloren gegangen ist, ich weiß es nicht.¹ Doch Georg Salter, ein bedeutender Buchgestalter (nicht nur) der 1920er Jahre,² hatte sein Verschwinden durchaus vorhergesehen: »Nur selten überlebt er die erste Lektüre.«³ Buchumschläge sind offenbar kurzlebige, fragile Gebilde. Bringt man allerdings das Buch und seinen dazugehörigen Umschlag wieder zusammen, dann erschließt sich erst die gestalterische Volte des Zusammenspiels von Einband und ›Hülle‹⁴, denn der Umschlag der *Kleinen Geschichte des deutschen Buchumschlages* bildet nichts weniger ab als einen objekthaft aufgefalteten blauen Buchumschlag – doch zu diesem später mehr.

Das vorliegende Buch widmet sich dem eigentümlichen ›Leben‹ des Buchumschlages, denn die vermeintlich schützenden ›Hüllen‹ eines Buchs sind selbst schützenswert. Nicht von ungefähr

1 Siehe das Exemplar mit der Signatur UB 12 A 107.

2 Vgl. zu diesem HOLSTEIN 2003; HANSEN 2005.

3 So die nicht wortwörtlich überlieferte Aussage paraphrasiert in SCHAUER 1962, S. 4.

4 Der Begriff der Hülle als Synonym für den Umschlag ist allerdings diskussionswürdig; vgl. zur Unterscheidung BOTHE 2015, Anm. 16.

dürfte Regine Boeff das aufschlussreiche Kompositum »Umschlag-schutz«⁵ in den Sinn gekommen sein. Denn die papiernen Schutzumschläge können es kaum mit den robusten Leinen-, Gewebe- oder flexibleren Kartoneinbänden aufnehmen, die ihren Inhalt lediglich lose und meist nur in dünnerer Materialstärke umhüllen.⁶ Die materiellen Eigenschaften der Buchumschläge sind das eine. Das andere sind ihre Wahrnehmung sowie ihr Gebrauch als ein »Medium des Augenblicks«.⁷ Und hier hakt etwa Magnus Wieland ein, indem er deutlich macht, dass der Buchumschlag trotz »geringer Halbwertszeit« doch »oft eine kunstvolle graphische Aufwertung« erfahre, »die durch die namentlich suggerierte Schutzfunktion allein nicht legitimiert ist.«⁸ Umschläge gehen »uns« unmittelbar an, denn sie präfigurieren »unsere« Lektüre und haben Anteil an der Rezeption von Wissen. Christof Windgätter, der einschlägig zur »Epistemologie der modernen Buchgestaltung« publiziert hat, spitzt zu: »Die Aufmachung eines Buches ist nicht mehr nur ein Gewand für die

5 BOEFF 2008.

6 Die Folge sind mitunter aufwendigere Restaurierungskampagnen von Buchumschlägen, etwa von denjenigen aus den Bibliotheken von Anna Seghers oder John Heartfield, die kürzlich die Akademie der Künste in Berlin durchführte. Dank an Myriam Hilmes für den Hinweis. Ungeachtet dessen ist für WANGART 1926, S. 30 der Umschlag stets auch schützender Mantel des Kleides des Buches (vgl. zur Bedeutung der Zeitschrift *Gebrauchsgraphik*, in der der Beitrag von Stefan Wangart erschien, JAEGER 2005). COHNEN 1999, S. 9 zählt folgende Schutzfunktionen von Umschlägen auf: »Er soll den Band gegen Beschmutzung und Fingerabdrücke, vor dem Verblasen der Farben durch Lichteinwirkung bewahren.«

7 Julien Behaeghel, *Die Verpackung als Medium*. Brand packaging, Zürich 1991, S. 4; hier zit. nach WIELAND 2014, S. 111.

8 WIELAND 2014, S. 111.

Gedanken seines Autors, nicht mehr nur eine nachträgliche den Textgehalt repräsentierende Form, sondern selber schon inhaltlich propositional; eine Botschaft, der man sich als Leser zwar selten bewusst wird, die aber dennoch den Ertrag der Lektüre anleitet, bereichert und in das Feld eines bestimmten Wissens hineinträgt.«⁹ Das Gesagte dürfte ohne Einschränkungen auch für Buchumschläge gelten – ob ›wir‹ sie immer als eine Bereicherung ansehen, das sei dahingestellt.

Ein kunsthistoriographischer Essay, der seinen Ausgang nicht bei den Texten der Kunstgeschichte, sondern bei den vielleicht flüchtigsten und fragilsten Objekten der Bücher, den Buchumschlägen, nimmt, ist, soweit mir bekannt, noch nicht geschrieben worden.¹⁰ Womöglich hat der Zugriff seine Schwächen, denn bereits

- 9 WINDGÄTTER 2010, S. 15 mit Anm. 53, der sich auf WEHDE 2000, S. 65, 150 bezieht; das in Anm. 53 gebrachte Zitat von Wehde (der Titel ist nicht im Literaturverzeichnis gelistet; auf den angegebenen Seiten konnte das Zitat nicht verifiziert werden) lautet u.a.: »›Es gibt bei Drucksachen keine semantischen Einheiten ohne den Weg übers graphische Erscheinungsbild. Die Konnotation ist deshalb kein zweiter, der Denotation aufsitzender Sinn, der auch wieder abgezogen werden könnte.« Dank an Thomas Rahn für den Hinweis auf das von Windgätter herausgegebene Buch.
- 10 Vor gut einer Dekade führt BORES 2011, S. 225 unter Zitation von STÖLZL 2005, S. 9 noch aus: »Obgleich ›[d]as Phänomen Buchumschlag [...] mit den üblichen Sprachformeln der Kunstgeschichte schwer zu beschreiben ist‹ und durch die Einordnung in den Bereich der angewandten Künste im Vergleich mit den Werken autonomer Kunst an Geltung deutlich verliert, scheint es bei flüchtiger Betrachtung dennoch, als müsse man vor allem den Kunsthistorikern ein besonderes Interesse am Buchumschlag antragen.« STÖLZL 2005, S. 9 bemerkt: »Die beim Buch beteiligten Künste, ob Typographie, Buchbinderei oder Umschlagsentwurf, sind, seit die ›autonome‹

der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette gibt in seinem Buch vom *Beiwerk des Buches* – und dazu zählen eben auch Umschläge – zu bedenken, dass sich nicht selbstzweckhaft und losgelöst vom eigentlichen Text mit dem Beiwerk, den Paratexten, beschäftigt werden sollte.¹¹

Zum einen lenkt dieser Text daher die Aufmerksamkeit auf verlorene sowie im Verlust begriffene Objekte kunstwissenschaftlicher Fach- und Gebrauchsliteratur; zum anderen geht es auf den folgenden Seiten um das Nachdenken über Augenscheinliches: die Thematik und Ästhetik von Buchumschlägen kunstwissenschaftlicher Publikationen.



Kunst in der Moderne das Ideenbanner ergriffen hat, meistens als bloßes Echo-Phänomen registriert worden, eben als ›angewandte‹ Kunst.« – Allerdings dürften die »Sprachformeln der Kunstgeschichte« m.E. sehr wohl auch Buchumschläge in den Griff bekommen.

- 11 Vgl. GENETTE 2019 [1987], S. 391; auch FRANK 2014, S. 255–256 bringt die Sache auf den Punkt und schlägt sogar einen Bogen zur Bewahrung von Buchumschlägen: »Ein Großteil des Interesses für die Medialität des veröffentlichten Textes isoliert wiederum die Medienspezifika vom Text, wie die Literaturwissenschaft schon die Paratexte von der Textbedeutung zumeist abtrennt, und ist im Bereich der Sammler ghettoisiert, die sich auf Bucheinbände, Buchumschläge und weitere, nicht fest mit dem Medium verbundene, nicht weniger aber auf die Publikation hin gestaltete Elemente wie Lesezeichen und das weite Feld werblicher Dreingaben konzentrieren, die öffentliche Archivierungsprozesse in Bibliotheken zumeist ausgeschlossen oder nur zufällig erfasst haben.«

Da das Wort Schutzumschlag unweigerlich auch eine deutsche Ausdrucksweise des Militärischen evoziert («Schutzgebiete» oder »Schutzstaffel») – das Wortungetüm »Buchschutzumschlag«¹² hat sich zum Glück nicht durchgesetzt –, habe ich mich für ein anderes Synonym entschieden, das titelprägend ist und ab und an zu lesen sein wird. Im Englischen firmiert der Buchumschlag unter anderem griffig unter *dust jacket*, was ich mit Staubjäckchen übersetze. Und eben diese Staubjäckchen sind – obwohl immer seltener gebräuchliche Objekte (nicht nur) zeitgenössischer kunstwissenschaftlicher Literatur – vielseitige und vielschichtige Objekte. Nichtsdestotrotz schenken ihnen die Leser:innen und Bibliotheken unterschiedliche Aufmerksamkeit: Mal werden die Umschläge gehütet, mal wird mit ihnen gearbeitet, oder aber sie werden schlichtweg weggeworfen.¹³ Für Gérard Genette fordere der abnehmbare »Schutzumschlag« die Leserschaft »beinahe« auf, sich ihm »zu entledigen«, wenn er seine »Mission als Plakat oder auch als Schutz erfüllt« habe.¹⁴

- 12 BERCKENHAGEN 1956. – Zu Jean Pauls satirischen Kleiderbezeichnungen von Umschlägen siehe WIELAND 2014, S. 109–110 und PFÄFFLIN 1986, S. 12–13.
- 13 Der Dreischritt der Leser:innen entlehnt von Walter Kerr zitiert von Henry Petroski, *Dress for Success. The Dust Jacket as Art, Advertisement and Nuisance*, in: *The New York Times Book Review*, 18. Mai 1986, S. 4 in der Paraphrase von WIELAND 2014, S. 110: »Die Bewahrer (*savers*), die Benutzer (*users*) und Schlitzer (*rippers*) von Schutzumschlägen.« Kursive im Zitat.
- 14 GENETTE 2019 [1987], S. 33. Zum Verhältnis von Buchumschlag und Plakat vgl. etwa EHMKE 1951, S. 2; auch TSCHICHOLD 1991 [1932], S. 117 erinnere der »Schutzumschlag« unter anderem in seiner »Vergänglichkeit« an ein »Plakat«. Die Werbewirkung des »Schutzeinbands« alias der »Schutzhülle« als Buchplakat beschreibt auch SCHREIBER 1934, S. 16–25. *Nota*

Selbst eine literaturwissenschaftliche ›Autorität‹ wie Genette attestiert dem Buchumschlag nur eine »kurze Lebensdauer«. ¹⁵ Doch stellt sich zu Recht die Frage, wann das Kippmoment erreicht ist und sich die Plakatwirkung oder gar der Schutz wortwörtlich erfüllt haben.

Der Dreh- und Angelpunkt der vorliegenden Überlegungen ist die Verlustgeschichte von Buchumschlägen. ¹⁶ Es geht im Kern um das Abnehmen und Wegwerfen von Staubjäckchen kunstwissenschaftlicher Literatur. Es geht um das Moment, in dem ›uns‹ der Verlust eines Buchumschlags überhaupt bewusst wird. Wohl an keinem anderen Ort als in einer wissenschaftlichen Bibliothek lassen sich so viele ›entkleidete‹ Bucheinbände betrachten, nirgends sticht ›uns‹ die Verlustgeschichte der Buchumschläge so unübersehbar ins Auge und ist ›uns‹ dennoch ein wohlvertrauter Anblick. ¹⁷

bene: Ein Teil der abgebildeten Umschläge wohl von politisch zweifelhaften Büchern.

- 15 GENETTE 2019 [1987], S. 33. Im Kapitel der »verlegerische Peritext« (ebd.) unterscheidet Genette zwischen dem Umschlag, dem Soft- oder Hardcover eines Buches und dem »Schutzumschlag«, der als »Anhang des Umschlags betrachtet werden« könnte.
- 16 TILLMANN 1951, S. 3 bedauert, »daß diese Dinge [Buchumschläge, S. F.] der Vernichtung und dem Vergessen ausgeliefert sind«. Damit ist vermutlich auch ein Movens seiner Sammeltätigkeit von Buchumschlägen artikuliert. Hervorzuheben ist, dass Tillmann andeutet, dass zwar bereits die Auseinandersetzung mit einzelnen Umschlägen aufschlussreiche Überlegungen zuließe, letztlich aber erst die große Zusammenschau wesentliche Einblicke in so etwas wie eine Geschichte des Buchumschlags ermögliche. Vgl. zur Geschichte des Buchumschlags auch TILLMANN 1940.
- 17 Der Autor ist sich auch über das Phänomen der sogenannten Bibliothekseinbände bewusst, die die Originaleinbände von Büchern ersetzen können.

Das liegt daran, dass (nicht nur) in kunsthistorischen Bibliotheken ein Gros der Buchumschläge abgenommen wird und im Papierkorb landet [**Frontispiz**¹⁸]. Den mithin kuriosen Umstand bringt auch der

- 18 Für die Gestaltung des Umschlags von Sarah E. James' *Paper Revolutions. An Invisible Avant-Garde* (MIT Press, 2022) griff man auf das Schriftgedicht *Someday we shall overcome (Hommage à Martin Luther King)* von Ruth Wolf-Rehfeldt aus den 1970er Jahren zurück. Anstelle der wortwörtlichen Umschlagskunst (»Cover art«) halten die Leser:innen in der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin nun jedoch einen monochromen schwarzen Einband in ihren Händen. Für den Umschlag von Peter Geimers *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird* (C.H.Beck, 2022) verwendeten Kunst oder Reklame eine sanft flirrend-verschwommene Fotografie von Heinrich Kühn. Diese schlägt zugleich eine Brücke zu einer anderen Arbeit des Künstlers, die auf der »Hülle« des Ausstellungskatalogs *Eine neue Kunst. Photographie und Impressionismus* (Prestel, 2022) zu sehen ist: *Miss Marry* ist »uns« im Vollporträt zugewandt. Hingegen kehrt »uns« Miss Marry auf dem Umschlag von *Die Farben der Vergangenheit* den Rücken zu. Zusammen mit Hans, Lotte und Walter Kühn nimmt sie ihren Weg auf, um einen grünen Hügel hinaufzuspazieren, über den sich violett-graue Wolken dräuen. Nichtsdestotrotz lautet der erste Satz des Klappentexts auf der Umschlagrückseite immerhin: »Die Vergangenheit ist unbeobachtbar«. Michael Wolf beobachtet in seinem großformatigen Fotobuch *Hongkong* (Steidl, 2006) die gebaute Umwelt »unserer« Gegenwart. Überbordende Hochhäuser erstrecken sich über alle vier »Seiten« des Umschlags. Die Schriftumschläge von Kang Woobangs *Essays on Korean Art* (Youlhwadang, 2004) und *Art History, the Flower of the Humanities – Its Methodology of Nacherlebnis* (Youlhwadang, 2003) bestechen vor allem durch das matt-griffige Papier. Letztgenannten zieren zudem vier silbrige Pinselstriche, die sich zu einem abstrakten kaligrafischen Gebilde auftürmen. In der Bibliothek, aus der auch dieser Um-

Literaturwissenschaftler Thorsten Bothe auf den Punkt: »Selten wird er [der Buchumschlag, S.F.] von wissenschaftlichen Bibliotheken aufbewahrt, meistens vom Buch entfernt und anschließend ohne und in seltenen Fällen mit einem Verständnis für seine kulturelle Bedeutung und Materialität entsorgt.«¹⁹ Überhaupt stand und steht, so Dorothee Bores in ihrem »Plädoyer für die Bewahrung und Erforschung einer bemerkenswerten Spezies«, »das Sammeln von Buchumschlägen« zur Disposition. Zudem skizziert die Buchwissenschaftlerin »Lösungsansätze« zum Erhalt von Buchumschlägen, denn diese führten »noch immer eine gefährdete Existenz«.²⁰

Das meist kurze ›Leben‹ der Buchumschläge (nicht nur) in kunsthistorischen Bibliotheken ist, das sei zu betonen, vorrangig durch die institutionellen Rahmenbedingungen mitbestimmt: Gebrauchsbibliotheken haben einen anderen Sammlungsauftrag als Bibliotheken mit einem expliziten Archivierungsauftrag.²¹ Dem-

schlag stammt, können ›wir‹ die Ästhetik und Haptik dieses ›poetischen‹ Staubjäckchens jedoch nicht mehr nacherleben. *Nota bene*: Die hier fotografierten Umschläge wurden zwar von ihren Büchern abgenommen, aber nicht unmittelbar weggeworfen, sodass der Autor an sie gelangen konnte – mit herzlichem Dank für die Überlassung.

19 BOTHE 2015, § 1. Siehe auch PARTINGTON 2019, S. 19–20.

20 BORES 2011, S. 214. Vgl. auch BOEFF 2008.

21 Freundliche Auskunft von Ringo Narewski (Kommissarischer Leiter der Benutzung/Leiter der Arbeitsstelle Provenienzforschung, Universitätsbibliothek, Freie Universität Berlin); vgl. zum Umgang mit Buchumschlägen in Bibliotheken der DDR NAGEL 1987, S. 50–53: »Eine Beschäftigung vieler Bibliotheken mit dem Umschlag im Sinne von Sammlung wäre m.E. [sic] verfehlt. Seine kulturhistorische Bedeutung auf dem Gebiet der Gebrauchsgrafik und der Buchgestaltung weist ihn eindeutig Bibliotheken mit dem Sammelschwerpunkt ›Angewandte Kunst und Gestaltung‹ oder

zufolge dürften viele Gebrauchsbibliotheken womöglich vor der grundsätzlichen Frage stehen, was mit den Umschlägen geschehen soll, die sich beim Erwerb von Büchern anhäufen: Wie können sie überhaupt aufbewahrt und erschlossen werden? Wie rechtfertigt sich ein möglicher Mehraufwand ihrer Katalogisierung und Aufbewahrung? Ergibt es überhaupt Sinn, die Umschläge zu bewahren und wenn nicht, welche Institutionen wären hierfür zuständig? Oder anders gedacht: Sollten sie zumindest gar so lange am Buch belassen werden, bis sie verschlissen oder verloren gegangen sind?

Für die Katalogisierung und den Umgang mit Buchumschlägen gibt es interessanterweise keine einheitlichen bibliothekarischen Richtlinien.²² Das zeigt ein Blick in die gängigen Regelwerke wie dem *Ressource Description and Access* (RDA), denn Buchumschläge finden in diesem keine Erwähnung.²³ Ungeachtet dessen belassen aber einige Bibliotheken Bücher in ihrem Originalzustand, das heißt mit Umschlägen.²⁴ Allen voran ist die Deutsche Nationalbibliothek

›Buchgeschichte‹ zu.« (ebd., S. 51; die Autorin bezieht sich u.a. auf Antje Otto, Die Behandlung von Schutzumschlägen in den Bibliotheken, unveröffentlichte Assistentenhausarbeit, Berlin, Humboldt-Universität 1966 (ob diese Hausarbeit noch greifbar ist, müsste einmal geprüft werden)).

- 22 Freundliche Auskunft der Titeldatenredaktion der Deutschen Nationalbibliothek.
- 23 Dito.
- 24 Die folgenden Beispiele erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vgl. mit weiteren Beispielen und Literatur BORES 2011, S. 216–221. Die Universitätsbibliothek Heidelberg hatte von 1951 bis 1977 die Sondersammlung ›Schönste Bücher‹ geführt, die immerhin 970 Einheiten umfasst und von denen eben auch die Buchumschläge mitgesammelt wurden. Dank an Maria Effinger für den Hinweis. Die schönsten Bücher werden noch immer jedes Jahr von der Stiftung Buchkunst in Frankfurt am Main ausgezeichnet.

zu nennen.²⁵ Doch in ihrem über 100-jährigen Bestehen wurde das Aufbewahren von Buchumschlägen durchaus unterschiedlich gehandhabt und bisweilen auch ausgesetzt.²⁶ Die Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs in Marbach – diese hat ebenfalls einen Archivierungsauftrag – sammelt seit 1958 Buchumschläge. Diese werden von den Büchern abgenommen und in Hängeregistratur-Schränken separat verwahrt.²⁷ Ferner archiviert die Bibliothek des Deutschen Historischen Museums in Berlin immerhin seit 1967 Umschläge,

net und die prämierten Exemplare in der Deutschen Nationalbibliothek gesammelt. Unter den schönsten Büchern finden sich auch kunsthistorische Werke. Beispielsweise *Sep Ruf. Bauten und Projekte* (siehe hierzu Seite 42 im vorliegenden Buch). Vgl. zu den schönsten Büchern und den ›schönsten‹ Umschlägen der BRD etwa WILLBERG 1991, S. 192–207, zu denen der DDR NAGEL 1987, S. 48–50. Immerhin belässt etwa die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Eberhard Karls Universität Tübingen an ausgewählten Büchern die Umschläge. Freundliche Auskunft der Leiterin, Ramona Ochs.

- 25 Freundliche Auskunft der Titeldatenredaktion der Deutschen Nationalbibliothek. Darüber hinaus sammelt auch das Deutsche Buch- und Schriftmuseum in Leipzig seit 1953 Buchumschläge; vgl. zu den Sammlungskriterien und -praktiken kurz und knapp NAGEL 1987, S. 53.
- 26 Freundliche Auskunft der Titeldatenredaktion der Deutschen Nationalbibliothek.
- 27 Zum 31. Dezember 2013 befanden sich 63.870 Buchumschläge in der Spezialsammlung. Die Sammlung wird ferner um die Sammlung von Karl Vossler und das Archiv von Curt Tillmann bereichert. Vgl. hierzu die anonyme Bestandsbeschreibung im Bibliothekskatalog des Deutschen Literaturarchivs Marbach: »G: Buchumschlag-Sammlung – [Geschlossener Bestand der Bibliothek, Sammlung, Spezialsammlung]«; vgl. zu Curt Tillmann und seiner Sammlung SCHEFFLER/FIEGE 1971.

und das schließt sogar solche der Fachliteratur mit ein. Sollte einmal ein Umschlag fehlen, so wird dieser von Fall zu Fall nachgekauft. Die Fürsorge um den Umschlag hat einen naheliegenden Grund. In dieser Museumsbibliothek werden Bücher nicht nur als Träger von Textinhalten, sondern auch als Objekte verstanden; vor allem für Ausstellungen wird immer wieder auf die aufbewahrten Umschläge zurückgegriffen, damit die Besucher:innen die Bücher als ›vollständige‹ und ›authentische‹ Objekte zu Gesicht bekommen können.²⁸

Die wohl zwei größten kunstwissenschaftlichen Bibliotheken in Deutschland bewahren Buchumschläge der Gebrauchsliteratur nur unter bestimmten Voraussetzungen auf. Damit es nicht zu Missverständnissen kommt: Selbstredend gilt das nicht, das ist zu betonen, etwa für Künstlerbücher oder Rara – nicht zuletzt verfügt etwa die Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin über eine beachtliche Sammlung historischer Buchumschläge.²⁹ Gegenwärtig werden in der Berliner Kunstbibliothek Buchumschläge von Fachbüchern nur in Ausnahmefällen, etwa bei besonderer grafischer Gestaltung, aufbewahrt.³⁰ Für die Auswahl sammlungswürdiger Umschläge ist die Abteilung Grafikdesign zuständig. Kriterien für den Erhalt können namhafte Gestalter:innen genauso wie sammlungshistorische Aspekte sein.³¹ Die Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München verfährt in ähnlicher Art

28 Freundliche Auskunft von Klaudia Charlotte Lenz (stellvertretende Leiterin der Bibliothek, Monographienerwerbung/-katalogisierung, Deutsches Historisches Museum) und Matthias Miller (Leiter der Bibliothek, Deutsches Historisches Museum). Weiterführend LENZ 2021, S. 13–15.

29 Vgl. BORES 2011, S. 220.

30 Freundliche Auskunft von Michael Lailach (Leitung Sammlung Buchkunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek).

31 Dito.

und Weise. In der Regel wird auch hier das Gros der Buchumschläge der Fachliteratur entfernt. Nur in Einzelfällen werden die Umschläge am Buch belassen und dann in die Reserve gestellt. Kriterien für den Erhalt von Umschlägen können der ästhetische Charakter, die physische Beschaffenheit oder der Wert eines Buchs sein.³²

Manchmal finden sich in Bibliotheken Bücher, deren Umschläge abgenommen, beschnitten und in ›ihre‹ Bücher eingeklebt wurden;³³ so etwa im Rara- oder Kartenlesesaal der Staatsbibliothek Berlin.³⁴ Das Ausschneiden und Einkleben von Umschlägen macht deutlich, dass das Abnehmen eines Buchumschlags nicht immer mit seinem vollständigen Verlust einhergehen muss, sondern vielmehr das genaue Gegenteil bewirken kann – was auch immer die Bewahrung veranlasst haben mag. Nichtsdestotrotz ist der lose Umschlag (respektive ein Teil von diesem) nun in ›seinem‹ Buch fixiert, womit nicht nur der genuin objekthafte, weil lose, Charakter des

32 Freundliche Auskunft von Rüdiger Hoyer (Bibliotheksdirektor, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München).

33 Vgl. ebenso pointiert BOTHE 2015, § 1.

34 Der Umschlag von *DraufSichten* (ISPHORDING 2005), einem Buch über Buchkunst, ist bei dem Exemplar im Rara-Lesesaal der Staatsbibliothek Berlin (SBB RLS Fp 350) abgenommen, durchgeschnitten und hinter die roten Vorsatzpapiere eingeklebt. Auf dem Umschlag sind u.a. Buchebände aus der ersten Hälfte des 20. Jh.s. zu sehen. Zum Ausschneiden und Einkleben von Umschlägen in der »Sächsischen Landesbibliothek Dresden« und der »Deutsche[n] Staatsbibliothek Berlin« siehe NAGEL 1987, S. 52. Anne Marie Nagel hat in ihre Diplomarbeit (Exemplar SBB RLS Md 765 50) Umschläge fast durchweg als ›Originale‹, meist in beschnittener Form, eingeklebt, womit nunmehr nicht nur ein Bildapparat vorliegt, sondern eine kleine Umschlagsammlung entstanden ist; leider sind die Umschläge nicht datiert. ur Auswahl der Umschläge die siebte These (ebd., o. S.).

Staubjäckchens verloren geht, sondern zugleich in die Materialität des Buches eingegriffen wird und der Umschlag eine neue paratextuelle Rahmung des Textes schafft.

Eines zeichnet sich bereits ab. Nutzer:innen (nicht nur) von kunstwissenschaftlichen Bibliotheken arbeiten, ob bewusst oder unbewusst, in der Regel mit Büchern, deren Umschläge mitsamt zugehöriger »verlegerisch[er] Peritexte« verlustig gegangen sind.³⁵ Zu den »klassischen« verlegerischen Peritexten auf Umschlägen zählen nach Gérard Genette vielfältige Sinnangebote: Hinweise zu den Autor:innen, die teilweise um Porträtfotografien³⁶ ergänzt sind, Inhaltsangaben, Auszüge aus Rezensionen, das Verlagssignet bis hin zum berühmt-berüchtigten Klappentext. Allesamt geben »uns« diese Beiwerke Orientierung über ein jeweiliges Buch, sie steuern »unsere« Erwartungshaltung und sind darüber hinaus, so Christof Windgätter, Bestandteile der »Inszenierung von Autorität«.³⁷ Drei Auszüge aus Rezensionen der »Weltpresse« und eine Inhaltsangabe auf den Umschlagklappen von Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1. Auflage von 1953) lassen wohl kaum Zweifel an der Relevanz und Integrität des Buches aufkommen.

Was bedeutet es schlussendlich, wenn »wir« mit Büchern arbeiten, deren Umschläge nicht mehr vorhanden sind? Oder zugespitzt formuliert: Wenn »wir« Bücher lesen, die in ihrer Materialität verändert wurden? Überhaupt und vor allem aber: Welcher Art »Bilder« von Kunst und Kunstgeschichte entwerfen und vermitteln

35 GENETTE 2019 [1987], S. 29–36. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Überlegungen von BOTHE 2015, § 4–7, der die sogenannten verlegerischen Peritexte unter Rückgriff auf SONZOGNI 2011 sowie MATTHEWS 2003 als Übersetzungen sowie Gedächtnisarbeit weiterdenkt.

36 Siehe aus buchwissenschaftlicher Perspektive OSTER 2014.

37 WINDGÄTTER 2010, S. 24.

Buchumschläge eigentlich? Staubjäckchen sind oftmals die erste Instanz eines Buches, der ›wir‹ gewahr werden. Im besten Falle sind sie das Ergebnis einer durchgreifenden Buchgestaltung – »[v]on innen nach außen und zurück«³⁸ –, und damit sind sie zugleich Reflexionsfiguren eines Werks. Das heißt, sie vermitteln, genauso wie der Einband, die Typografie³⁹ (Schriftwahl und Satz), das Papier oder das Format⁴⁰, die Thematik und Ästhetik, kurzum, den Ideeninhalt einer Veröffentlichung.⁴¹

Wohl nicht von ungefähr schrieb der überaus typografie- und gestaltungsaffine Walter Benjamin etwa Anfang des Jahres 1934 an seinen Freund Bertholt Brecht im Pariser Exil: »Gestern sah ich den Umschlag, den man für Ihren Gedichtband entworfen hat. Er ist von einem ebenso mißverständlichen wie ungefälligen Braun. Hoffentlich kann man da noch eingreifen.«⁴² In die Gestaltung ein-

38 WILLBERG 1993, S. 64; ZUVOR u. a. ROSNER 1954, S. XIX; gegenwärtig etwa WILLBERG/FORSSMAN 2010 [1997], S. 313, 322–337, die unter anderem zu bedenken geben: »Ebenso ist das Gestalten von innen nach außen bei Verlagsbüchern oft nicht möglich: Die Buchumschläge müssen häufig fertig sein, lange bevor ein Manuskript vorliegt [...]« (ebd., S. 313).

39 Siehe WEHDE 2000; aus gestalterischer Sicht WILLBERG/FORSSMAN 2010 [1997] und FORSSMAN 2021 [2015].

40 Zu Form-Fragen SPOERHASE 2016. Dank an Thomas Rahn für den Hinweis.

41 Weiterführend bes. WINDGÄTTER 2010.

42 BENJAMIN 1998 [1934], S. 335. Womöglich ist *Lieder, Gedichte, Chöre* gemeint, das Bertolt Brecht im Exil mit einem Notenanhang von Hanns Eisler 1934 bei Éditions du Carrefour in Paris veröffentlichte, dies im Auftrag von Willi Münzenberg (siehe zu diesem und der Éditions du Carrefour THUNECKE 2006). Der broschierte Umschlag (siehe zum Begriff Anm. 108 im vorliegenden Band) des Exemplars FU Berlin UB 38 2015 21552 ist allerdings nicht braun, sondern grau und schwarz. In weißen Kapitälchen

zelner Umschläge kann zum Glück zumeist eingegriffen werden; über Dekaden hinweg makulierte Buchumschläge von wissenschaftlicher Literatur (etwa der 1950er bis 1980er Jahre) in Bibliotheken sind jedoch meist hoffnungslos verloren gegangen. Umschläge in Bibliotheken sind im Allgemeinen vielleicht so etwas wie »billige Bilder«⁴³, die sich in vermeintlicher Überfülle an Bücher schmiegen und für die bibliothekarische Nutzung nur störendes Beiwerk sind. Allerdings: Wenn Umschläge von Fachbüchern über die Jahrzehnte en Gros verlorengehen, dann verlieren ›wir‹ über kurz oder lang mit den Bildträgern die in ihnen repräsentierten Ideeninhalte.⁴⁴



heben sich die Namen der beiden Autoren vor dem dunklen Hintergrund ab. Der Titel ist in einer schwarzen Handschrift mittig auf die Broschur gesetzt. Wer das düstere und ernste Erscheinungsbild eines bedeutenden antifaschistischen Buchs wider die Nationalsozialisten gestaltete, ist bislang wohl noch nicht bekannt. Keine Angaben in BRECHT 1988 oder BUCHGESTALTUNG 2003. Wurde der Entwurf des Umschlags, den Benjamin sah und kritisierte, tatsächlich noch einmal geändert? Zum typografieaffinen Benjamin siehe BAUER 2016.

- 43 IMORDE/ZEISING 2016. Dank an Ulrike Tarnow für den Hinweis.
- 44 Insbesondere Antiquariate (vgl. zur antiquarischen und bibliothekarischen Überlieferung BORES 2011, S. 215–216 und GABATHULER 2014, S. 145 mit Anm. 47), private Bibliotheken, Verlagsarchive (vgl. etwa den kleinen Katalog SCHNEIDER 2021 zum 100-jährigen Verlagsjubiläum des Deutschen Kunstverlags; die 100 Bücher sind zum Teil auch mit ihren zugehörigen Umschlägen abgebildet) sowie Bibliotheken mit einem Archivierungsauftrag oder Sondersammlungen (etwa die 31 laufende Meter umfassende Sammlung des Antiquars Jürgen Holstein in der Zentral- und Landesbibliothek Berlin) sind daher die ersten Anlaufstellen der Wahl, um Umschläge und ihre zugehörigen Bücher zu erkunden.

Das bisher Gesagte lässt sich mit Jens Biskys *Berlin. Biographie einer großen Stadt* auf ein aktuelles und treffliches Beispiel bringen.⁴⁵ Den Umschlag des fulminanten kulturhistorischen Sachbuchs, in dem auch Architekturgeschichte ein Thema ist, hat der Kommunikationsdesigner Frank Ortmann entworfen [Tafel I]. Hierfür griff er auf ein Bild des Malers Norbert Bisky, Bruder von Jens Bisky, zurück.⁴⁶ Nur schwerlich lässt sich über den heiter-grell leuchtenden Fernsehturm hinwegsehen, der schräg in den Himmel der Stadt hineinragt. Die Biografie der Stadt scheint von ihrer geteilten ›Mitte‹ des 20. Jahrhunderts aus gedacht zu sein; und so ist der Fernseh-

45 Vgl. BISKY 2021 [2019]).

46 Die Angaben zum Gestalter nach dem Buchumschlag; auf diesem auch ein Bildnachweis mit dem Namen des Künstlers. *Nota bene*: Der Bildnachweis mit dem Namen des Künstlers ebenso im Impressum, jedoch nicht der Name des Gestalters des Buchumschlags. – Immer wieder stößt man auf Bücher, die zwar in der Titellei die Namen der Gestalter:innen der Umschläge angeben, deren Werke aber nicht mehr vorhanden sind. So etwa bei dem aufschlussreichen Katalog zu Buchumschlägen und Schallplattenhüllen von WEIDEMANN 1969, o. S. (Exemplar FU Berlin, Bibliothek des Instituts für Publizistik H 376): »Den Schutzumschlag entwarf Peter Steiner, Stuttgart.« Nicht weniger kurios ist der Verlust des Umschlags von COHNEN 1999 bei dem Exemplar SBB RLS Md 762, denn in dem Buch über Buchumschläge ist sogar ein Brief des Gestalters, Juergen Seuss, mit abgedruckt, in dem der Entwurf des zugehörigen Umschlags erläutert wird und Seuss u. a. danach fragt, was den Umschlag überhaupt »aufhebenswert« macht (in COHNEN 1999, S. 164). Ein letztes Beispiel: Das Exemplar FU Berlin UB 12 H 266 von Wieland Herzfeldes Buch *John Heartfield. Leben und Werk* (1962) hat keinen Umschlag mehr. Erstaunlich, denn diesen gestaltete, wie den Einband, kein Geringerer als der Bruder von Wieland Herzfelde, John Heartfield. Vgl. HERZFELDE 1976 [1962].

turm Fix- und Aussichtspunkt eines bewegten Lebens an der Spree, das ihn stets und unaufhörlich umkreist. Nimmt man allerdings den Umschlag ab, so hält man ›nur‹ noch einen silbernen Block von Berlin in der Hand und wandert gleichsam vom Goldenen ins Silberne Zeitalter zurück. Weit und breit sehen ›wir‹ kein Bild, das ›uns‹ den Alexanderplatz – denn auf diesem steht der Fernsehturm bekanntlich – mitsamt seinen Zeit- und Bedeutungsschichten als *pars pro toto* dieser Biografie vor dem inneren Auge aufruft: Alfred Döblin – Franz Biberkopf – Berolina – Weltzeituhr – Tietz – Wertheim – Rote Burg – Interhotel – Karl Liebknecht – Rosa Luxemburg ...

Ohne den Umschlag geht auch die gewitzte Allusion auf den bedeutenden Gegenwartskünstler Norbert Bisky mit seiner unverkennbaren Bildsprache verloren. Dass sein Bild – auf dem nun der Name (gleichsam eine ›Signatur‹) seines Bruders steht – keinesfalls eine lapidare Verlegenheitsillustration ist, macht auch die Danksagung von Jens Bisky deutlich: »Den größten Dank schulde ich meiner Familie, meinem Bruder Norbert für das strahlende Coverbild [...]«. ⁴⁷ Übrigens ist das Bild des Fernsehturms, welches für den Umschlag verwendet wurde, eigens von Norbert Bisky auf Biten von Jens Bisky gemalt worden. ⁴⁸ Und schließlich gewinnt ohne den Umschlag ein ganz anderes Bild des Buches an Bedeutung: das Frontispiz. Dieses ist fest mit dem Buchblock verbunden und zeigt eine Schwarz-Weiß-Fotografie des verkehrsreichen Großberlin der 1920er Jahre [**Tafel I**]. Verblüffend daran, dass hier zwar U-Bahnen

47 BISKY 2021 [2019], S. 973.

48 So Jens Bisky im Gespräch mit Ulrike Timm (Moderation) am 1. Oktober 2020 im Sender Deutschlandfunk Kultur, 36:22 Min., hier 6:35–7:26 unter [<https://www.deutschlandfunkkultur.de/autor-jens-bisky-berlin-wurde-immer-ueberfordert-100.html> (letzter Zugriff 28. Juni 2023)].

durch Häuser hindurch fahren, doch wo genau sich dieser Ort in Berlin befindet, bleibt den meisten Leser:innen wohl zunächst verschlossen.

Auch David Clay Larges *Berlin. Biographie einer Stadt* aus dem Jahr 2002 hat einen Umschlag **[Tafel I]**.⁴⁹ Auf der Vorderseite ist jedoch Ernst Ludwig Kirchners *Brandenburger Tor* von 1929 >abgebildet<.⁵⁰ Die Rückseite zeigt eine Schwarz-Weiß-Fotografie mit einer Kinderschar und eines Rosinenbombers, und darunter ist ein Teil der ehemaligen Berliner Mauer zu sehen – die farbig-leuchtenden Graffitis lassen vermuten, dass dieses Stück der Mauer wohl nach 1989 besprayt wurde.⁵¹ Larges Buch zeichnet also ein anderes Porträt von Berlin. Denn hier verbinden sich ikonische Bilder der Metropole zu einer chronologischen Erzählung – von der Weimarer Republik über die Luftbrücke der Nachkriegszeit bis hin zum Mauerfall. Im Impressum sind der Umschlag und sein Gestalter nicht erwähnt.⁵² Sollte das Staubjäckchen verloren gehen, dann halten die Leser:innen keinen >silbernen Block<, sondern einen blau-weiß schimmernden Leineneinband mit dunkelblauen Rückenschildchen in ihren Händen.

49 Vgl. LARGE 2002; die amerikanische Erstausgabe erschien im Jahr 2000 unter dem Titel *Berlin*.

50 Über den Künstler schreibt LARGE 2002, S. 86 u.a.: »Kirchner war entschlossen, die traditionellen naturalistischen – und auch die impressionistischen – Maltechniken hinter sich zu lassen, um das brodelnd-bewegte Großstadtleben adäquat einfangen zu können.

51 *Nota bene*: Die Umschlagrückseite ist nicht auf **[Tafel I]** zu sehen; Beschreibung nach einem Exemplar in der Bibliothek des Autors.

52 Auf der vorderen Umschlagklappe ist angegeben: »Umschlaggestaltung: Fritz Lüdtke, Atelier 59, München.«

Wie man es dreht und wendet, das Ineinandergreifen von Buchumschlag, Einband, Text und ›unseren‹ imaginierten Bildern lässt sich nicht so ohne Weiteres vom Tisch wischen [Tafel I]. Fehlt der Umschlag eines Buchs, dann kann ein intendierter visueller Zugriff auf die intellektuelle Positionierung und Ausrichtung eines Textes durchaus in Schiefelage geraten.



Selbst ein so bedeutender Typograf und Gestalter des 20. Jahrhunderts wie Jan Tschichold konnte dem »Schutzumschlag« nur wenig abgewinnen; wenngleich Tschichold – wohlgermerkt – unter anderem auch Umschläge für kunsthistorische Bücher entwarf.⁵³ Seine Position ist klar und deutlich, und sie hat im Kern ihre berechtigten Gründe. Im Fokus steht zunächst die Frage nach den konstitutiven Elementen eines Buches: »Der Schutzumschlag bildet keinen echten Teil des Buches. Das eigentliche Buch ist der Buchblock. Selbst der Einband und mit ihm das Vorsatzpapier sind, genau genommen, nur unechte, weil zeitweilige Bestandteile des Buches, die in den Papierkorb wandern, wenn es neu gebunden wird.«⁵⁴ Und Tschichold

53 Vgl. für Beispiele etwa RÖSSLER 2018, S. 87–89 und den Teilnachlass (Buch- und Schriftkunst) Jan Tschicholds im Deutschen Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig.

54 TSCHICHOLD 1993 [1975], S. 194. Ob Tschichold die Aufsätze zuvor publizierte, wird nicht erläutert; in dem Buch finden sich keine Angaben zu Herausgeber:innen; die vorangestellte Biographie über Tschichold ist anonym verfasst. Vgl. zur Gestaltung und Funktion von »Schutzumschlägen« auch *Einiges über Buchgestaltung* in TSCHICHOLD 1991 [1932]. BORES 2011, S. 212 (dort zit. nach Dieter Nadolski, Kleines Plädoyer für einen Emporkömmling, in: *Marginalien* 78 (1980), S. 70–72, hier 71) berichtet zudem: »Jan Tschichold [...] drang darauf, die Umschläge als zum ephemeren Ge-

chold fährt fort: »Der allein gültige Buchtitel steht im Innern des Buches, auf dem Titelblatt. Was auf dem Schutzumschlag steht, ist für den Bibliographen ohne Belang; es ist nicht notwendig, ja irrig, die Existenz eines Schutzumschlages besonders zu erwähnen, da er, nicht anders als ein dem Buch beigelegter Prospekt, nur eine fliegende Zugabe zum Buche bildet.«⁵⁵ Angesichts zahlreicher ambitioniert gestalteter Umschläge von Büchern irritiert die recht harsche Kritik eines Typografen und Gestalters an den Staubjäckchen als »Prospekten«, und vermutlich wird so auch die Wirkmacht und Bedeutung der ›fliegenden Bilder‹ unterschätzt. Kurzum, für Tschichold ist der Buchumschlag lediglich »Diener« eines Einbands oder sein »Regenmantel«. Der »wahre Leser aber wirft ihn schon vor der ersten Lektüre fort; es sein denn, er sammelt Schutzumschlä-

brauch gedachte Verpackungen zu definieren und forderte die Verwendung von nicht zu dauerhaftem Papier, ›damit sie möglichst bald in den Papierkorb wandern müssen‹. Wann und wo Tschichold dies äußerte, geht aus ebd. nicht hervor. Das Zitat mit Nachweis nebst einer aufschlussreichen Begebenheit mit einem »Schutzumschlag« von Tschichold in FLEISCHMANN 2013, S. 13. In gewisser Weise ›erfüllt‹ etwa der Umschlag von BRAUNFELS 1959 [1953] durchaus die Forderungen von Tschichold [Tafel II]. Denn der luftig-dünne löschpapierartige Umschlag ist äußerst fragil und hält sich nur noch mit einer gewissen Mühe an meinem Exemplar; dem robusten roten Leineneinband bietet er wenig Schutz. Ungeachtet seiner verpackenden und werbenden Funktion ist der Titel immerhin in mittelalterlich anmutenden Majuskeln gedruckt. – Auch für WILLBERG/FORSSMAN 2010 [1997], S. 313 gilt: »Die Innentypografie und die Titelei, vom Schmutztitel über den Innentitel über das Inhaltsverzeichnis bis zum Anhang und Impressum sind eine typografische Einheit.«

55 TSCHICHOLD 1993 [1975], S. 194.

ge als graphische Beispiele.«⁵⁶ Buchumschläge bedeuten einem der bekanntesten Typografen offenbar nicht mehr als grafische Trouvaillen – insgesamt betrachtet wohl keine guten Voraussetzungen, um ihre Ideeninhalte zu erkunden. Tschicholds *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, in der seine kleine Kritik des Umschlags zu lesen ist, erschien erstmals 1975 *postum*. Im Jahr 1987 wurde eine zweite Auflage geordert, und 1993 druckte man schließlich einen unveränderten Nachdruck der zweiten Auflage. Die Kritik am Buchumschlag dürfte vermutlich ihre Leserschaft gefunden haben.⁵⁷ Ob sie auf Zustimmung stieß, muss hier jedoch offenbleiben. Ungeachtet dessen lässt >uns< Tschichold aber noch einmal darüber nachdenken – so Ulrike Tarnow –, wie sich >werbende< Oberfläche und >geistiger< Inhalt eines Buchs zueinander verhalten: »Wahre« Leser:innen arbeiteten gewisserma-

- 56 TSCHICHOLD 1993 [1975], S. 195. Offenbar gab es Buchhändler, die nur Buchumschläge von Publikationen von John Heartfield aus dem Malik-Verlag geordert haben sollen; so FAURE 1992, S. 296: »Seine [John Heartfield, S. F.] Umschläge sind eigenständige Kunstwerke, was manchen Buchhändler – nicht eben zu Herzfelds Freude – veranlaßt, nur den Schutzumschlag zu bestellen...«. – Der Versuch des Verfassers im Mai 2022 einen Umschlag, genauer eine sehr große Buchbinde, von Horst Bredekamps Michelangelo-Buch bei Schleichers (Dahlem) zu bestellen, blieb erfolglos; das sich hieran anknüpfende Gespräch mit einer Buchhändlerin jedoch in bester Erinnerung. In der Bücherecke (Schöneberg) erinnert sich der Buchhändler, Rainer Bartusch, dass er vor vielen Jahren einen Umschlag nachgeordert habe. Siehe zum Buchumschlag und den Bedürfnissen der Buchhändler GABATHULER 2014, S. 128–129: »Der Schutzumschlag wird Buchbestandteil«.
- 57 BOSE 2020, S. 122 attestiert den *postum* veröffentlichten *Aufsätzen* eine geringe Reichweite (»Gelesen werden Tschicholds Texte auch heute noch selten.«); dass keine Nachauflage erschien, ist wohl irrig (ebd.).

ßen mit einem geläuterten Buch. Einem Objekt ohne »Prospekt«. Sie vertiefen sich in den Inhalt und lassen sich nicht von Bild und Text auf dem Umschlag ablenken oder täuschen – sie durchschauen gleichsam dessen plakative Ästhetik als Akzidenzdruck [Tafel II].⁵⁸

Selbstredend sind Wissenschaftler:innen vor allem an dem Inhalt einer Veröffentlichung interessiert. Und dieser Inhalt muss – das wissen ›wir‹ aus (manchmal leidvoller) eigener Erfahrung – ungeachtet schlechter oder guter Lesetypografie⁵⁹, Gestaltung *et cetera pp* durchdacht und verarbeitet werden. Allerdings lassen sich Inhalt und Form nicht so einfach voneinander trennen.⁶⁰ Das betrifft sowohl das Innere eines Buches als auch sein Äußeres, samt und sonders Einband und Umschlag. Der Buchgestalter und Typograf Klaus Detjen kommt aus vorgenannten Gründen vielleicht zu ganz anderen Überlegungen als Jan Tschichold. Detjen bestimmt in seinen *Außenwelten* den Buchumschlag als »das äußere sichtbare Bild oder Zeichen des Buchkörpers«. ⁶¹ Die Funktion des Buchumschlags als

58 So Ulrike Tarnow in einem Gespräch mit dem Autor. Ihr verdanke ich die Überlegungen und Begriffe in diesem Passus.

59 Vgl. bes. WILLBERG/FORSSMAN 2010 [1997].

60 Vgl. bereits OELS 2016 mit Anm. 2.

61 DETJEN 2018, S. 11. Zur Gemengelage von Buchumschlag, Autor:innen, Verlagen, Gestalter:innen, Buchhändler:innen und Leser:innen vgl. KROEHL 1984. Anders als der lakonische Titel vermuten lässt, handelt es sich um eine kommunikationswissenschaftliche Untersuchung des Buchumschlags mit aufschlussreichen statistischen Einblicken in die Herstellung, Funktion und Wirkung von Umschlägen. Die rückseitige Klappenbroschur präzisiert: »Geschichte des Buchumschlags. Funktionen im Buchmarktgeschehen. Gestaltung und Werbewirkung. Semiotik und Informationsleistung.« Kurz zuvor verfasste Heinz F. Kroehl 1980 eine unveröffentlichte Dissertation (*Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher*

»Bild oder Zeichen« wird zwar vorrangig auf die Autor:innen und ihre Verlage sowie der gegenwärtigen »Verlags- und Buchhandelswelt« bezogen, indem der Buchumschlag eine »visuelle Identität zwischen Autor und Verlag« herstelle, das tut der Sache aber keinen Abbruch.⁶² Seine Gestaltung, noch einmal Detjen, ist »Übersetzungsarbeit (über-setzen) [*sic*], auf der Suche nach einer dem Text angemessenen Form.«⁶³ Demzufolge gebe es durchaus eine durchdachte »Beziehung« zwischen dem Inhalt eines Buchs und seinem Umschlag, die zudem das Ergebnis einer gestalterischen »Übersetzungsarbeit« ist – vermutlich und gleichwohl ob diese Translaten nun *ad verbum* (wortwörtlich) oder *ad sensus* (sinngemäß) in Angriff genommen wurden. Derart perspektiviert, kommt einem das Wegwerfen der »Außengraphiken«⁶⁴, verstanden als bloße »Prospekte«, vermutlich weniger in den Sinn. Vielmehr spricht doch einiges dafür, die Buchumschläge zumindest als »Regenmäntel« aufzuhängen und sie ab und an zu gebrauchen.

Für die Schriftstellerin Jhumpa Lahiri sind Buchumschläge nichts weniger als die adäquate »Bekleidung« – perfekt sitzende »Jacken« – und die erste Interpretation, respektive erste Visualisierung, ihrer Texte.⁶⁵ Peter Mendelsund und David Alworth verstehen den Umschlag metaphorisch als Rahmen eines Textes und als Brücke zwischen einem Text und der Welt; und schließlich ist auch

Untersuchungen, Universität Mainz) zum Thema, die vom Verfasser noch nicht eingesehen wurde. Vgl. aus zeichentheoretischer Perspektive zum Übersetzen weiter SONZOGNI 2011; der Hinweis nach BOTHE 2015.

62 DETJEN 2018, S. 80. Zum Umschlag als Marketing-Instrument von Verlagen bes. STEFAN/ROTHFOS/WESTERVELD 2006.

63 DETJEN 2018, S. 80.

64 TILLMANN 1951, S. 31.

65 LAHIRI 2018 [2015].

für sie der Buchumschlag »a first look at the text and a visual rendering of what the text says: it is both an interpretation and a translation from verbal into visual signifiers.«⁶⁶ Und bereits 2011 ist in der intersemiotisch angelegten Studie von Marco Sonzogni zu lesen: »The book cover provides the (potential) reader with a visual summary of the book's contents. [...] It is reasonable, therefore, to investigate how book covers translate the verbal signs of the text into a (predominantly) non verbal sign-system of culturally-encoded images.«⁶⁷

Das erste Bild eines Textes dürfte zu Recht die Kunstwissenschaft auf den Plan rufen. Michael Diers hat den Einband – dieser zählt, wenn es keinen Umschlag gibt, wohl mit zu den ersten Bildern eines Textes – von *Deutsche Menschen* gleich zweimal einer »Einbandlektüre« unterzogen.⁶⁸ Und Walter Benjamin, der unter dem Pseudonym Detlef Holz die Briefsammlung *Deutsche Menschen* 1936 im Vita Nova Verlag in Luzern veröffentlichte, hat wiederholt auch Buchumschläge [Tafel III] einer Bildkritik unterzogen – siehe etwa das Zitat aus seiner Rezension über *Briefe des Mediceerkreises aus Marsilio Ficino's Epistolarium* aus dem Jahr 1926 auf der hinteren Umschlagklappe des vorliegenden Buches.⁶⁹

66 MENDELSUND/ALWORTH 2020, S. 65.

67 SONZOGNI 2011, S. 4.

68 Zuletzt DIERS 2008. Den Hinweis verdanke ich gleich drei Personen: Ursula Marx, Thomas Rahn und Barbara Welzel.

69 Vgl. BENJAMIN 2011 [1927], S. 59. Die Briefsammlung war als gebundene und broschiierte Ausgabe zu erwerben. Die broschiierte Ausgabe hat als »Einband« einen dünnen Buchumschlag. Die gebundene Ausgabe (schlichtes blaues Leinen mit goldgeprägtem Titel) hat lediglich auf dem Einbandrücken oben und unten je vier zarte Streicheisenlinien als Verzierung. Es ist allerdings anzunehmen, dass auch die Leinenausgabe mit einem Um-



Über die Dialektik vom Äußeren und Inneren eines Buches wurde und wird immer wieder nachgedacht. Der Buchgestalter Fritz Helmut Ehmcke schreibt im Jahr 1951: »Das wirklich Neue, Ursprüngliche, sozusagen Zeitgemäße der heutigen Broschur und des Schutzumschlags liegt nun einerseits im Durchdringen des Propagandawirksamen mit dem geistigen Gehalt, gewissermaßen der Essenz des literarischen Werks, auf das sie sich beziehen, zum anderen in dem Maße der künstlerischen Sensibilität ihrer zeichnerischen Formung, eine Synthese, die in den besten Leistungen Werke von großem Reiz und in ihrer Art klassische Lösungen gezeitigt hat.«⁷⁰ Und wohl nicht von ungefähr beginnt fast zwanzig Jahre später Kurt Weidemanns einsichtsreicher Katalog *Buchumschläge & Schallplattenhüllen* mit der geflügelten Redensart »It's the package

schlag ausgeliefert wurde, denn der Umschlag der broschierten Ausgabe ist für ein dickeres Buch entworfen – gut sichtbar an der Aufschrift auf dem Umschlagrücken, die bei der dünnen Broschur auf die Vorder- und Rückseite des Einbands ausläuft. Wer den Umschlag gestaltete, geht aus der Publikation nicht hervor. Angaben zum Umschlag der broschierten Ausgabe nach dem Exemplar SBB 19 ZZ 14143 mit einem Exlibris von Bruno Kaiser (1911–1982), Germanist, Kunsthistoriker und Bibliothekar an der Staatsbibliothek zu Berlin. Zumindest ein Exemplar der Universitätsbibliothek der Eberhard Karls Universität Tübingen (Signatur Kg 3985) wartet gleich mit zwei Umschlägen auf. Denn das Exemplar hat zusätzlich einen sachlich gestalteten und werbenden Umschlag, auf dem sogar eine Reproduktion von Sandro Botticellis *Anbetung der Könige* (um 1475) großzügig in schwarz-weiß abgebildet ist. Unter dem Bild steht nicht weniger werbewirksam: »Mit 8 Vollbildern«. Ein größerer Gegensatz zum »Ornamentengezücht[...]« des »anderen« Umschlags ist wohl kaum denkbar.

70 EHMCKE 1951, S. 2–3.

that sells«; und für diese Verpackungen würden eben »alle Register werblicher Verführung und graphischer Raffinesse« gezogen.⁷¹ Nichtsdestotrotz umreißt Weidemann auch die »Möglichkeit«, die »geistigen Werte« eines Buches »zu interpretieren«.⁷² Folglich gelte für den Gestalter (und ich füge gedanklich Gestalter:innen hinzu): »Seine erste Tätigkeit ist die eines Lektors und seine Aufgabe: den Gehalt [...] auf der Schauseite zu komprimieren und zu visualisieren.«⁷³ Bei Charles Rosner – er kuratierte 1949 im Londoner Victoria and Albert Museum die erste internationale Ausstellung zu Buchumschlägen⁷⁴ – heißt es in die gleiche Kerbe schlagend: »Um einen guten Buchumschlag zu schaffen, muß der Graphiker eine Art redaktionelle Arbeit leisten: er muß es verstehen, den Wesensgehalt des Buches herauszuschälen und auf dem Umschlag ins Visuelle umzusetzen.«⁷⁵ Heinz F. Kroehl argumentiert Mitte der 1980er Jahre schließlich weniger pathetisch, statistisch abgesichert und pragmatisch: »36 % [»der Gestalter«, S.F.] glauben, daß man keinen guten, zu dem Buch passenden Umschlag gestalten kann, ohne den Text vorher ganz gelesen zu haben. Weitere 39 % sagen, daß man außer einer Inhaltsangabe zumindest noch eine Leseprobe braucht.«⁷⁶ Zu welchen Ergebnissen würde eine aktuelle Umfrage führen?

71 WEIDEMANN 1969, S. IX. Eine andere Redensart lautet gegensätzlich: *never judge a book by its cover*. MENDELSUND/ALWORTH 2020, S. 50–51 spitzen zu: »As readers and consumers, we're all familiar with the pleasures and pitfalls of judging a book by its cover.«

72 WEIDEMANN 1969, S. IX.

73 WEIDEMANN 1969, S. X.

74 Vgl. ROSNER 1949 und ROSNER 1954.

75 ROSNER 1954, S. XIX.

76 KROEHL 1984, S. 76.

Ungeachtet der vielschichtigen ›Übersetzungsarbeiten‹ an den Buchumschlägen sind sowohl die ambivalente und wortwörtliche Wirkmächtigkeit als auch die politische Relevanz und Vehemenz einer Publikation in kunstwissenschaftlichen Bibliotheken an den Originalen oft kaum noch nachvollziehbar. Ein Beispiel: Der Umschlag von Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1978) zeigt ›uns‹ niemand Geringeres als den getöteten Marat; obzwar im gerasterten Schwarz-Weiß anstatt in den Farben des Ölgemäldes. Nah herangezoomt erblicken ›wir‹ seinen Oberkörper, also einen Ausschnitt aus dem Bild **[Tafel IV]**. Nichtsdestotrotz leitet ›uns‹ der Umschlag unmissverständlich dazu an, im Buch nach Marat zu suchen. Doch nicht nur das. Kunst und Sozialgeschichte sind in der Ausgabe aus dem Jahr 1978 ikonisch mit Marat und seiner Ermordung, Jacques-Louis David, dem Künstler, der das Bild malte, sowie der Französischen Revolution, zu deren Zeit Marat wirkte, verbunden. Wer käme auf die Idee, bei einem Exemplar ohne Buchumschlag unmittelbar nach Marat, Jacques-Louis David und der Französischen Revolution zu suchen oder gar den gemalten und reproduzierten Marat als ›das Symbol‹ einer Sozialgeschichte der Kunst zu identifizieren?

Zu alledem ist der Umschlag der einzige Bildträger des Buches, denn im Buchblock findet sich – im Gegensatz zur englischen Erstausgabe von 1951 »with 145 half-tone illustrations«⁷⁷ – weit und breit keine einzige Abbildung! Bereits der rotbraune Umschlag der *Social History of Art* zeigt auf der Vorderseite ein Kunstwerk: Eine Schwarz-Weiß-Fotografie einer Gewändefigur des mittleren Westportals der Kathedrale von Chartres, die wohl ganz andere Assoziationen auslösen dürfte als der Tod des Marat **[Tafel XV]**. Die Figur blickt die Leser:innen irgendwie melancholisch an, und unter

77 HAUSER 1951, vordere Umschlagklappe.

dem steinernen Antlitz steht: »*Head of a column figure of the Royal Door of the Cathedral of Chartres*«. Für Arnold Hauser zeichnen sich die »Gestalten« des Westportals durch einen »frischen, lebensvollen, unmittelbar ansprechenden Ausdruck« aus, denn die Skulpturen seien vermutlich »Studien nach wirklichen, lebenden Modellen«. ⁷⁸ Demzufolge setzt der Umschlag nichts weniger als die vermeintlichen »Anfänge des Individualismus« ins Bild. ⁷⁹ Ebendieses macht auch ein Blick auf Tafel XIX deutlich, denn Abbildung Nummer 1 zeigt das identische Bild des Umschlags und die Bildunterschrift erläutert: »*One of the earliest examples of the individualizing representation of the human form in the Middle Ages*«. ⁸⁰

Staubjäckchen sind offensichtlich aufschlussreiche Vehikel im Selbstverständnis von Kunstwissenschaft respektive Verlagen und ihren Bildpraktiken. Mal zeigen ›uns‹ die Umschläge Ikonen der Kunstgeschichte, mal erblicken ›wir‹ Unerwartetes oder Unbe-

78 HAUSER 1958 a, S. 245–246, hier 246. Im Original heißt es: »the freshness, vitality and directness of these portraits«; »that they must have been studies of actual living models.«; »Feeling for the individual is evidently one of the first symptoms of the new dynamic.« HAUSER 1999 [1951], S. 213.

79 Vgl. zum »›Gothic naturalism‹« bei Arnold Hauser HARRIS 1999b, S. xl. *Nota bene*: Das Hauptkapitel lautet: »The dualism of Gothic art« (»Der Dualismus der Gotik«); das Zwischenkapitel lautet »Gothic naturalism and pantheism«; in der deutschen Ausgabe folgt auf das Kapitel »Gothischer Pantheismus und Naturalismus« das Kapitel »Anfänge des Individualismus«, das es in der englischen Ausgabe nicht gibt. Überhaupt ist es bemerkenswert, dass alle deutschsprachigen Ausgaben von 1953 bis 2018 entgegen der englischen Erstausgabe von 1951 ohne Abbildungen und Diagramme auskommen und es auch keinen erläuternden Kommentar zum ›Verlust der Bilder‹ gibt.

80 HAUSER 1951, Taf. XIX.

kanntes, das es zu entdecken gilt, oder aber ›wir‹ langweilen ›uns‹ vielleicht über die immergleichen stereotypen Reproduktionen sogenannter Klassiker. Ungeachtet der keinesfalls unerheblichen Frage, wer sich für die Umschläge verantwortlich zeichnet und wie sie diskursiv erarbeitet und gestaltet wurden,⁸¹ sind die Bildwelten der Buchumschläge populär wirksam und können Eingang in ›unser‹ kulturelles Gedächtnis finden.

Allen voran die auflagenstarken und kostengünstigen *Blauen Bücher* (Reihenbezeichnung ab 1911⁸²) aus dem Langewieschen Verlag kommen einem hier in den Sinn.⁸³ Ihr äußeres Erkennungszeichen sind die markant gestalteten blauen Umschläge, die in der Regel mit Schwarz-Weiß-Fotografien von Kunst und Architektur versehen sind [**Tafel V**]. Der Verleger Karl Robert Langewiesche soll die Klappentexte auf den Umschlägen erfunden haben; der Entwurf der ›Hüllen‹ stammt von Karl Köster. Die Klappen bewerben, so Gabriele Klempert, »bei der Lektüre des einen gleich schon das nächste Buch«, und so wurden »die normalerweise unbedruckten Flächen des Schutzumschlages« als Werbeflächen genutzt.⁸⁴ Un-

81 Max Tau berichtet in seiner Autobiographie über Bruno Cassirer, einem bedeutenden Berliner Verleger (nicht nur) kunsthistorischer Bücher, immerhin: »Er [Bruno Cassirer, S.F.] brütet oft stundenlang über einen Buchumschlag, um dann dem Künstler zu erklären, welche Farben nicht harmonisierten.« Zit. nach BRÜHL 1991, S. 211.

82 So die Daten in KLEMPERT 2002, S. 218; nach FRITZE 2014, S. 17 ist es das Jahr 1909.

83 Vgl. zum Verlag und den *Blauen Büchern* mit weiterer Literatur zuletzt KLEMPERT 2002 und FRITZE 2014.

84 KLEMPERT 2002, S. 58 (jedoch ohne Jahreszahlen); vgl. auch STAMM 2014, S. 170–171 und COHNEN 1999, S. 10 (Cohnen spricht von der »Erfindung des Klappentextes« im Jahr 1904). Ein anderer Verleger der Jahrhundert-

geachtet dieser klugen und geschäftstüchtigen »Erfindung« sind einige der populären und preiswerten Kunstbücher, die unter Karl Robert Langewiesche und seinem Nachfolger, Hans Köster, verlegt wurden, deutschnational und patriotisch ausgerichtet – ganz zu schweigen von den NS-konformen Bänden, die nicht nur ›das Deutsche‹ in Kunst und Architektur hochhalten.⁸⁵

Im Jahr 1962 erwies man dem »Erfinder des modernen Schutzumschlags«⁸⁶ anlässlich des 60-jährigen Verlagsjubiläums mit nichts weniger als einer Geschichte des Buchumschlags seine Reverenz [Tafel V]. Und die Publikation von Georg Kurt Schauer – zu Beginn des Essays wurde sie bereits genannt – zeigt auf dem Umschlag einen aufgefalteten blauen Buchumschlag, der unmissverständlich auf die populäre Reihe der *Blauen Bücher* anspielt: Doch der Umschlag erhebt nicht nur den Umschlag selbst bildlich zum Thema, sondern bringt auf der vorderen Umschlagklappe zusätzlich eine kurze und knappe Entstehungsgeschichte des Buchumschlags. Es verwundert daher kaum, dass auf der hinteren Umschlagklap-

wende, Eugen Diederichs, kam indes 1900 noch zu folgender Einschätzung: »Der künstlerisch-ästhetische Mittelpunkt des Buches ist nicht etwa der Umschlag, denn dieser dient nur zum Schützen, sondern der Innentitel. Ein gutes Buch soll sich aller Schaufenster-Reklame fernhalten, es will gekauft werden dadurch, daß es liebevoll in die Hand genommen wird, nicht daß es in seinem Äußeren aufdringlich erscheint.« Zit. nach OSCHILEWSKI 1940, S. 4. Ungeachtet dessen erfand der Verleger Karl Robert Langewiesche sogar das »Scheibenplakat« zur Bewerbung von Büchern in Schaufenstern; vgl. hierzu KLEMPERT 2002, S. 58.

85 Vgl. im Zusammenhang der Verlagsgeschichte bes. KLEMPERT 2002, S. 134–166; mit Blick auf ausgewählte Architekturbücher FRITZE 2014, S. 82–89.

86 SCHAUER 1962, vordere Umschlagklappe.

pe in gewohnter Manier schließlich *Blaue Bücher* unter anderem zu »Kunst« und »Baukunst« beworben sind.

Auf völlig andere Art und Weise und mit gänzlich anderer politischer Zielsetzung wirken und werben die Buchumschläge von John Heartfield, die Hartmut Herzfelde für den Berliner Malik-Verlag seines Bruders, Wieland Herzfelde, gestaltete.⁸⁷ Immer wieder sorgten die Umschläge für Aufsehen und wurden zum Teil sogar zum Gegenstand von Verhandlungen der Justiz.⁸⁸ Mal mussten die Persönlichkeitsrechte eines Hohenzollern, dem ältesten Sohn Wilhelms von Preußen, geschützt werden, denn dessen Konterfei war neben demjenigen des falschen Prinzen Harry Domela abgebildet, der sich für kurze Zeit erfolgreich als Spross der Hohenzollern ausgab, hierfür aber eine Haftstrafe abzugelten hatte, was ihn jedoch nicht daran hinderte, die Ereignisse in Buchform im Malik-Verlag publik zu machen.⁸⁹ Ein anderes Mal waren es die Persönlichkeitsrechte eines heute weniger bekannten Literaturstars der Weimarer Republik, Emil Ludwig. Kurzum, der Umschlag von *Harry Dome-la – der falsche Prinz* (1928) musste ab dem 51. Tausend ohne Bild-

87 Ausgewählte Beispiele etwa in HERZFELDE 1976 [1962], Taf. 1–97; GABATHULER 2014, S. 137–140; *Heartfield online. Katalog des grafischen Nachlasses von John Heartfield* der Akademie der Künste in Berlin unter [<https://heartfield.adk.de> (letzter Zugriff 28. Juni 2023)]. Dank an Myriam Hilmes für den Hinweis.

88 Vgl. etwa die Beispiele in HERZFELDE 1976 [1962], S. 38–39; FAURE 1992, S. 306–308. Aus zeitgenössischer Perspektive zu den Rechtsstreitigkeiten der hier genannten Umschläge des Malik-Verlags siehe HANSEN 1930, S. 1108.

89 Vgl. FAURE 1992, S. 219–222, 306 und die Abb. auf S. 161.

nis des Hohenzollern auskommen.⁹⁰ Die Reaktion auf das Urteil im Fall der verwendeten Fotografie für die Rückseite des Umschlags von Upton Sinclairs *Das Geld schreibt* (1930) ist einfallsreicher und wortwörtlich scharf gedacht, denn die Gesichter in Ludwigs Familienbildnis (wohlgemerkt eine Presseaufnahme) wurden kurzerhand einfach ausgestanzt und somit das Problem auf nicht weniger provokante und ikonoklastische Art und Weise gelöst.⁹¹

Die Umschläge des Künstlers John Heartfield sind außergewöhnliche »Bilderfahrzeuge«⁹² der Weimarer Republik. Nicht nur, dass sie Kaufanreize schaffen sollen, vielmehr verstehen sie die Brüder Herzfelde schlichtweg als Ideenträger relevanter gesellschaftlicher Themen wie Krieg, Faschismus, Alkoholismus oder Finanzpolitik: »Denn wir sagten uns, auch wer nicht kauft, soll allein durch den

90 Zuvor konnte der Malik-Verlag in einer Anzeige im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* noch verkünden: »DEM BUCHHANDEL ZUR AUFKLÄRUNG! [...] Entgegen anderslautenden Pressemeldungen stellen wir fest, dass uns von einer Beschlagnahme des Schutzumschlages wegen Abbildung des Prinzen Wilhelm nichts bekannt ist.« Zit. nach der reproduzierten Annonce in FAURE 1992, S. 167 (Hervorhebungen im Original).

91 Vgl. GABATHULER 2014, S. 140; FAURE 1992, S. 307 und die Abb. auf S. 297–299; HOLSTEIN 2005 b, S. 49 mit Abb.

92 Aby Warburg bezeichnet jedoch nicht Buchumschläge, sondern vorrangig Tapisserien und Druckgrafiken des 15. und 16. Jh.s. als »automobile Bildfahrzeuge«. Nichtsdestominder sind auch Staubjäckchen »Vehikel« mit Wirkkraft, die idealerweise nichts weniger als den Ideeninhalt eines Buches nach außen »transportieren«. Zu alledem konfrontieren uns die lose um ein Buch gelegten Umschläge auch mit der Dialektik der Präsenz und Absenz von Objekten und Bildern. Siehe zu der Metapher Warburgs BEYER 2018, S. 9–11.

Anblick im Sinne des Buches beeinflusst werden«.⁹³ Erneut gehen werbende beziehungsweise politisch-agitatorische und inhaltsbezogene Aspekte eines Buches und seines Umschlags Hand in Hand. Es liegt demnach gar nicht so fern zu schlussfolgern – zumindest gilt das für die Druckerzeugnisse des Malik-Verlags –, dass das Buch als Bild genauso viel zählt wie das Buch als Text, denn bereits der »Anblick« eines Buches könne gewissermaßen die Lektüre »ersetzen«.

Wohl nicht von ungefähr stellte Walter Benjamin einmal fest, dass John Heartfields Technik der Fotomontagen »den Buchdeckel«, was sich auch auf die Umschläge beziehen kann, »zum politischen Instrument gemacht« habe.⁹⁴ Und Ulrich Faure versteht das Zusammenspiel von Buchinhalt und Buchumschlag bei Wieland Herzfelde und John Heartfield ganz kunsthistorisch im Sinne der Emblematisierung als Epigramm: »Epigrammatisch auf den Punkt gebracht, drücken die Schutzumschläge das Anliegen des Werkes aus; ihre landläufige Funktion, die Leineneinbände vor Verschmutzung zu bewahren, ist allenfalls ein praktischer Nebeneffekt.«⁹⁵ Schließ-

93 HERZFELDE 1976 [1962], S. 44; vgl. auch FAURE 1992, S. 295. Und auch die Buchrücken wurden berücksichtigt: »Selbst den Buchrücken nutzten wir auf neue Weise. Noch im Regal sollte das Buch zum Nachdenken und Lesen anregen.« Vgl. hierzu auch BUCHGESTALTUNG 2003, S. 102: »Zwischen politischer Propaganda und Kaufanreiz: Der Schutzumschlag«. Nichtsdestominder sollten die auffälligen Umschläge auch Werbung machen. Ulrich Faure konstatiert: »Heartfields vielfältige Erfahrungen in der Werbung sind ein Schlüssel zum Erfolg. Die von ihm gestalteten Bücher locken den Blick noch des flüchtigsten Betrachters an.« FAURE 1992, S. 294 (Kursive im Zitat).

94 BENJAMIN 1977 [1934], S. 693.

95 FAURE 1992, S. 305. Wieland Herzfelde berichtet über folgende Erfindung: »Dann änderte sich das ganze Aussehen unserer Bücher. Den An-

lich, das ist gut bekannt, verlaublich Kurt Tucholsky einmal wertschätzend: »Wenn ich nicht Peter Panter wäre, möchte ich Buchumschlag im Malik-Verlag sein. Dieser John Heartfield ist wirklich ein kleines Weltwunder.«⁹⁶ Zugegebenermaßen lassen sich die in diesem Abschnitt genannten Beispiele – ausgenommen der Blau-

stoß dazu gaben Buchhändler und Leser, die uns Bücher oder Umschläge zurückschickten, damit wir sie gegen saubere austauschten. In der Tat wurde das weiße Kunstdruck oder stark geglättete (hochsatinerte) Papier, das zum Druck von Fotos mittels Autotypie benötigt wurde, ungemein rasch schmutzig. Damals kam uns die Idee, die Umschläge lackieren zu lassen. Das gab es noch nicht, und unsere Drucker mußten es erst mühsam ausprobieren. Und wir hatten noch eine Idee – und blieben dabei, auch als das Lackieren funktionierte –, nämlich den Rückendeckel und schließlich das Buch ringsum mit Fotos zu bedrucken, um dem Schmutz möglichst wenig weiße Angriffsflächen zu überlassen und gleichzeitig zusätzlichen Werberaum zu gewinnen.« HERZFELDE 1976 [1962], S. 44; vgl. zum Zitat auch FAURE 1992, S. 294–295.

- 96 FAURE 1992, S. 306. Auch Tucholskys *Mit 5 PS*, das 1928 bei Ernst Rowohlt in Berlin W erschien, hat einen sehenswerten und vor allem gewitzt gestalteten Buchumschlag, der nicht nur Peter Panter alias Kurt Tucholsky zeigt (TUCHOLSKY 1928). Den Umschlag entwarf aber nicht John Heartfield, sondern ein Künstler der Neuen Sachlichkeit, Rudolf Schlichter (der Gestalter des Umschlags geht hervor aus GABRIE 1928, S. 48 (dort auch eine Reproduktion des Umschlags); eine Farbabbildung bietet GABATHULER 2014, S. 134 (der Gestalter, Rudolf Schlichter, ist nicht genannt)). Ohne den zugehörigen Umschlag geht die Metapher von fünf Alter Egos Tucholskys für fünf Pferdestärken schlichtweg verloren; die Kapitel des Buchs sind sogar als Fahrtstrecke eines Automobils oder Fuhrwerks angelegt (»Start« – »Dorf Berlin« – »Über Land« – »Straße gesperrt: Militär!« – »Kurve« und so weiter und so fort bis zum »*Finish*«. Kursive im Zitat).

en Bücher – schwerlich kunstwissenschaftlicher Literatur zuordnen. Nichtsdestotrotz schärfen sie noch einmal ›unseren‹ Blick für die Gestaltung von Buchumschlägen durch Künstler:innen im Allgemeinen sowie den Umschlag als eine künstlerische Form.⁹⁷



Schon Curt Tillmann, der umtriebige Sammler von Buchumschlägen, skizzierte die unterschiedlichen ›Wirkweisen‹ von Einband und Broschur, was sich durchaus auf den Buchumschlag übertragen lässt. Die Broschur respektive der Umschlag komme erst dann zur Geltung, »wenn die Grenze zwischen Aufbewahrung und Lesen schon überschritten ist.« Demzufolge unterscheidet Tillmann zwischen der Aufbewahrung und dem Lesen von Büchern. Einbände würden seiner Meinung nach vor allem in der »Büchermauer« mit ihren »schmucken Rücken wirken. Die Broschur aber fängt erst zu sprechen an, wenn der Band herausgezogen ist und mit dem Gesicht nach oben auf dem Tisch liegt«. ⁹⁸ Eine Probe aufs Exempel zeigt, dass die Umschlagrücken von Arnold Hausers *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* und *Methoden moderner Kunstbetrachtung* in der »Büchermauer« zunächst rätselhaft daherkommen und erst nach der Entnahme aus dem Bücherregal in Gänze wirken [Tafel IV]. Ferner: Ohne die zugehörigen Umschläge kommen die Bände recht gediegen im hellen Buchleinen daher. Einzig die farbigen Rückenschildchen stechen, sofern ›ordnungsgemäß‹ im Bücherregal eingestellt, hervor. Im Kern geht es um die Frage, ob dem Einband oder dem Umschlag der Vorrang in der visuell-haptischen Wahrnehmung

97 Vgl. mit weiteren Beispielen BORES 2011, S. 228–230, 232, 234–235; TANSELE 2011, S. 17–18.

98 TILLMANN 1951, S. 32–33.

eines Buchs gebührt, wenngleich es (nicht nur) für Laien manchmal zu kuriosen Nachbarschaften von Einband und Umschlag kommt.

Beispielsweise sind in *Ein Einband Band* nur vier Buchumschläge abgebildet.⁹⁹ Womöglich ist das der strengen Auslegung des Themas geschuldet, der Gestaltung von Einbänden (einen *Ein Umschlag Band* gibt es noch nicht). Ungeachtet dessen haben einige der in *Ein Einband Band* abgebildeten Einbände aufschlussreiche »Außengraphiken«¹⁰⁰, so etwa der Ausstellungskatalog über Sep Ruf, einen bedeutenden Architekten der Nachkriegsmoderne [**Tafel VI**]. Auf dem dunkelblau glänzenden Umschlag steht nicht nur, was nahe liegt, der Name Sep Ruf, sondern ist auf diesem auch der von Ruf entworfene paradigmatische gläserne Kanzlerbungalow der jungen Demokratie in Bonn abgebildet: als Zeichnung und als Fotografie – übrigens finden sich die beiden Bilder nicht noch einmal im Buch wieder.¹⁰¹ Für den Bungalow genauso wie für die anderen Bauten Rufs dürfte die Aussage auf der Umschlagrückseite Gültigkeit beanspruchen: »[B]este Beispiele für qualitätvolles modernes Bauen in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg.«¹⁰² Ohne den zugehörigen Buchumschlag geht vor allem die Referenz auf den Kanzlerbungalow und damit die politische Relevanz und Symbolkraft von Architektur verloren, denn auf dem vorderen Deckel des dunkelblauen Leineneinbands ist asketisch-zurückhaltend

99 Vgl. WILLBERG 1994, S. 116–119.

100 TILLMANN 1951, S. 31.

101 Siehe WICHMANN 1986; Einband und Umschlag entwarfen Mendell & Oberer aus München.

102 WICHMANN 1986. Darüber hinaus bewirbt die hintere Umschlagklappe ein weiteres Buch über einen bedeutenden Architekten der jungen Bundesrepublik: *Egon Eiermann. Bauten und Projekte*.

›nur‹ der Name Sep Ruf blind eingeprägt [Tafel VI].¹⁰³ Oder anders gedacht: Der Umschlag verstärkt die ›andere Ästhetik‹¹⁰⁴ des Einbands und *vice versa*. Nichtsdestominder wird ›der Umschlag‹ im Vorwort des *Ein Einband Bands* als »aufdringlicher Vetter« des Einbands ›getadelt‹, der laut in die Welt rufe: »kauf mich!, kauf mich!« Hingegen hebe der Einband, gleichsam bescheiden und intellektuell, lediglich »den Finger«.¹⁰⁵ Doch so leicht ist die Sache für Hans Peter Willberg (1930–2003) selbstredend nicht abgetan. In *Das Buch ist ein sinnliches Ding* erläutert Willberg unter anderem den langwierigen Entstehungsprozess von Buchumschlägen und die Herausforderungen an die Umschlaggestaltung als »Interpretation« der »Worte und Gedanken« von Autor:innen.¹⁰⁶ Und nur wenige Jahre zuvor bietet Willberg aufschlussreiche Gedanken zur durchaus vertrackten Gestaltung von Umschlägen, die als unabhängiges Buchplakat oder als konstitutiver Buchbestandteil entworfen sind. Doch welche der beiden Varianten man auch immer ins Visier nimmt: Einband und Umschlag wirken im Miteinander. Demzufolge geht es dem bedeutenden Buchgestalter vor allem um die gestalterische Passgenauigkeit von Inhalt und ›Hülle‹, die idealerweise

103 Der Einband ist unter den ›vorbildlichen‹ Beispielen von Blindprägungen in WILLBERG 1994, S. 75 aufgenommen. Zur Technik heißt es ebd., S. 74 u.a.: »Entscheidend für die Wirkung der Blindprägung ist das je nach Lichteinfall wechselnde Spiel von Licht und Schatten.«

104 Siehe zur Thematik SFB 1391 »Andere Ästhetik« an der Eberhard Karls Universität in Tübingen.

105 WILLBERG 1994, S. 10. *Nota bene*: Der Lektüre des instruktiven Buchs tut die kleine Kritik des »Schutzumschlags« keinen Abbruch, und konsequenterweise wurde für das Buch auf einen Umschlag verzichtet.

106 WILLBERG 1993, S. 7–69, hier 68.

verhindert, dass ein Umschlag Versprechungen macht, die das Buch nicht einlösen kann.¹⁰⁷

Bereits Walter Benjamin hat das unmittelbare Zusammenspiel des Inneren und Äußeren eines Buchs in einer Rezension zu Alois Jalkotzys *Märchen und gegenwart. Das deutsche volksmärchen und unsere zeit* (1930) auf den Punkt gebracht. Die Besprechung trägt den bissigen Titel »Kolonialpädagogik« und gleich der erste Satz Benjamins lautet: »Es lässt sich diesem Buch etwas Seltenes nachrühmen: daß es nämlich ganz und gar schon mit seinem Umschlag gegeben ist.«¹⁰⁸ Idealerweise fallen demnach das Innere und das Äußere eines Buches zusammen und sind nicht ohne einander denkbar [Tafel VII]. Im Umschlag kann ein Buch bereits visualisiert oder

107 Vgl. WILLBERG 1991, S. 192. Analysekatogorien für die Gestaltung von »Schrift-Umschläge[n]« sind: »Tradition«, »Schriftkunst«, »Emotion«, »Flächenspannung«, »Image«, »Spiel«, »Anti-Ästhetik«, »Visualisieren«, »Atmosphäre«, »Zeitgeist«, »Persönlichkeit« und »Zitat« (ebd., S. 192–207). Zu welcher Kategorie ist der Schrift-Umschlag des vorliegenden Buches zu zählen?

108 BENJAMIN 2011 [1930], S. 293. *Nota bene*: Walter Benjamin verwendet den Begriff Umschlag hier wohl im weiteren Sinn eines mitgehefteten Papierumschlags respektive einer Broschur, denn der Umschlag des Buches ist nicht lose. FIEGE 1971, S. 11 präzisiert: »Der Begriff ›Buchumschlag‹ kann enger und weiter gefaßt werden. Er kann sich entweder nur auf den eigentlichen Umschlag beziehen, der lose um die Buchdeckel herumgelegt wird, oder sich auch auf die einfachen Broschurdeckel und mitgehefteten Papierumschläge erstrecken.« Vgl. zudem KROEHL 1987, S. 636: »Buchumschlag ist die Bezeichnung sowohl für den lose um den Bucheinband herumgelegten, abnehmbaren Schutzumschlag als auch den fest mit dem Buchblock verbundenen Broschurdeckel.«

›geschrieben‹, ja »gegeben« sein; jedoch verheißt das bei Jalkotzys Buch, folgt man dem Rezensenten, nichts Gutes.¹⁰⁹

Wenn also ein Buch mit einem Umschlag gestaltet, hergestellt und publiziert wird, dann dürfte das der originäre Zustand sowie das primär publik gemachte Sinnangebot an die Öffentlichkeit sein – so schön oder hässlich, so banal oder gewitzt, so nützlich oder lästig der Umschlag auch daherkommen mag.¹¹⁰ Die Auslagen in Buchhandlungen sind voll von diesen ambivalenten Blickfängen. Wohl kaum jemand käme dort auf die Idee, die Umschläge von den

109 Vgl. BENJAMIN 2011 [1930], S. 293. Vorder- und Rückseite des Umschlags zeigen die moderne Industrie- und Technikwelt – state of the art der 1930er Jahre – als Fotomontage in Schwarz-Weiß. Inmitten der unwirtlichen stahl- und betongepprägten Szenerie, in der sich eine Lokomotive, ein Flugzeug und ein Automobil ihre Wege zwischen Fabriken, Schloten und Silos bahnen, ›erzählt‹ eine Kindergärtnerin einer Schar Kinder wohl Märchen. Zumindest für den Autor steht in § 20 fest: »›Wunder der technik‹ sind noch lange keine märchen. [...] Schandbar genug, daß die meisten menschen die technischen erscheinungen ihrer umgebung kritiklos und als ›märchen‹ hinnehmen. Bei irgendwelchen schwierigkeiten der ›technischen Wunder‹ sind diese menschen völlig hilflos, weil sie nicht zu deren verständnis erzogen worden sind.« JALKOTZY 1930, S. 17 (Sperrung und die wohl programmatische kleinschreibung im original). Das Buch erschien im bedeutenden sozialistisch ausgerichteten Wiener Kinder- und Jugendbuch Verlag Jungbrunnen der auch für seine Gestalter:innen bekannt war. Wer die sehenswerte Fotomontage entwarf, geht aus der Publikation jedoch nicht hervor.

110 Allem voran spielt der Originalzustand eines Buches samt und sonders seltener Umschläge eine entscheidende und bisweilen recht preispfindliche Rolle; vgl. mit weiterer Literatur und Beispielen BORES 2011, S. 215–216 und TANSELLE 2011, S. 46–55.

Büchern abzunehmen; genauso wenig würde dort jemand einen Bucheinband mitsamt zugehörigem Umschlag verhüllen, abgesehen von dem Fall, ein Buch soll als Objekt und Handelsware vor etwaigen unerwünschten Spuren potentieller Käufer:innen in transparenten Folien oder dergleichen geschützt werden. So geschah es etwa in der Pariser Buchhandlung mit dem klangvollen Namen *Aux amis des livres* in der Rue de l’Odeon 7, über die Walter Benjamin im Jahr 1930 berichtet: »Ein warmer und blasser Elfenbeinton liegt über den breiten Tischen. Vielleicht kommt er von den transparenten Schutzumschlägen, die viele Bücher – alle modernen Erstausgaben, alle Luxusdrucke – hier tragen.«¹¹¹

In einer wissenschaftlichen Bibliothek gelten indes andere Voraussetzungen als in einer Buchhandlung. Und diese Voraussetzungen sind entscheidend für ›unsere‹ Wahrnehmung und ›unseren‹ Umgang mit Büchern: Bücher in Bibliotheken müssen nicht untereinander um Käufer:innen konkurrieren,¹¹² sie sind keine Handelsware, sondern sie sind geisteswissenschaftliche Gebrauchsgegenstände, die schlichtweg vor Ort konsultiert und oftmals auch entliehen werden können. Bücher in Bibliotheken sind demnach gut funktionierende und essentielle Werkzeuge¹¹³ der Wissenschaft und Öffentlichkeit. Die Funktion eines Werkzeugs wird ›uns‹ meis-

111 BENJAMIN 2021 [1930], S. 112.

112 Wohl aber um Leser:innen. Aufmerksamkeitsökonomien sind auch für die Wissenschaft relevant. Nichtsdestotrotz war für ROSNER 1954, S. XIX klar: »Für den Wissenschaftler, der nach Fachbüchern sucht, für den Architekten, der ein Handbuch braucht, für den Arzt oder Rechtsanwalt, der Berufsliteratur kaufen möchte, braucht der Schutzumschlag keine betont werbende Wirkung zu haben.« Bedeutet das im Umkehrschluss, dass insbesondere Fachbücher betont inhaltlich-gestalterisch wirken ›dürfen‹?

113 Dank an Christine Beese für diese Überlegung.

tens jedoch erst dann bewusst, wenn es nicht mehr richtig funktioniert, wenn irgendetwas hakt. ›Entkleidete‹ Bucheinbände (nicht nur) in kunsthistorischen Bibliotheken sind ›uns‹ womöglich ein selbstverständlicher, gar wohlvertrauter Anblick – jedoch auch ein trügerischer.



Nicht alle hegen womöglich das gleiche Interesse für Buchumschläge, doch sind diese – Flüchtigkeit und Fragilität *et cetera pp* hin oder her – schlichtweg Teil ›unserer‹ materiellen Buchkultur.¹¹⁴ Umschläge autorisieren¹¹⁵, begleiten, denken, erweitern, »über-setzen«¹¹⁶, visualisieren und interpretieren die Texte und Bilder eines Buches. Sie präfigurieren, flankieren und erinnern ›unsere‹ Lektüre; und im Idealfall »geben«¹¹⁷ sie ein Buch vorab. Auf welche Art und Weise Umschläge von wissenschaftlicher und populärer Literatur Kunst- und Architekturgeschichte in ihrer *longue durée* »geben«, ist wohl weitestgehend unerforscht. Die nach »Autopsie« folgenden »Miniaturen« (Seiten 91 bis 123) verstehen sich als eine erste Annäherung. Denn kein Paratext eines Buches ist so ikonisch, mobil und auffordernd wie ein Umschlag.

114 NAGEL 1987, S. 52 schreibt über den Umgang mit Umschlägen in der DDR: »Gemäß dem Auftrag, die kulturellen Leistungen der Vergangenheit und der Gegenwart zu bewahren, zu erschließen und nutzbar zu machen, ist die Sammlung von Buchumschlägen, die sich durch ihre Gestaltung auszeichnen, in den Kategorien der literarischen Dokumente des kulturellen Erbes verankert.«

115 Vgl. WINDGÄTTER 2010, S. 24.

116 DETJEN 2018, S. 80.

117 BENJAMIN 2011 [1930], S. 293.

Autopsie

Nota bene: Die Bucheinbände und Buchumschläge sind bewusst in ihrem gegenwärtigen Zustand, das heißt mit Gebrauchsspuren, fotografiert. Die Maßangaben auf den Tafeln dienen einer ersten Größeneinschätzung.



Jens Bisky, *Berlin. Biographie einer großen Stadt*.
Innengestaltung: Daniel Sauthoff (Frontispiz unter
Verwendung einer Fotografie). 6. Auflage, 2021:
Rowohlt Berlin

David Clay Large, *Berlin. Biographie einer Stadt*.
Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber. Umschlag:
Fritz Lüdtkke, Atelier 59 (unter Verwendung von Ernst
Ludwig Kirchners *Brandenburger Tor*). Einband:
ohne Nennung. 2002: C.H.Beck. 244 × 116 mm

Jens Bisky, *Berlin. Biographie einer großen Stadt*.
Umschlag: Frank Ortmann (unter Verwendung eines
Bildes von Norbert Bisky). Einband: ohne Nennung.
6. Auflage, 2021: Rowohlt Berlin. 231 × 149 mm

Siehe 22–25



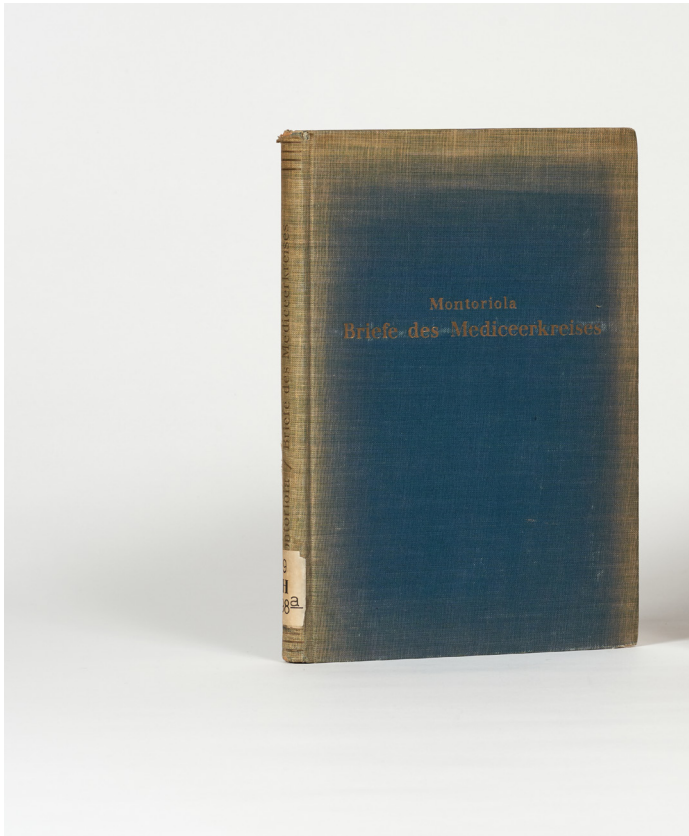
Tafel I



Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Umschlag und Einband: ohne Nennung. 2. Auflage, 1959: Gebr. Mann. 235 × 161 mm

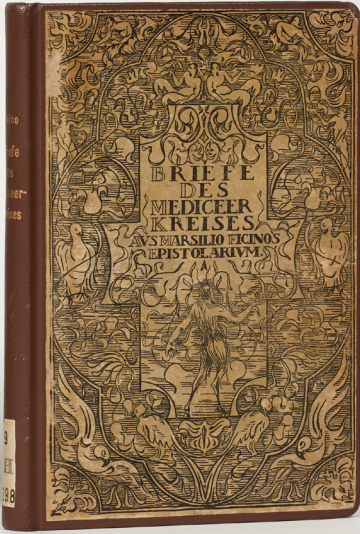
Siehe 26, 28

MITTEL-
ALTERLICHE
STADT-
BAUKUNST
IN DER
TOSKANA



Briefe des Mediceerkreises aus Marsilio Ficino's Epistolarium.
Aus dem Lateinischen übersetzt und eingeleitet von Karl Markgraf
von Montoriola. Umschlag (auf Bibliothekseinband montiert) und
Einband: ohne Nennung. 1926: Axel Juncker Verlag. 233 × 160 mm

Siehe 30





Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*. Umschlag: Wolfgang A. Taube (unter Verwendung von Cellinis Perseus). Einband: ohne Nennung. 1973: C.H.Beck. 227 × 145 mm

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Umschlag: Wolfgang A. Taube (unter Verwendung von Jacques-Louis Davids Marat). Einband: ohne Nennung. 1978: C.H.Beck. 126 × 207 mm

Arnold Hauser, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. Umschlag: Wolfgang A. Taube (unter Verwendung von Erhard Schöns *Unterweisung*). Einband: ohne Nennung. 1974: C.H.Beck. 126 × 207 mm



Tafel IV



Georg Kurt Schauer, *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*. Umschlag: Ruth Gerhardt und Helmut Dornauf. Einband: H. Wennberg. 1962: Karl Robert Langewiesche Nachfolge Köster. 269 × 185 mm

Max Sauerlandt, *Deutsche Bildhauer um 1900. Von Hildebrand bis Lehmbruck*. Umschlag (unter Verwendung von Georg Kolbes *Tänzerin*) und Einband: ohne Nennung. 1925: Karl Robert Langewiesche. 261 × 185 mm

Wilhelm Pinder, *Deutsche Dome des Mittelalters*. Umschlag (unter Verwendung von einer Fotografie des Westchores des Mainzer Doms) und Einband: ohne Nennung. 1936: Karl Robert Langewiesche. 261 × 185 mm



Tafel V



Hans Wichmann, *Sep Ruf. Bauten und Projekte*.
Umschlag (unter Verwendung einer Zeichnung und Fotografie des Kanzlerbungalows) und Einband: Mendell & Oberer.
1986: Deutsche Verlagsanstalt. 274 × 195 mm



Tafel VI



Alois Jalkotzy, *Märchen und gegenwart. Das deutsche volksmärchen und unsere zeit*. Broschur-Umschlag (unter Verwendung von Fotografien): ohne Nennung. 1930: Jungbrunnen. 149 × 230 mm

A. JALKOTZY

**MÄRCHEN
UND GEGENWART**





Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Einband: ohne Nennung. 1913: Ferdinand Hirt & Sohn. 243 × 167 mm

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Umschlag und Einband: ohne Nennung. 1919: Alfred Kröner. 254 × 77 mm

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Einband: ohne Nennung. 1921: Alfred Kröner. 254 × 177 mm

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Umschlag und Einband: Reinhold Carl. 1910: Ferdinand Hirt & Sohn. 244 × 170 mm

Siehe 92, 94–95, 97



Tafel VIII



Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Umschlag und Einband: Reinhold Carl. Schuber: ohne Nennung. 1910: Ferdinand Hirt & Sohn. 244 × 170 mm

Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben. Umschlag (unter Verwendung einer Illustration von Hugo Kaufmann): ohne Nennung. 1898: Georg Hirth

Siehe 91–92

1898 · 11. JUNI

· JUGEND ·

III. JAHRGANG · Nr. 24



Münchener illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben. — G. Hirth's Verlag in München & Leipzig.



266. Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Kurfürsten. Berlin.

Eine Steigerung im Sinne des italienischen und französischen Barock und doch wieder eine Bändigung seiner Auswüchse im Geist des preußischen Heroismus bedeutet das Hauptwerk Andreas Schlüters. Als Klassizist (vgl. 110) verschmährt er den Puffgang des Gattamelata und Colonna und geht auf den Mark Aurel zurück. Aber während dessen Leibroß tänzelnd posiert und die beiden Söldnerführer langsam im Schritt reiten, beschleunigt der Große Kurfürst, dem Zeitgeist entsprechend, sein Tempo. Darum flattern auch Mähne und Schweif im Winde, während sie beim Mark Aurel affektiert, bei Donatello derb, bei Verrocchio parademäßig herausgeputzt erscheinen. Auch den Kopf des Pferdes läßt Schlüter wieder geradeaus gehen, wirkt aber, indem er den Kopf des Reiters scharf nach links wendet, gerade durch die Einfachheit des Motivs. Die Führung des Kommandostabes wird aus der straff militärischen des Colonna zu einer schwunghaft pathetischen. Der Kurfürst reitet wieder, wie Mark Aurel, ohne Steigbügel; die Unterschenkel aber schieben sich weiter nach vorn, so daß der kurze, gedrungene Rumpf des Reiters fast nach hinten gelehnt erscheint; auch dadurch steigert sich die Wucht der Vorwärtsbewegung. Die modische Allongeperücke verträgt sich im Zeitalter des Barock gut mit dem wehenden Imperatoren-Mantel über der römischen

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. 1921: Alfred Kröner. Seiten 156–157

Siehe 95



207. Louis Tuaillon, Reiterstandbild Kaiser Wilhelms II. auf der Kölner Hohenzollernbrücke.

Kriegstracht. Schlüters Werk ist, wie es von echt preußischem Geiste durchtränkt ist, so auch wieder ein Bestandteil des preußischen Volksbewußtseins geworden. Auch die niedrige Aufstellung auf der Berliner Schloßbrücke begünstigt die Vollständigkeit des Meisterwerkes. a

Die Fülle monumentaler Aufgaben, die das neue Reich der deutschen Kunst stellte, suchte diese anfangs durch Wiederaufwärmen der alten historischen Stile zu lösen, und sie bedurfte eines ganzen Menschenalters, um sich zu einem neuen, dem gewandelten Zeitgeist entsprechenden Stil durchzurufen. Auch Tuaillon hatte für sein von diesem Geiste bereits ganz durchdrungenes Reiterstandbild Kaiser Friedrichs in Bremen an Schlüter anknüpfend noch römisch-herosische Tracht gewählt; für die Kölner Reiterstatue Kaiser Wilhelms II. nutzte er die heroischen Elemente der Gardedukorps-Uniform, Helm und Küras, im Sinne monumentaler Wirkung aus. Die knappen, scharfumrissenen Formen des kaiserlichen Reiters, in dem sich trotz eherner Ruhe jede Muskel spannt, gehen mit dem gleichfalls groß und lebenswahr durchmodellierten, weit ausgreifenden edeln Pferde, für welches selbst der gestützte Schweif charakteristisch ist, zu dem überzeugenden Eindruck einer selbstbewußten Herrscherpersönlichkeit zusammen. a



262. Andreas Schlüter, Reiterstandbild des Großen Konstantins. Berlin.

□ine Steigerung im Sinne des gleichzeitigen italienischen und französischen Barock und L doch wieder eine Bändigung seiner Auswüchse im Geiste des preussischen Heroismus bedeutet das Hauptwerk Andreas Schlüters. Als Klassizist (vgl. 110) veranschaulicht er den Patagon des Gattamelata und Colonna und geht auf den Mark Aurel zurück. Aber während dessen Leibtroni starrschon posiert, und die beiden Soldatenführer langsam im Schritt reiten, beschleunigt der Große Konstantin, dem Zeitgeist entsprechend, sein Tempo. Darum flattern auch Mähne und Schweif im Winde, während sie beim Mark Aurel affektiert erscheinen, und Verrocchio statt der Bürstenmähne und des derben Schwefelknosens beim Gattamelata sein Pferd parademäßig herausgeputzt hat. Auch den Kopf des Pferdes hält Schlüter wieder geradeaus gehen, wirkt aber, indem er den Kopf des Reiters scharf nach links wendet, gerade durch die Einfachheit des Motivs packender als Verrocchio. Die Haltung der rechten Hand mit dem Kommandostab wird aus der straff militärischen des Colonna zu einer schwinghaft

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. 1910: Ferdinand Hirt & Sohn. Seiten 146 und 147

Siehe 96



283. Louis Tualifen, Amazonen. Berlin. (Neue Photograph. Gesellschaft, Berlin.)

pathetischen. Der Kurfürst reitet wieder, wie Mark Aurel, ohne Steigbügel; die Unterschenkel schieben sich aber bei ihm weiter nach vorn, während der kurze, gedrungene Rumpf des Reiters fast nach hinten gelehnt erscheint; auch dadurch wird die Wucht der Vorwärtsbewegung von Mann und Ross gesteigert. Der Reiter wird nicht, wie Mark Aurel und Gattamelata, von dem Ross nur getragen, auch reitet er es nicht gewaltsam, wie Colleon, beide scheinen vielmehr in der gleichen hinreißenden Vorwärtsbewegung begriffen, ein Eindruck, auf den auch die weitere Ausgestaltung des fürstlichen Reiters berechnet ist. Die modische Allongeperücke, für ein öffentliches Denkmal unerlässlich, verträgt sich im Zeitalter des Barock gut mit dem wehenden Imperatores-Mantel über der römischen Kriegstracht. Ihre aufgewühlten Haarmassen ordnen sich zwischen Mähne und Schwanz des Rosses stofflich und künstlerisch gut ein. Schlöters Werk ist, wie es von echt preußischem Geiste durchdränkt ist, so auch wieder ein Bestandteil des preußischen Volksbewusstseins geworden. Und künstlerisch betrachtet schließt unsere Reihe, die mit einem Allegretto sostenuto begann und sich in einem Andante und weiter im Tempo di Marcia fortsetzte, mit einem Allegretto pomposo con fuoco.

Am Ende dieser würdigen Reihe stellen wir nicht etwa das gleichfalls amtkisierende Bremer Kaiser-Friedrich-Denkmal von Tualifen, sondern des Künstlers Berliner Amazonen. Zwar ist auch hier der antike Einschlag nicht zu verkennen: die antiphatistische Formgefühl atmende Reiterin kontrastiert seltsam mit dem realistischen Pferdeporträt. Und doch erscheinen beide von modernem Geist durchdrungen. Eine berittene Amazone in dieser Haltung wäre in der Antike undenkbar, Ross und Reiterin wären in stürmischem Fortissimo verschmolzen. Stattdessen hier bei äußerer Ruhe gespannteste geistige Bewegung: den gespitzten Ohren, dem gereichten Hals des Tieres entspricht die bei scheinbarer Gelassenheit im Kopf sich konzentrierende Spannung der Amazone.



Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Einband: ohne Nennung. 1929: Alfred Kröner. 261 × 184 mm

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Einband und Schuber: ohne Nennung. 1938: Alfred Kröner. 261 × 184 mm

Annonce für Paul Brandts *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Gestaltung (unter Verwendung eines Bildpaares aus *Sehen und Erkennen*): ohne Nennung. 1938: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel

Siehe 99, 101

Sehen und Erkennen



Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung von Paul Brandt

8. Auflage, bearbeitet und erweitert von Dr. Rudolf Schnellbach / 420 Seiten auf
Kunstdruckpapier mit 705 Abbildungen im Text und 10 mehrfarbigen Tafeln
Ganzeinband mit Goldaufdruck RM 16.—

Die von Auflage zu Auflage wachsende Beliebtheit dieses allbekanntes Wertes beweist, daß der von seinem Verfasser erstmalig eingeschlagene Weg, weiteste Kreise in das Verständnis der bildenden Kunst aller Zeiten einzuführen, richtig und wahrhaft vollständig ist. Darum blieben in dieser neuen, auch das heutige Kunstschaffen einschließenden Ausgabe, mit der das 70. Tausend erreicht ist, der Aufbau des Wertes und die ihm eigene methodische Führung, trotz durchgreifender Veränderungen im einzelnen, ganz unangetastet.

Das bewährte und erfolglichere Geschenkwerk

Ⓩ

Auslieferung ab 8. Dezember nach den Vorbestellungen

ALFRED KRÖNER VERLAG / STUTTGART



Paul Brandt, *Sehen und Erkennen*. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Umschlag (unter Verwendung von Camille Corots *Erinnerung an Mortefontaine*): ohne Nennung. Einband: Alfred Finsterer. 1968: Alfred Kröner. 258 × 181 mm

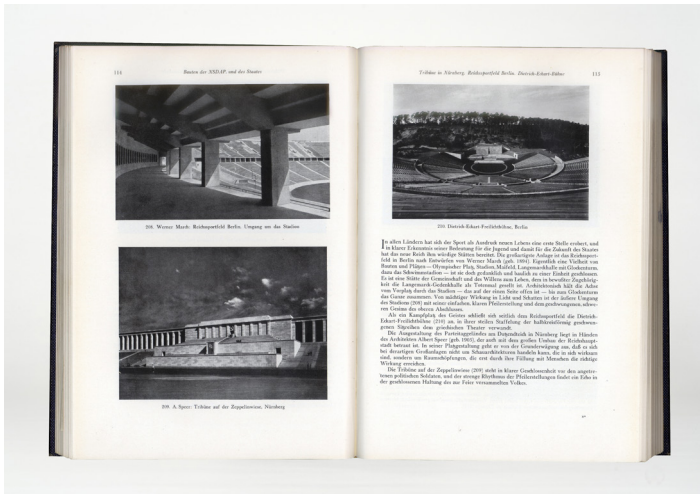
Paul Brandt, *Sehen und Erkennen*. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Umschlag (unter Verwendung von Camille Corots *Erinnerung an Mortefontaine*): ohne Nennung. Einband: Alfred Finsterer. 1954: Alfred Kröner. 250 × 185 mm

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen*. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Umschlag (unter Verwendung von Camille Corots *Erinnerung an Mortefontaine*): ohne Nennung. Einband: Alfred Finsterer. 1963: Alfred Kröner. 258 × 181 mm

Siehe 102, 105



Tafel XIII



Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. 1938: Alfred Kröner. Seiten 114 und 115

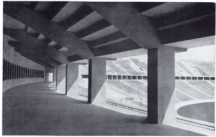
Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. 1968: Alfred Kröner. Seiten 92 und 93

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. 1968: Alfred Kröner. Seiten 86 und 87

Siehe 103



170. Wuppertal-Schwebebahn



171. Wuppertal-Schwebebahn Wagen



172. Seilbahn bei Drachenstein (Schwyz, A.S.)

Zur Geländehöhe der Gegend, Sport und Verkehr stellen neue architektonische Aufgaben, in ihrer architektonischen Funktion, aber auch in ihrer ästhetischen Form das Material zu verwenden, das man nicht anders verwenden kann.

Die große, farbige Oberflächengestaltung ist ein wesentlicher Bestandteil der Gestaltung der Außenwelt. In der Wuppertal Schwebebahn sind diese Aufgaben in der Gestaltung der Außenwelt und in der Gestaltung der Innenwelt zu sehen. Die Gestaltung der Außenwelt ist ein wesentlicher Bestandteil der Gestaltung der Innenwelt. In der Wuppertal Schwebebahn sind diese Aufgaben in der Gestaltung der Außenwelt und in der Gestaltung der Innenwelt zu sehen.



173. Wuppertal-Schwebebahn Station

Als ich vor zwei Jahren nach und nach den Entwurf der Wuppertal Schwebebahn sah, so geschah, die in Deutschland die meisten Bahnen gebildet hat wie die Bahnlinie von La Courbeville in Frankreich.

Die Wuppertal Schwebebahn ist ein Beispiel für die Gestaltung von Verkehrsmitteln in der Architektur. Die Wuppertal Schwebebahn ist ein Beispiel für die Gestaltung von Verkehrsmitteln in der Architektur. Die Wuppertal Schwebebahn ist ein Beispiel für die Gestaltung von Verkehrsmitteln in der Architektur.



174. Festhaus, Verkehrsgebäude der S.C. (Schweitzer, A.S.), Frankfurt a.M. 1930

Das Festhaus war das erste Gebäude, das in der architektonischen Gestaltung der Verkehrsgebäude der S.C. (Schweitzer, A.S.) in Frankfurt a.M. 1930. Das Festhaus war das erste Gebäude, das in der architektonischen Gestaltung der Verkehrsgebäude der S.C. (Schweitzer, A.S.) in Frankfurt a.M. 1930.



Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.
 Umschlag und Einband: ohne Nennung. Buchausstattung:
 Fritz Helmut Ehmcke. 1953: C.H.Beck. 210 × 124 mm

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.
 Umschlag und Einband: ohne Nennung. Buchausstattung:
 Fritz Helmut Ehmcke. 1958: C.H.Beck. 203 × 125 mm

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.
 Umschlag und Einband: ohne Nennung. Buchausstattung:
 Fritz Helmut Ehmcke. 1958 [um/nach 1964]: C.H.Beck.
 208 × 127 mm

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.
 Umschlag (unter Verwendung von Giovanni di Bertoldos
Bellerophon bändigt Pegasos): ohne Nennung. Buch-
 ausstattung: Fritz Helmut Ehmcke. 1958 [um/nach 1970]:
 C.H.Beck. 207 × 126 mm

Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Bd. 1. Umschlag
 (unter Verwendung einer Fotografie einer Gewandfigur
 der Kathedrale von Chartres) und Einband: ohne Nennung.
 1951: Routledge & Kegan Paul. 245 × 162 mm



Tafel XV



Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Umschlag (unter Verwendung von Giovanni di Bertoldos *Bellerophon bändig Pegasos*): Christl Kreutner. Einband ohne Nennung. 1969: C.H.Beck. 206 × 128 mm

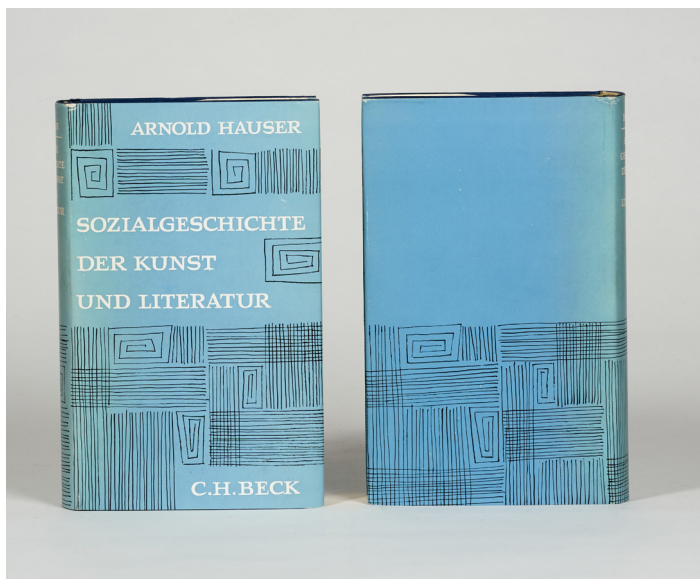
Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Umschlag (unter Verwendung von Jacques-Louis Davids *Marat*): Wolfgang A. Taube. Einband: ohne Nennung. 1978: C.H.Beck. 207 × 126 mm

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Umschlag (unter Verwendung von Jacques-Louis Davids *Marat*): Wolfgang A. Taube Einband: ohne Nennung. 1990: C.H.Beck. 208 × 128 mm

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Umschlag (unter Verwendung von Jacques-Louis Davids *Marat*): Konstanze Berner. Einband: ohne Nennung. 2018: C.H.Beck. 210 × 127 mm



Tafel XVI



Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.
Umschlag und Einband: ohne Nennung. Buchausstattung:
Fritz Helmut Ehmcke. 1958: C.H.Beck. 203 × 125 mm

Prospekt mit der Umschlagvorderseite von Arnold Hausers
Philosophie der Kunstgeschichte (1958). Gestaltung: ohne
Nennung. [1958]: C.H.Beck. 209 × 130 mm



ARNOLD HAUSER

PHILOSOPHIE

DER

KUNSTGESCHICHTE

C.H. BECK



Arnold Hauser, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. Umschlag (unter Verwendung von Erhard Schöns *Unterweisung*): Wolfgang A. Taube. Einband: ohne Nennung. 1974: C.H.Beck. 126 × 207 mm

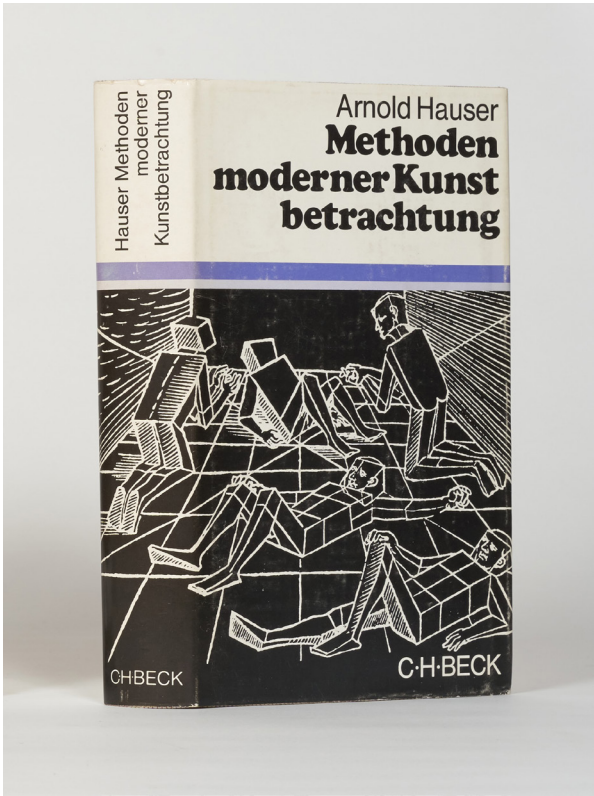
Arnold Hauser, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*. Umschlag (unter Verwendung von Erhard Schöns *Unterweisung*): Christl Kreutner. Einband: ohne Nennung. 1970: C.H.Beck. 208 × 128 mm

Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur*. Umschlag (unter Verwendung von Cellinis *Perseus*): Wolfgang A. Taube. Einband: ohne Nennung. 1978: C.H.Beck. 227 × 145 mm

Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. Umschlag (unter Verwendung von Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals*): Christl Kreutner-Reichle. Einband: ohne Nennung. 1964: C.H.Beck. 265 × 172 mm



Tafel XVIII

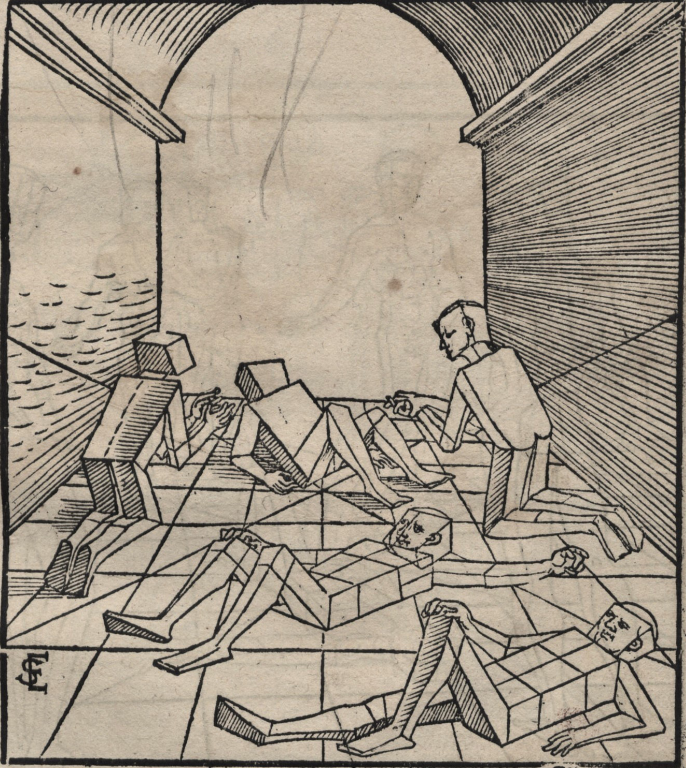


Arnold Hauser, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*.
Umschlag (unter Verwendung von Erhard Schöns *Unterweisung*):
Wolfgang A. Taube. 1974: C.H.Beck. 126 × 207 mm

Erhard Schön, Die zehennnd vigur. Holzschnitt aus: *Unterweisung
der Proportion und Stellung der Possen*. 1540: [Nürnberg]

Die zehennnd vigur.

Die zehennnt Figur zaygt an von Fünf possen / in einem Geheus von dreyen ligenden / vnd Zwoeyen Knieenden / mit Tren dreyen berueglichen gelidren wie sie in der vierung begrieffen sind so wayst du dich darnach zu richtenn .





Christopher Kreutchen/Sarah Hübscher (Hg.), *Contactzone*.
Ein Prinzip »der guten Nachbarschaft«. Einband, Gestaltung und
Satz: Lea Szramek. 2021: Kettler. 285 × 185 mm

Paul Brandt, *Sehen und Erkennen* (1910–1968)

Mehrere Generationen haben sich mit Paul Brandts *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung* die Welt von Kunst und Architektur erschlossen. 1910 erschien die Erstausgabe, und bis 1968 wurde die populäre Einführung in überarbeiteter Form mehrfach neu herausgegeben.¹¹⁸ Auf ganze dreizehn Auflagen und an die 150.000 Exemplare brachte es Brandts ›zählebige‹, so Magdalena Bushart,¹¹⁹ Schule des Sehens, die sich der Methode des Bildvergleichs von Heinrich Wölfflin und Karl Voll bedient und an all diejenigen gerichtet ist, die, so Brandt, den »Weg zur Kunst su-

118 Vgl. BUSHART 2009, S. 36 sowie BUSHART 2016, S. 54; die Erstausgabe von *Sehen und Erkennen* erschien nicht 1911, sondern 1910. Vgl. auch das Vorwort in BRANDT 1929, o.S.: »seit seinem ersten Erscheinen im Jahr 1910« sowie die Aufnahme des Titels in der Rubrik »Erschienene Neuigkeiten des Buchhandels« in BÖRSENBLATT 1910, S. 18847 (die Ausgabe in Buchleinen kostete 5 Mark). Die Titelei von *Sehen und Erkennen* zum Teil mit widersprüchlichen Angaben: »© 1910« und das Jahr 1911 auf dem Titelblatt. Dank an Sonja Anklam (Bibliothek KHI der FU Berlin) zu Auskünften über das Copyright und die bibliographische Titelaufnahme aller Ausgaben. Zumindest ein verlagsfrisches Exemplar [Tafel IX] belegt, dass noch das 6. bis 10. Tausend der ersten Auflage 1910 erschien, denn auf dem Titelblatt gibt es nicht die Jahreszahl 1911.

119 BUSHART 2009, S. 36: »Das Buch gehört zu den zählebigsten und erfolgreichsten seiner Art.«

chen« würden.¹²⁰ Bereits die Erstausgabe, die im Verlag von Ferdinand Hirt & Sohn in Leipzig erschien, hat einen Umschlag.¹²¹ Heutzutage besitzt dieser Seltenheit **[Tafel VIII, IX]**. Der papierfarbene Buchumschlag wiederholt die Gestaltung des Bucheinbands: Name des Autors, Titel, Verlag und eine Allegorie der Kunst sind auf diesem in roter Farbe gedruckt.¹²² Wird ebendieser jedoch abgenommen, dann kommt ein hellblau strahlender Leineneinband mit leuchtend roter Schrift, blauen Linien und grünem Grund zum Vorschein und leitet bereits performativ zum Thema, dem vergleichenden Sehen, hin. Denn anders als der Umschlag zeigt der Einband keine feinen Umrisslinien, sondern ein flächig-farbiges Spiel mit Figur und Grund. Ob sich Paul Brandt, oder der Verlag für die Allegorie der Kunst entschied, ist bislang nicht bekannt. Immerhin handelt es sich um eine »Einbandzeichnung«, die der Leipziger Künstler Reinhold Carl in »Anlehnung« an die Skulptur *Kunst* von Hugo Kaufmann schuf.¹²³ Schließlich zierte Kaufmanns Skulptur *Kunst* von 1892 bis 1976 einen der stadtseitigen Pylone der zumindest für München bedeutenden Ludwigsbrücke. Sogar in der populären Zeitschrift *Jugend* von 1898 findet sich Kaufmanns Allegorie der Kunst prominent und formatfüllend auf dem Titelblatt der Nummer 24 wieder **[Tafel IX]**.¹²⁴ Anders als in Kaufmanns »Ori-

120 BRANDT 1910, o.S.

121 Die in BUSHART 2009, S. 36–37 (»Abb. 1«) abgebildeten Bucheinbände sind als »Umschlag« bezeichnet.

122 Dank an Ulrich Pfisterer für den Hinweis auf den zugehörigen Umschlag.

123 BRANDT 1910, o.S. Auf der Umschlagrückseite ist – Zufall hin oder her – Wilhelm Waetzoldts Buch *Die Kunst des Porträts* aus dem Jahr 1908 beworben, das durchaus eine Brücke zur Umschlagvorderseite mit einem »Porträt der Kunst« schlägt.

124 JUGEND 1898.

ginal< sowie Kaufmanns Illustration für die *Jugend*, hat Reinhold Carl die rechte Brust der Sitzfigur bedeckt und in die Gegenwart geholt. Entscheidend ist aber, dass in Carls Zeichnung die Statuette, die die junge Frau in ihrer linken Hand hält, sie anblickt. Die Siegesgöttin *Nike* reicht der Kunst gleichsam ihren Lorbeerkranz als Zeichen des Triumphs, oder anders herum betrachtet: Die junge Frau nimmt die *Nike* in Augenschein. Auch die aufmerksamen und neugierigen Leser:innen der *Zeit* dürften nach der Lektüre des Kapitels »Griechische Rundplastik«¹²⁵ erkannt haben, dass die junge Frau auf dem Einband und dem Umschlag eine verkleinerte Statuette der *Nike von Samothrake* in ihrer linken Hand hält.

Für Paul Brandt artikuliert sich in dieser Skulptur ein zentrales Moment seines Kunstverständnisses. Bereits im Vorwort kommt er auf dieses zu sprechen und parallelisiert es mit nichts weniger als dem menschlichen Lebensweg schlechthin, den er als »Weg von Gebundenheit zu Freiheit«¹²⁶ deutet. Im Anschluss an die durchaus erotisch aufgeladene Beschreibung des enthüllenden statt verhüllenden Gewands der *Nike von Samothrake* lässt ›uns‹ Brandt noch einmal wissen, dass der »Trieb jeder echten Kunst« eben darin liege, »von der Gebundenheit zur Freiheit, von starrer Ruhe zu gemessener, ja zuletzt stürmischer Bewegung fortzuschreiten [...]«.¹²⁷ Allerdings ist Reinhold Carls Zeichnung für den Einband und den Umschlag weniger stürmisch durchdrungen als die emphatische Beschreibung der *Nike* von Brandt. Nichtsdestotrotz wird deutlich, dass die griechische Antike für Paul Brandt nicht nur ein Ausgangs-, sondern ein zentraler Reflexionspunkt von Kunstgeschichte ist. Für die Gestaltung des Einbands samt Umschlag dürfte, wie für das gesam-

125 BRANDT 1910, S. 104–107, bes. 105.

126 BRANDT 1910, o. S.; vgl. zur Deutung auch BUSHART 2009, S. 38.

127 BRANDT 1910, S. 106.

te Buch, das vorangestellte Motto von Johann Wolfgang von Goethe Gültigkeit beanspruchen: »Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.«¹²⁸ Auf einen Allgemeinplatz gemünzt: Man sieht nur das, was man kennt.

1913 erschien die zweite Auflage von *Sehen und Erkennen* bei Ferdinand Hirt & Sohn. Offenbar galt es, sowohl den Einband als auch den Umschlag zu überarbeiten. Doch was auch immer die Gründe hierfür waren, muss an dieser Stelle noch offenbleiben. Wenngleich der gestalterische Entwurf von Reinhold Carls Erstaussgabe im großen und ganzen beibehalten wurde, ersetzte man die moderne Allegorie der Kunst mit einer stilisierten Zeichnung einer *Pallas Athene* auf dem Einband und auf dem Umschlag [Tafel VIII]. Die antike Schutzgöttin der Künste ist durchaus ein treffendes Motiv für eine Einführung in die Kunstgeschichte, als dessen Fundament Brandt eben die antike Kunst betrachtet; doch mit der »stürmische[n] Bewegung« der *Nike von Samothrake* hat sie kaum noch etwas gemein. Zumindest weist *Pallas Athene* mit ihrem Finger dezent auf den Untertitel des Buches: *Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*. Der Charakter des Staubjäckchens hat sich im Vergleich zur Erstaussgabe etwas gewandelt. Die rot leuchtenden Linien sind nun einem schwarzen Aufdruck auf dem fragilen naturfarbenen Papier gewichen.¹²⁹ Sichtlich unspektakulär kommt der Buchumschlag daher, und vermutlich könnte dies auch ein Grund sein, warum dieser so selten überliefert ist. Denn der in heiteren Blau-tönen gestaltete Einband ist wohl gefälliger als sein Staubjäckchen.

128 BRANDT 1910, o.S.

129 *Nota bene*: Die Beschreibung des Umschlags erfolgt nur nach einer Fotografie auf einer digitalen antiquarischen Buchhandelsplattform; das Exemplar konnte leider nicht erworben werden.

Ein Jahr nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, 1919, kommt es schließlich zu einem ersten markanten Bruch in der Gestaltung des Einbands und des Umschlags von *Sehen und Erkennen*. Die jugendstilhaft fließenden, fast fröhlichen Linien der »Einbandzeichnung«¹³⁰ der Allegorie der Kunst von Reinhold Carl und die stoische *Pallas Athene* sind einem streng gezeichneten Umschlag mit der schwarzen Silhouette eines heroischen Reiterstandbilds Kaiser Wilhelms II. gewichen [**Tafel VIII**]. Vermutlich ist es dem Zufall der Geschichte geschuldet, dass noch einmal die Skulptur einer Brückenfigur prägendes Signet von *Sehen und Erkennen* ist; denn das Reiterstandbild zierte einst das linksrheinische Portal der Kölner Hohenzollernbrücke und steht bis heute dort, jedoch ohne die ursprünglich zugehörige Portalarchitektur von Franz Schwechten, die den Sockel und den Rahmen für die Skulptur bildete. Der Umschlag aus dem Jahr 1919 ist ein Tribut an das vaterländische Kaiserreich und an einen bedeutenden wie kontroversen Künstler der Zeit, Louis Tuaillon. Der Bildhauer Tuaillon war zwar Mitglied der Künstlerbewegung der *Secession*, die Wilhelm II. mit mehr als Argwohn betrachtete,¹³¹ jedoch gewann Tuaillon schließlich die Gunst des Kaisers und wurde so zu einem durchaus geschätzten »Staatskünstler«.¹³² Den Leser:innen wird das sicherlich nicht entgangen sein, zumal auf Seite 157 das Reiterstandbild Kaiser Wilhelms II. von Louis Tuaillon demjenigen des Großen Kurfürsten von Andreas Schlüter gegenübergestellt ist [**Tafel X**]. Paul Brandt kommentiert das Bildpaar unter anderem wie folgt: »Die Fülle monumentaler Aufgaben, die das neue Reich der deutschen Kunst stellte, suchte diese anfangs durch Wiederkäuen der alten historischen Stile zu lö-

130 BRANDT 1910, o. S.

131 Vgl. ULFERTS 1993, S. 88.

132 Vgl. ULFERTS 1993, S. 71–76 und das Kapitel »Der Staatskünstler«.

sen, ja sie bedurfte eines Menschenalters, um sich zu einem neuen, dem Zeitgeist entsprechenden Stil durchzuringen.«¹³³ Ausdruck dieses neuen und fortschrittlichen Zeitgeistes ist also auch Tuailons Reiterstandbild des Kaisers, das Brandt abschließend als »überzeugenden Eindruck einer willensstarken, neuzeitlichen Persönlichkeit« charakterisiert.¹³⁴ Magdalena Bushart deutet die beiden Reiterstandbilder treffend: »Nun ging es dem Autor [Paul Brandt, S.F.] um patriotisches, nämlich um den ›preußischen Geist(e)‹ im Falle der Schlüterschen Plastik beziehungsweise um den ›überzeugenden Eindruck einer selbstbewußten Herrscherpersönlichkeit‹ bei Tuailons Wilhelm.«¹³⁵ In der Erstausgabe von *Sehen und Erkennen* gab es dieses Bildpaar übrigens noch nicht, denn das Reiterdenkmal für Kaiser Wilhelm II. wurde erst am 20. September 1910 eingeweiht.¹³⁶ Und so ist in der Erstausgabe (das Vorwort datiert vom 10. Oktober 1910) noch die einst für Aufsehen sorgende *Amazone* (1895) von Tuailon neben Schlüters Reiterstandbild abgebildet [**Tafel XI**].¹³⁷ Sollte der Umschlag der dritten Ausgabe von 1919 (gedruckt auf »Kriegspapier«) verloren gehen,

133 BRANDT 1913, S. 153.

134 BRANDT 1913, S. 153.

135 BUSHART 2009, S. 46; runde Klammern im Zitat.

136 Vgl. ULFERTS 1993, S. 225–233 mit Kat.-Nr. 35, hier 225. Das Reiterstandbild wurde bereits in der zweiten Auflage eingefügt. BRANDT 1913, o.S. führt im Vorwort aus: »Nur einer konnte in dem Kapitel ›Roß und Reiter‹ Berücksichtigung finden [...]« – gemeint ist wohl Kaiser Wilhelm II.

137 Vgl. zur Gegenüberstellung BUSHART 2009, S. 46. Siehe zur Amazone ULFERTS 1993, S. 146–155 mit Kat.-Nr. 12. Die Skulptur wurde immerhin von der Berliner Nationalgalerie angekauft und an prominenter Stelle im Kolonnadenhof ausgestellt, wo sie noch heute zu sehen ist. Doch nicht nur das. Der Kaiser gab um das Jahr 1904 sogar eine vergrößerte Replik der

bleibt das patriotische Statement des Buches dennoch erhalten, denn der bedruckte braungraue Pappeinband ›wiederholt‹ die Gestaltung des packpapierartigen Umschlags [Tafel VIII].

1921 griff man für die vierte Auflage von *Sehen und Erkennen* noch einmal auf den kaiserlich-patriotischen Einband (und vermutlich auch Umschlag) zurück.¹³⁸ Ab der fünften Ausgabe von 1923 kommen die Einbände bis in das Jahr 1968 allesamt ohne ein Bild auf dem vorderen Einbanddeckel aus. Ob jedoch die zugehörigen Umschläge – vorausgesetzt es gab welche – der Ausgaben der Jahre 1923, 1925 und 1929 ebenso bilderlos waren wie ihre Einbände, muss an dieser Stelle noch offenbleiben. Zumindest zeigen die späteren Ausgaben zwischen 1938 und 1968 wieder Bilder auf den Staubjäckchen, und diese sollen nun abschließend in den Blick genommen werden.

Im Terror verbreitenden Jahr der Novemberpogrome der Nationalsozialisten kam die achte Auflage von *Sehen und Erkennen* am 8. Dezember 1938 heraus. Die Ausgabe besorgte Rudolf Schnellbach, promovierter Kunsthistoriker und späterer Direktor des Badischen Landesmuseums in Karlsruhe.¹³⁹ Schnellbach kürzte, änderte und ergänzte an zahlreichen Stellen, denn, so der Bearbeiter: »Der Deutsche will heute vor allem die Kunstdenkmäler seiner Heimat sehen und erkennen lernen. Deshalb waren hier Erweiterun-

Amazonie in Auftrag, die bis heute im Florarondell des Berliner Tiergartens ›reitet‹ (ebd., S. 205–208 mit Kat.-Nr. 28).

138 Vgl. BRANDT 1921. Der Einband ist nunmehr olivfarben [Tafel VIII].

139 Er übernahm die Leitung im April 1952. Vgl. PETRASCH 1966, S. VII–XXV, hier VII–VIII und ferner Landesarchiv Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Findbuch EA 3/150 Kultusministerium: Personalakten, EA 3/150 Bü 3291 [Rudolf Schnellbach].

gen notwendig.«¹⁴⁰ Und schließlich wird auch die moderne Kunst, vornehmlich nach 1918, abgekanzelt: »Für die neue Ausgabe konnten diese sektenartigen Kunstrichtungen auf einen ganz engen Raum und mehr historisch betrachtend zusammengedrängt werden, da sie uns heute kaum mehr begegnen.«¹⁴¹ Paul Brandt hatte mit den Eingriffen nationalsozialistischer Diktion wohl nichts mehr zu tun, denn er verstarb im Jahr 1932.¹⁴² Nichtsdestotrotz ist Brandts Kunstverständnis in *Sehen und Erkennen* zum Teil als konservativ, modernekritisch und durchaus patriotisch zu bewerten – mit scharfen Formulierungen wider die Kunst seiner Zeit.¹⁴³ Der weiße Umschlag der Ausgabe von 1938 zeigt auf der Vordersei-

- 140 BRANDT 1938, o.S. Nach BUSHART 2009, S. 51 habe Schnellbach kleine Eingriffe vorgenommen. Eine Verlagsanzeige (BÖRSENBLATT 1938, S. 7571) vermerkt: »[...] der Aufbau des Werkes und die ihm eigene methodische Führung, trotz durchgreifender Veränderungen im einzelnen, ganz unangetastet.«
- 141 BRANDT 1938, o.S.; siehe auch das eingefügte Kapitel »Entartungen der modernen Kunst« (ebd., S. 327–373).
- 142 Vgl. das Vorwort von Rudolf Schnellbach in BRANDT 1938, o.S.
- 143 Vgl. etwa die Vorworte mit Äußerungen zur modernen Kunst und »Dürers Fahnen Schwinger« in BRANDT 1925, S. IX–XI; in »Kapitel XIII 15 Absolute Malerei: Kandinski« [*sic*] gipfelt es schließlich in folgender Bemerkung: »Kandinskis Kunst ist der Untergang des künstlerischen Europa!« (ebd., S. 445); oder: »Gesundung kann uns nur durch Überwindung dieser kunstpathologischen Richtungen werden [...].« (ebd.); in »Kapitel XIII 17 Schlußwort: das Ziel der deutschen Kunst«, nach dem das Internationale in der modernen Kunst kritisiert wurde, einlenkend: »Denn so wenig sie [die deutsche Kunst, S.F.] sich ihrer nationalen Eigenart entäußern darf, so wenig darf sie sich deutschümelnd in sich selbst verschließen.« (ebd., S. 448).

te eine Skulptur und eine Plastik, die als Bildpaar angeordnet sind. Dem berühmten antiken *Diskuswerfer von Myron* steht der naturalistisch durchgebildete *Mäher (Le Faucheur, 1892)* von Constantin Meunier im Kontrapost entgegen [Tafel XII].¹⁴⁴ Sport und körperliche Arbeit, als die den männlichen Körper stärkenden Betätigungen, werden offensichtlich ideologisch vereinnahmt und als Kunstideal postuliert – unterstützt von der scharf geschnittenen, fetten und irgendwie ›lauten‹ Fraktur des Obertitels. Es verwundert kaum, dass auch eine ganzseitige Annonce im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* die propagandistisch aufgeladene Bildsprache des Umschlags aufgreift [Tafel XII]. Doch der 1905 verstorbene belgische Künstler des ›Realismus‹, Constantin Meunier,¹⁴⁵ dürfte sicherlich etwas ganz anderes über seine Statuette gedacht haben. Ungeachtet dessen haben der Bearbeiter und/oder der Verlag sicherlich nicht ohne Grund genau dieses Bildpaar aus *Sehen und Erkennen* für den Umschlag ausgewählt.¹⁴⁶ Wer auch immer an der

144 *Nota bene*: Die Beschreibung des Umschlags erfolgt nur nach einer Fotografie auf einer digitalen antiquarischen Buchhandelsplattform. Zumindest gibt auch die reproduzierte Annonce im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* einen ersten Eindruck des Umschlags. Letzterer jedoch mit einer anderen gebrochenen Schrifttype und einem schwarzen Balken am unteren Rand. Auf dem Umschlagrücken am oberen Rand noch einmal der Haupttitel in Fraktur aufgedruckt und mit einem schwarzen Balken unterstrichen. Der Rücken des zugehörigen Schubers wiederholt interessanterweise die ornamentale Gestaltung des Einbandrückens. Folglich konnte die Leserschaft wohl selbst entscheiden, auf welche Art und Weise ›ihr Brandt‹ im Bücherregal wirken sollte.

145 Siehe zu diesem VANDEPITTE 2014.

146 *Nota bene*: Der Verlagsleiter des Alfred Kröner Verlags und Schriftsteller Wilhelm Klemm wurde im Jahr 1938 aus der Reichsschriftumskammer aus-

Gestaltung des Umschlags beteiligt war, sah wahrscheinlich eine aussagekräftige Anschlussfähigkeit der nationalsozialistischen Ideologie an ›den antiken‹ Körper und ›die Antike‹ sowie Sport und bäuerlich-körperliche Arbeit gegeben.¹⁴⁷ Überhaupt erhebt – und das gibt zu Denken – der Umschlag der achten Auflage von *Sehen und Erkennen* zum ersten und zum letzten Mal das vergleichende Sehen mit einem Bildpaar zum Thema. Paul Brandt schreibt in der letzten von ihm besorgten siebten Auflage von 1929, unter Rückgriff auf einen von dem Kunsthistoriker Josef Strzygowski (1892–1941) gezogenen Vergleich, über das Bildpaar unter anderem: »[D]er häßliche Kopf des Tagelöhners sieht mechanisch vor sich hin: dort ein lebendiges Spiel freier Kräfte [Diskobol, S.F.], hier eine lebende Mähmaschine, geheiligt nur durch den ethischen Wert der von den Alten als ›banausisch‹ verachteten körperlichen Arbeit.«¹⁴⁸ In der von Rudolf Schnellbach überarbeiteten achten Auflage von 1938 konnte der Passus mit kleinen Änderungen ganz im Sinne der NS-Propaganda beibehalten werden: Der Kopf des »Tagelöhners« ist allerdings nicht mehr ›hässlich‹, sondern blickt nun ›angestrengt‹, und zu alledem findet auch noch Adolf Hitler

geschlossen, womit er auch nicht mehr als Verleger und Buchhändler tätig sein konnte. Vermutlich dürfte Klemms Engagement in der Begründung (zusammen mit Rudolf Marx) der *Sammlung Dieterich* ausschlaggebend gewesen sein (vgl. STEGMANN 2011, S. 302); die Buchreihe *Sammlung Dieterich* »›war [g]egen die Blickbeschränkung der Nazizeit, die Vereinsseitigung des Denkens und Sehens‹‹ gedacht und verstand sich grundsätzlich als »›humanistische Reihe‹«. Zit. nach ebd., S. 300.

147 Vgl. zur Antike im Nationalsozialismus umfassend CHAPOUTOT 2014, bes. S. 165–205; zum SPORT etwa REICHEL 1997 [1991], S. 255–262.

148 BRANDT 1929, S. 100.

Erwähnung.¹⁴⁹ Ohne einen Umschlag kommt die nationalsozialistisch durchdrungene Ausgabe von *Sehen und Erkennen* im goldgeprägten blauen Leineneinband mit rotem Rückenschildchen daher. Politisch unschuldig bleibt das »bewährte und erfolgssichere Geschenkwerk«¹⁵⁰ dennoch nicht. Die Gestaltung des Einbands wurde für die achte Auflage nicht angepasst. Denn der in Gold geprägte schwungvoll grazil gezeichnete Name des Autors, Paul Brandt, sowie der in Versalien gesetzte Haupttitel auf dem Einband folgt der siebten Auflage von 1929 [Tafel XII]. Die ideologische Vereinnahmung der ›Schule des Sehens‹ wurde kurzerhand auch mit einem Buchumschlag bewerkstelligt, der heute Seltenheitswert hat.

Noch in der Nachkriegszeit bestand offenbar ein Bedürfnis nach dem ›richtigen‹ Sehen und Erkennen von Kunst und Architektur. Nunmehr ist es eine landschaftliche Idylle, die die vorrangig bildungsbürgerliche Leserschaft in den Ausgaben von 1952, 1954, 1963

149 BRANDT 1938, S. 154: »Das edle Haupt des attischen Jünglings folgt in natürlicher Wendung, wie die Statue des Palazzo Lancelotti, die als Geschenk des Führers in die Glyptothek nach München kam, der Spiraldrehung der Wirbelsäule; der angestrengte Kopf des Tagelöhners sieht mechanisch vor sich hin: dort ein lebendiges Spiel freier Kräfte, hier eine lebende Mähmaschine, geheiligt nur durch den ethischen Wert der von den Alten als ›banausisch‹ verachteten körperlichen Arbeit.« In der ersten Nachkriegsausgabe (9. Aufl. von 1952) heißt es: »Das edle Haupt des attischen Jünglings folgt in natürlicher Wendung der Spiraldrehung der Wirbelsäule; der angestrengte Kopf des Tagelöhners sieht mechanisch vor sich hin: dort ein lebendiges Spiel freier Kräfte, hier eine lebende Mähmaschine, geheiligt nur durch den ethischen Wert der von den Alten als ›banausisch‹ verachteten körperlichen Arbeit.« BRANDT 1952 a, S. 126.

150 BÖRSENBLATT 1938, S. 7571.

und 1968 in wechselnder Gestaltung auf die Kunstgeschichte einstimmt [Tafel XIII].¹⁵¹ Camille Corots vielfach geschätztes Gemälde *Souvenir de Mortéfontaine* (1864) – ein Landstrich im französischen Département Oise nördlich von Paris mit einem englischen Landschaftsgarten¹⁵² – verheißt eine unverfängliche und eskapistische Kunstbetrachtung, die ›uns‹ gleichsam konfliktfrei und ästhetisch in die Kunstgeschichte zu ziehen versucht. Wohl nicht von ungefähr ist auf einem der Buchumschläge unter anderem zu lesen: »In einer glücklichen Vereinigung von wissenschaftlicher Haltung mit echtem künstlerischen Gefühl, ohne fachwissenschaftlichen Ballast, erweckt es Verständnis und Freude am *Sehen* und *Erkennen* des Schönen in der Kunst.«¹⁵³ Die Illustrationen der Umschläge gehen sichtbar auf Distanz zur Moderne des 20. Jahrhunderts – man stelle sich nur einmal Sophie Taeuber-Arps *Hochfliegen, fallen, klammern, fliegen* (1934) oder Ernst Wilhelm Nays *Elchkopf* (1933)

151 Siehe BRANDT 1952 a; BRANDT 1968. »Der Einband-Entwurf« der 9. bis 12. Aufl. stammt von dem Künstler, Grafiker und Typografen Alfred Finsterer (1908–1994), der für zahlreiche bedeutende Verlage u. a. auch als künstlerischer Berater tätig war; ob dieser auch den Umschlag gestaltete, muss noch offenbleiben. Zumindest ist die Gestaltung von Umschlag- und Einbandrücken (BRANDT 1952 a, BRANDT 1952 b und BRANDT 1954) aufeinander abgestimmt. Vgl. zu Finsterer QUENSEL 1979, S. 20–29; KLINGSPOR MUSEUM 2006, S. 3–5.

152 Zum Bild COROT 1996, S. 364–365 mit Kat.-Nr. 126.

153 BRANDT 1952 a (Kursive im Zitat). Die Umschläge von BRANDT 1952 a und BRANDT 1954 bewerben schließlich unter anderem auch zwei ›Klassiker‹ der Kunstgeschichte: Jacob Burckhardts *Die Kultur der Renaissance in Italien* und Johan Huizingas *Herbst des Mittelalters* (diese beiden und die anderen beworbenen Buchtitel sind interessanterweise in einer historisierenden Fraktur gesetzt).

auf den Staubjäckchen vor. Nicht nur die ›Außenwelten‹, die Umschläge, sondern auch das Innere der Bücher der Ausgaben von 1952 bis 1968 zeugen von einem durchaus konservativeren Kunst- und Kulturverständnis. Das von Anonymus überarbeitete Kapitel »Sport- und Verkehrsbauten« ersetzt zwar das zuvor von Dr. Rudolf Schnellbach 1938 ergänzte Kapitel »Bauten der NSDAP. und des Staates [*sic*]«, ¹⁵⁴ präsentiert jedoch eine eigentümliche Auswahl von Bildpaaren: denn die Dortmunder Westfalenhalle (1952) ist über dem Berliner Olympiastadion von Werner March (1936) und neben der Brücke der Reichsautobahn bei Drackenstein abgebildet [Tafel XIV]. Offenbar steht die Architektur der bundesrepublikanischen Nachkriegsmoderne, nunmehr in Stahl und Glas errichtet, problemlos in der Kontinuität nationalsozialistischer Großbauten für Sport und Verkehr. Zumindest ist nur wenige Seiten zuvor nun das Dessauer Bauhaus von Walter Gropius eingefügt worden [Tafel XIV], und es wird im Vergleich mit Hans Poelzigs Verwaltungsgebäude für die I. G. Farbenindustrie in Frankfurt am Main immerhin konstatiert: »Allerdings ist bei aller Schlichtheit der Zeichnung ein gewisses Formenpathos nicht zu verkennen, das von der kühneren und folgerichtigeren Architektur Gropius' abweicht.« ¹⁵⁵

Wer die erste Nachkriegsausgabe aus dem Jahr 1952 oder die letzte Auflage zur Zeit der Studentenbewegung im Jahr 1968 überarbei-

154 BRANDT 1952 a, S. 92–93.

155 BRANDT 1952 a, S. 86–87, hier 87. Im Projektseminar »Häuser streiten. Die Architektur der Moderne in populären Kunstgeschichten« (Sommersemester 2022) wurden die Ausgaben von 1929, 1938 und 1952/1954 vergleichend in den Blick genommen und die Ergebnisse in einer Vitrinenausstellung im Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin präsentiert. Besonderer Dank gilt den engagierten Student:innen für ihre konzisen Vitrinentexte und das großartige Ausstellungsdesign.

tete, geht aus den Publikationen nicht hervor. Doch der Anspruch ist durchaus hoch gesetzt, denn noch die letzten beiden Ausgaben von 1963 und 1968 sind auf der vorderen Umschlagklappe wie folgt beworben: »Von den Anfängen frühgeschichtlicher Kunst bis in die Gegenwart führend, macht er [Paul Brandt, S.F.] das Große und Bleibende anschaulich und erhebt es zum Kernstück der Bildung.«¹⁵⁶

So zentral Camille Corots Bild auf den Umschlägen der Ausgaben von *Sehen und Erkennen* der Jahre 1952 bis 1968 in Szene gesetzt ist, so wenig findet es Beachtung. Lediglich in ein paar Sätzen wird das Bild und die Schule von Barbizon besprochen: Im Gegensatz zum heroischen Landschaftsbild à la Poussin seien die »Formen und Farben« bei Corot »im Sinne moderner Naturempfindung zum Stimmungszauber der ›intimen‹ Landschaft abgedämpft«, womit Corot »ein ›lyrisch gewordener Poussin‹« sei.¹⁵⁷ Wohlgemerkt handelt es sich jedoch um eine ›moderne Naturempfindung‹ der Zeit der 1920er Jahre und nicht der zeitgenössischen Gegenwart der 1950er und 1960er Jahre, denn bereits Paul Brandt versenkte sich im Corot'schen Stimmungszauber – ohne dass es zu seinen Lebzeiten ein Bild des Künstlers jedoch auf einen Umschlag oder Einband seines *Bestsellers* schaffte.

Vielleicht könnte das Landschaftsgemälde eines französischen Malers auf der Umschlagvorderseite (nicht nur) der ersten Nachkriegsausgabe von *Sehen und Erkennen* zumindest als ein versöhnlicher Brückenschlag nach Frankreich verstanden werden – Kunst und Kunstgeschichte verharren idealiter nicht an nationalstaatlichen Grenzen noch im nationalstaatlichen Denken. Ob das zuvor

156 Auf der Umschlagklappe von BRANDT 1952a heißt es noch etwas einschränkend »Kernstück der Bildung der heranwachsenden Jugend.«

157 BRANDT 1952, S. 336–337.

Gesagte womöglich ein Grund dafür ist, dass sich zahlreiche Umschläge der Ausgaben von 1952 bis 1968 erhalten haben, sei dahingestellt. Vielmehr, so ist zu vermuten, wurden die Umschläge wohl deshalb am Buch belassen, da die streng grün gehaltenen Leinen-einbände mit Goldprägung zwar gediegene Autorität ausstrahlen, dies aber mit dem Verlust bildlicher Erkundungs- und Erinnerungsräume für die ›heranwachsende Jugend‹ einbüßen **[Tafel XIII]**.

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (1951–2018)

Die *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* ist 1953 in München bei C.H.Beck in zwei Bänden auf Deutsch erschienen. Nur zwei Jahre zuvor, 1951, kam sie erstmals unter dem Titel *The Social History of Art* in London heraus. Hier lebte der aus Ungarn stammende jüdische Kunsthistoriker Arnold Hauser (1892–1978) ab 1938 im erzwungenen Exil.¹⁵⁸ Die Geschichte ihrer Buchumschläge ist faszinierend. Denn der Umschlag der deutschen Erstausgabe kommt noch ohne eine grafische Gestaltung oder ein Bild aus, hingegen erhielten die späteren deutschsprachigen Ausgaben immer wieder neue Bilder auf den Staubjäckchen. Kein Geringerer als der bedeutende Typograf und Gestalter Fritz Helmut Ehmcke – unter anderem verfasste er auch *Broschur und Schutzumschlag am deutschen Buch der neueren Zeit*¹⁵⁹ – zeichnet sich für die Buchausstattung der Beck’-

158 Angaben nach dem Verlagsprospekt *Arnold Hauser. Sein Werk bei C.H.Beck* [o.J.] aus der Bibliothek des Autors. Der Text wurde für die Ausgabe von 1951 von Stanley Goodman und Arnold Hauser vom Deutschen ins Englische übersetzt; vgl. HARRIS 1999, S. xvii; ebd., xv–xxx mit einer Einführung in die marxistische Ausrichtung der *Social History of Art*. Zur durch- aus ambivalenten Rezeption von Hausers Werk siehe HOHENDAHL 2002.

159 EHMKE 1951; unter den abgebildeten Umschlägen findet sich nicht seine Gestaltung für Leni Riefenstahls *Schönheit im Olympischen Kampf. Mit zahlreichen Aufnahmen von den Olympischen Spielen 1936* von 1937; dieser Umschlag ist etwa abgebildet in KROEHL 1984, S. 34.

schen Erstaussage verantwortlich, was vermutlich sowohl den Einband als auch den Umschlag mit einschließt [Tafel XV]. Das avisierte Publikum ist offenbar die akademische Welt der noch jungen Bundesrepublik. Den cremeweißen Umschlag zierte auf der Vorderseite unter anderem in Versalien der Titel, wobei »Sozialgeschichte« in beide Wortbestandteile zerteilt über zwei Zeilen in roter Farbe gesetzt ist. Der Umschlagrücken wiederholt noch einmal die Titelanzeige *en miniature*. Geschichte wird, so möchte man meinen, geschrieben und nicht abgebildet. Und auch ein Blick in die Bände macht das deutlich, denn es gibt keine Abbildungen (siehe hierzu Seite 33 im vorliegenden Buch). Seriös, aber keinesfalls unmodern, kommt Hausers *opus magnus* daher. Nimmt man den Umschlag ab, dann präsentiert sich die Sozialgeschichte der Kunst repräsentativ und gediegen im blauen Leineneinband mit goldgeprägten Lettern, vier goldenen Balken auf dem Einbandrücken und rotem Kopfschnitt, der mit dem Rotton auf dem Umschlag korrespondiert.

Fünf Jahre später, 1958, kam die zweite, unveränderte Auflage bei C.H.Beck heraus. Die zwei Ganzleinenbände waren für 35 DM zu erwerben und wurden im grauen Kartonschuber¹⁶⁰ ausgeliefert. Nunmehr kommen die Umschläge in pastellfarbigem Blau daher. Von Hand gezeichnete filigrane schwarze Linien formen sich zu kleinen »Labyrinthen«. Ob sich für das Erscheinungsbild des Um-

160 Zufolge eines Prospekts, der meinem wohl ungelesenen Exemplar von Hausers *Der Manierismus* (1964) beigelegt ist, konnte auch eine geheftete Ausgabe zu »DM 27.–« erworben werden. HILDEBRAND-SCHAT 2019, S. 702 führt zu Schubern u. a. aus: »Die bei meist teuren Buchausgaben gebräuchlichen Schuber aus grauem Karton dienen lediglich als Schutz bis zum Verkauf des Buches. Bedruckte Schuber nehmen gelegentlich dem Schutzumschlag entsprechende zusätzlich werbende Informationen auf und sind dann Bestandteil des Buches.«

schlags erneut Fritz Helmut Ehmcke verantwortlich zeichnet, geht aus dem Impressum nicht eindeutig hervor.¹⁶¹ Grafisch-abstrakt und irgendwie heiter in die Zukunft gerichtet präsentiert sich das Buch einer interessierten Öffentlichkeit. Die strenge Gelehrsamkeit des Umschlags der Erstausgabe hat man in gewisser Weise erfolgreich gegen eine Neugierde stiftende, zeittypische Illustration getauscht. Nichtsdestotrotz hat das Buch einen gediegenen hellblauen Leineneinband mit Goldprägung [Tafel XV].

Offenbar wurde um eine adäquate »Außengraphik« für die *Sozialgeschichte* »gerungen«. Denn es ist noch eine weitere zweibändige Ausgabe aus den 1960er Jahren überliefert, die im Großen und Ganzen der typografischen Aufmachung der Erstausgabe folgt: dunkelblaue Umschläge mit hellroter und weißer Schrift und roter Titelumrahmung.¹⁶² Hingegen ist auf den von Christl Kreutner¹⁶³ entworfenen Umschlägen von 1967 und 1969 erstmals ein Bild zu sehen. Die Gestalterin wählte eine Schwarz-Weiß-Fotografie einer

161 Zumindest gibt das Impressum an: »Buchausstattung Prof. F. H. Ehmcke«.

162 Die zweibändige Ausgabe mit dem dunkelblauen Umschlag (HAUSER 1958 b) hat einen anders gestalteten Einband (dieser mit rotem Rückenschildchen) als HAUSER 1958 a und HAUSER 1958 c. Das im Impressum von HAUSER 1958 b angegebene Erscheinungsjahr steht im Widerspruch zur Bewerbung von Hausers *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* auf U3 von Bd. 1, denn dieses Buch erschien erst im Jahr 1964 bei C.H.Beck. Vermutlich ist HAUSER 1958 b demzufolge zwischen 1964 und 1965 erschienen, denn 1967 und 1969 wurden erstmals einbändige Ausgaben der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* veröffentlicht (HAUSER 1967 und HAUSER 1969).

163 Über sie, geboren 1937, ist wohl weniger bekannt? Zumindest ist sie mit 54 Buchumschlägen für »Beck« ab dem Jahr 1963 gelistet in TILLMANN 1971, S. 195.

Kleinbronze von Bertoldo di Giovanni für den von Rot, Schwarz und Weiß dominierten Umschlag der einbändigen Ausgabe [Tafel XV]: »Bertoldo, Bellerophon und Pegasus (15. Jahrhundert, florentinisch)«. ¹⁶⁴ Doch das Sujet dürfte sich auch dem kunstaffinen bildungsbürgerlichen Publikum erst auf dem zweiten Blick erschlossen haben. In der Geschichte der zwiespältigen mythologischen Figur Bellerophons geht es unter anderem um nichts weniger als Hybris; ¹⁶⁵ dennoch bleibt die Bildaussage auf dem Staubjäckchen durchaus rätselhaft. Das tragische Ende ereilte Bellerophon im Alter, als ihn Pegasus abwarf und sich das geflügelte Ross alleine zum Olymp emporschwang. Je nach Überlieferung fand Bellerophon den Tod entweder bei seinem Sturz, oder aber er irrte in Kilikien umher, »den Göttern verhaßt, erblindet und lahm«. ¹⁶⁶

Der Umschlag setzt also das Werk eines Florentiner Renaissance-Künstlers aus dem engen Umkreis Lorenzo de Medicis in den Fokus. Doch welche Gründe auch immer überwogen haben mögen, just diese »sperrige« Kleinbronze (um 1481/1482) als *pars pro toto* der *Sozialgeschichte der Kunst* auszuwählen, ist noch nicht in Gänze geklärt. Zwar geht Arnold Hauser auf die Zusammenarbeit von Bertoldo di Giovanni und Lorenzo de Medici ein, ¹⁶⁷ das Sujet des Pegasus bändigenden Bellerophon entschlüsselt er »uns« aber nicht; auch das Register gibt keinen Hinweis auf das Werk. Bändigt Hauser womöglich die Sozialgeschichte von Kunst und Literatur so wie Bellerophon den Pegasus? Oder geht es um die sozialen Verflechtungen von Künstlern und Auftraggebern, von Kunst und Gesellschaft? Vermutlich dürfte letzteres zutreffen, vorausgesetzt

164 HAUSER 1969, Impressum.

165 Vgl. SCHEER 1997, Sp. 553–554.

166 SCHEER 1997, Sp. 554.

167 Vgl. HAUSER 1969, S. 323–324.

Arnold Hauser war in die ungewöhnliche Bildauswahl involviert – zumindest hatte er den Umschlag stillschweigend autorisiert. Immerhin ist ihm Bellerophon und Pegasos in seiner englischen Erstausgabe von 1951 auch eine Abbildung samt erläuternder Bildunterschrift wert: »*An important example of the artistic trend promoted by Lorenzo*«. ¹⁶⁸ Allerdings erhielt – das klang bereits auf den Seiten 33 bis 34 an – nicht Bertoldos Bronze, sondern eine Gewändefigur des Königportals der Kathedrale von Chartres Einzug auf dem Umschlag von *The Social History of Art* [Tafel XV].

So wenig die Geschichte Bellerophons in den 1960er Jahren, bekannt gewesen sein dürfte und auch heute noch ist – auch der Katalog *Raisonné* zum Werk Bertoldos weist auf die seltene künstlerische Umsetzung des Themas hin ¹⁶⁹ –, befand sich Bertoldos Kleinbronze immerhin auf Wanderschaft in der publikumsreichen Amerika-Ausstellung Österreichs von 1949, die zuvor ab 1946 durch halb Europa tourte. Schließlich war die Ausstellung *Kunstschatze aus Wien* ebenda vom 1. Mai bis 31. Oktober 1953 zu sehen. Der kleine Begleitkatalog führt unter anderem aus, dass Bertoldo für die Medici tätig war und erläutert: »Wie keinem zweiten Meister seiner Zeit gelingt es ihm, seinen Kleinbronzen Kraft und Leben zu verleihen.« ¹⁷⁰ Doch Arnold Hauser interessierte weniger die künstlerische Fertigkeit als die soziale Stellung von Bertoldo, der »das Ideal eines Hofkünst-

168 HAUSER 1961, Taf. XXVIII.

169 Vgl. DRAPER 1992, S. 180; weiterführend LEITHE-JASPER 1995. Dank an Ulrike Müller-Hofstede für ihre Einschätzung zur Rezeptionsgeschichte der Kleinbronze von Bertoldo di Giovanni und Hinweise zu dem selten dargestellten Sujet von Bellerophon und Pegasos.

170 AMERIKA-AUSSTELLUNG 1953, S. 30 mit Kat.-Nr. 98.

lers«¹⁷¹ verkörpere. Der Autor konsultierte für seine Überlegungen zu Bertoldo und Lorenzo einen Aufsatz von Wilhelm Bode aus dem Jahr 1895, in dem die Kleinbronze auch großformatig abgebildet ist.¹⁷² Das erste Bild der deutschsprachigen *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* – zugleich auch das letzte, das Hauser autorisieren konnte – zeigt also auf dem Umschlag das enigmatische Werk eines Künstlers, über den wenig bekannt ist. Ungeachtet dessen prägen Bellerophon und Pegasos sogar noch das Erscheinungsbild einer zweibändigen Ausgabe der *Sozialgeschichte*, die wohl nach 1970 publiziert wurde. Allerdings finden sich im Buch keine Angaben zum verwendeten Bild auf dem Umschlag oder gar zur Gestalterin.¹⁷³

Im Jahr 1978 ist Drastischeres auf dem Umschlag von Hausers *Sozialgeschichte* zu sehen: der sterbende Marat in seiner Badewanne [Tafel XVI]. Die Abwandlung des farbigen Gemäldes in die Negativform Schwarz-Weiß und der gewählte Bildausschnitt steigern die Dramatik des während der Französischen Revolution ermor-

171 HAUSER 1953, S. 323. Im Original: »[...] he was, in a word, the ideal court artist.« HAUSER 1951, S. 304.

172 BODE 1896, S. 158–159 konkludiert: »Bertoldos Bedeutung liegt zum guten Teil darin, dass er Lorenzos künstlerische Absichten mit dessen antiquarischer und humanistischer Gelehrsamkeit zu künstlerischer Form zu gestalten wusste.«

173 HAUSER 1958 c. *Nota bene*: Das Impressum ist identisch mit HAUSER 1958 a. Allerdings muss HAUSER 1958 c nach 1970 veröffentlicht worden sein, denn auf U₃ ist u.a. Hausers *Methoden moderner Kunstbetrachtung* von 1970 erworben. Der Einband ist nunmehr bei HAUSER 1958 c auch nicht mehr blau, sondern in Naturleinen gebunden, was u.a. auch für HAUSER 1970, HAUSER 1973 sowie HAUSER 1978 Verwendung fand. Die Gestalterin des Umschlags ist nicht in HAUSER 1958 c genannt, dafür aber in HAUSER 1969.

deten Arztes und Schriftstellers Marat. Marat, der radikale Positionen der Cordeliers und Jakobiner vertrat, wurde bekanntermaßen am 13. Juli 1793 von Charlotte Corday mit einem Messer niedergestochen. Ein genuin politisches Bild von Jacques-Louis David, das Marat als Märtyrer der Französischen Revolution inszeniert, löst den bildungsbürgerlichen Bellerophon ab. Die Brisanz und entwaffnende Aufklärungsarbeit der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* wird zudem durch den roten Balken und den fett gesetzten Titel unterstrichen. Ein größerer Gegensatz zur Gestaltung des Umschlags der Zweitausgabe von 1958 ist kaum vorstellbar: Die spielerische und irgendwie hoffnungsvolle heitere Grafik ist nun Marat gewichen, den ›wir‹ im Moment seines Todes sogar in den Händen halten [Tafel XVI].

Dass die Wahl auf ein Bild von dem französischen Maler Jacques-Louis David fiel, ist wohl kein Zufall. Der Autor, Arnold Hauser, liefert gewissermaßen die Blaupause: »Der Fall David ist für die Soziologie der Kunst von besonderer Bedeutung, denn es gibt in der Kunstgeschichte wohl kein zweites Beispiel, das die These von der Unvereinbarkeit praktischer politischer Ziele mit echter künstlerischer Qualität so unzweifelhaft widerlegen würde.«¹⁷⁴ Politik wird eben auch mit ›Ästhetik‹ gemacht. Ob Wolfgang A. Taube¹⁷⁵, der Gestalter des Buchumschlags, diesen Satz las oder ob der Verlag den Gestalter auf diesen Satz als möglichen Ausgangspunkt der Gestaltung aufmerksam machte, ist mir nicht bekannt. Nichtsdestotrotz, einen griffigeren Ausgangspunkt für die In-Bild-Setzung oder

174 HAUSER 1978, S. 670. Zum Bild etwa TAUBER 2016, S. 336–337.

175 Über ihn, geboren 1940, ist wohl weniger bekannt? Zumindest ist er mit 62 Buchumschlägen für verschiedene Verlage ab dem Jahr 1961 gelistet in TILLMANN 1971, S. 219.

»Übersetzungsarbeit«¹⁷⁶ des Inhalts der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* lässt sich wohl nur schwerlich finden. So sehr sich der Künstler David als ›Vorlage‹ eignet, so kurz und knapp geht Hauser jedoch auf das Bild von Marat ein. Vielmehr identifiziert der Autor *Le Serment des Horaces* (1784) als zentrales Bild Davids: »Der Schwur der Horatier gehört zu den größten Erfolgen der Kunstgeschichte.«¹⁷⁷ Dennoch haben die Horatier mit ihren zum Schwur emporgereckten Armen und den kühl-scharf glänzenden Schwertern wohl aus gutem Grund keinen Einzug auf U1 erhalten. Kommen ›wir‹ nun auf U2 und U3 zu sprechen. Es handelt sich nicht um Berliner U-Bahnlinien, sondern um Abkürzungen für die Bezeichnung der Umschlagseiten.¹⁷⁸ Sowohl bei der Ausgabe von 1958 als auch derjenigen von 1978 sind Rezensionen sowie Hinweise auf weitere Bücher Hausers auf U2 und U3 abgedruckt. Die zweibändige Auflage von 1958 versammelt auf vier Umschlagklappen immerhin vier Auszüge aus Rezensionen und einen ausführlichen Klappentext zu Hausers *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958). Darüber hinaus ist meinem Exemplar einer nahezu ungelesenen Ausgabe der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* von 1958 zusätzlich eine Broschüre mit dem Bild der Umschlagvorderseite von Hausers *Philosophie*

176 DETJEN 2018, S. 80.

177 HAUSER 1978, S. 664.

178 Der transparente Buchumschlag von STEFAN/ROTHFOS/WESTERVELD 2006 ist ›nur‹ mit U1, U2, U3 und U4 bedruckt, und auf dem hinteren Einbanddeckel ist u. a. zu lesen: »Nein, Sie halten kein Buch über U-Bahnfahrpläne in der Hand.« Das Exemplar SBB RLS Md 771 hat einen stabilen Bibliotheks-Schuber aus Karton erhalten, der das Buch mit dem recht fragilen Umschlag schützt.

der Kunstgeschichte in Originalgröße beigelegt.¹⁷⁹ Auf schwarzem Grund fügen sich pastos gezogene violette und blaue Pinselstriche zu einem abstrakten philosophischen Labyrinth, durch das ›uns‹ wohl nur Arnold Hauser zu führen vermag [Tafel XVII]. Denn sein Name und der Titel – beide in weißen Versalien sich vom schwarzem Hintergrund abhebend – gleichen einem Ariadnefaden. Und so schlägt der Umschlag der *Philosophie der Kunstgeschichte* mit seinem gemalten Labyrinth eine gestalterische Brücke zum gezeichneten Labyrinth der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* – *vice versa*.

Arnold Hausers *Philosophie der Kunstgeschichte* wurde unverändert zweimal neu aufgelegt. Unter dem Titel *Methoden moderner Kunstbetrachtung* (1970 und 1974) erhielt das gesellschaftspolitische Buch auch neue Umschläge. Die Illustration auf dem Umschlag von 1974 zeigt ›uns‹ einen zentralperspektivisch konstruierten Raum, in dem Gliederpuppen am Boden liegen oder hockend miteinander interagieren [Tafel XVIII]. Die Dramatik ist durch die weißen Linien auf schwarzem Grund merklich gesteigert. Unweigerlich fragen ›wir‹ danach, was ›wir‹ betrachten, was ›unsere‹ Spiegelbilder in den Blick nehmen oder was sie womöglich zu Fall gebracht haben mag. So modern die Aufmachung anmutet, handelt es sich um eine Adaption aus einem bedeutenden Perspektivtraktat ›der Renaissance‹ von Erhard Schön aus dem Jahr 1540 [Tafel XIX]. Der Titel der Vorlage lautet gemäß der hinteren Umschlagklappe »Proportionen«¹⁸⁰, und so werden ›wir‹ wohl auch auf den zutiefst humanen Zugriff in Hausers Methodik einer Kunstgeschichte aufmerksam

179 Die Broschüre enthält einen Klappentext, ein Inhaltsverzeichnis, zwei ausführlichere Leseproben, Auszüge aus zwei Rezensionen und ›selbstverständlich‹ einen Bestellschein.

180 Die Angabe lautet in Gänze: »Umschlagbild: Erhard Schoen (Um 1491–1542): Proportionen. Aus dem Werk ›Unterweisung der Proportionen ...‹,

gemacht, die ›uns‹ unmittelbar als Individuum angeht. Auch dem Südwestfunk war das evident. In der Rezensionsnotiz auf der hinteren Umschlagklappe heißt es hierzu: »daß er [Arnold Hauser, S. F.] bei aller soziologischen Axiomatik das Individuelle im Bereich der Kunst nicht vergißt.«¹⁸¹ Doch Erhard Schön, dem Künstler der Grafik, ging es mitnichten um Soziales, sondern darum, wie Figuren perspektivisch und mit verkürzten Gliedmaßen räumlich dargestellt werden können. Arnold Hauser schreibt in seinem Vorwort: »Der Grundsatz, auf dem meine Ausführungen nach wie vor beruhen, wäre am einfachsten so zu formulieren, daß in der Geschichte alles die Leistung von Individuen ist, daß die Individuen sich aber stets in einer zeitlich und räumlich bestimmten Situation befinden, und daß ihr Verhalten das Ergebnis sowohl ihrer Anlagen wie dieser Situation ist.«¹⁸² Keinesfalls muss Hausers Aussage auf den Umschlag übertragen werden. Allerdings, und wenn ich mich nicht täusche, dann schafft die Illustration mit ›unseren‹ abstrakten menschlichen Spiegelbildern, einmal erblickt, nichts weniger als einen bildlichen Resonanzraum im Nachdenken über die räumliche und zeitliche Bedingtheit von ›uns‹ Menschen, die nur schwerlich wieder zu vergessen ist.

Nahezu bilderbuchartig setzt der Umschlag von Hausers *Methoden moderner Kunstbetrachtung* die verschiedenen paratextuellen Funktionen eines Buchumschlags um: Translatzen des Inhalts, Ausdruck der Reihenzugehörigkeit zu den Beck'schen Sonderausgaben sowie eine umfassende Orientierungsfunktion für das Publikum: Angabe der sechs Hauptkapitel aus dem Inhaltsverzeichnis auf der

Nürnberg 1543 [*sic*]. Der Gestalter, Wolfgang A. Taube, ist nicht auf dem Umschlag, sondern im Impressum genannt.

181 HAUSER 1974, o. S.

182 HAUSER 1974, S. VIII.

Umschlagrückseite sowie zwei umfangreichere Rezensionsauszüge auf den Klappen.¹⁸³ Doch Wolfgang A. Taube, der auch diesen Umschlag gestaltete, dürfte vermutlich ›lediglich‹ den Umschlag der ungekürzten Sonderausgabe von 1970 überarbeitet haben, den zuvor Christl Kreutner entworfen hatte. Dieser zeigt bereits das identische Bildmotiv von Erhard Schön, allerdings nicht in Schwarz-Weiß, sondern noch in einem durchaus Distanz schaffenden technisch kühl wirkenden Blau und Weiß [Tafel XVIII].

Mit dem Umschlag für Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* von 1978 betrat weder der Gestalter, Wolfgang A. Taube, noch der Verlag C.H.Beck Neuland, denn der markante Entwurf wurde in seiner Grunddisposition für verschiedene Publikationen der Reihe Beck'sche Sonderausgaben der 1970er Jahre verwendet, die so einen deutlichen Wiedererkennungswert hatte. Nichtsdestotrotz dürfte Marat seine Wirkung beim Publikum wohl nicht verfehlt haben. Gleiches gilt für die Gestaltung des Umschlags von Arnold Hausers *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur* aus dem Jahr 1973, der wiederum von Taube stammt.¹⁸⁴ Perseus streckt ›uns‹ das abgeschlagene Haupt der Medusa entgegen [Tafel XVIII]. Ursprünge werden, so meint man, mit einschneidenden Handlungen und Zäsuren in Verbindung gebracht: Cellinis Florentiner Perseus steht *pars pro toto* für die Krise der Renaissance, denn aus dieser entstünde, so Arnold Hauser, der Manierismus.

Die recht brachiale Ästhetik kommt allem voran im direkten Vergleich mit der Erstausgabe von *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur* zum Ausdruck, die 1964 noch unter dem langen und

183 Siehe zu vier zentralen Funktionen des Umschlags KROEHL 1984, S. 39–49, hier 40: »Orientierungsfunktion«, »Werbefunktion«, »Ästhetische Funktion« und schließlich auch »Schutzfunktion«.

184 Vgl. HAUSER 1973.

weniger eingängigen Titel *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* veröffentlicht wurde [Tafel XVIII].¹⁸⁵ Für die Gestaltung des Umschlags griff Christl Kreutner-Reichle auf Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* (um 1535) als Vorlage zurück. Der von ihr gewählte Bildausschnitt zoomt ›uns‹ in eine eigentümliche Szene, die sich im Hintergrund des großformatigen Gemäldes (2140 × 1330 mm) abspielt. ›Wir‹ erblicken den überlängten Körper eines Mannes, der eine Schriftrolle emporhält und hinter ihm, zur Linken, verlieren sich parataktisch gereihte massige Säulen in der Tiefe des Bildes. An durchaus prominenter Stelle, an der im Bild eine Aufschrift zu lesen ist,¹⁸⁶ steht nun ein Teil des Untertitel des Buches auf dem Unterbau der Säulen.

Hauser identifiziert den Maler, Parmigianino, nicht nur »als eine der originellsten künstlerischen Persönlichkeiten des Cinquecento«,¹⁸⁷ sondern deutet die *Madonna mit dem langen Hals* als dessen Hauptwerk. Allem voran weist Hauser auf die »denkbar irrationalste Zusammenstellung von Motiven, die unvereinbaren Proportionen und das uneinheitliche Raumbild« im Gemälde hin; was der Autor sogar mit einem Ausschnitt aus dem Gemälde in Abbildung 94 illustriert und der mit dem Umschlagbild übereinstimmt. Und schließlich fragt sich Hauser, wo sich »die Szene eigentlich abspielt, warum die Säulen ohne Kapitell dargestellt sind und warum sie »vollkommen funktionslos« wirken.¹⁸⁸ Über den Mann mit der Schriftrolle, womöglich ist es der hl. Hieronymus, erfahren ›wir‹ zumindest noch, dass dieser im Hinblick auf die »Proportionen«

185 Vgl. HAUSER 1964.

186 »FATO PRAEVENTUS F. MAZZOLI. PARME / NSIS ABSOLVERE NEQUIVIT«. Zit. nach GOULD 1994, S. 184 mit Kat.-Nr. A 9.

187 HAUSER 1973, S. 199.

188 HAUSER 1973, S. 202.

und »Zusammenhanglosigkeit dieses Details« von einem anderen Künstler, Salvadore Rosso, inspiriert sein dürfte.¹⁸⁹

Der Bildausschnitt, der für den etwas düster und ernst wirkenden Umschlag ausgewählt wurde, wirft also mehr als Fragen auf. Doch nicht nur das. Auch in gestalterischer Hinsicht ist der dunkle Kopfschnitt des Buchblocks wohl nur mit dem dunklen Umschlag zu erklären, der den roten Einband umhüllt. Zu alledem gibt es noch ein weiteres ›erstes Bild‹ der Publikation. Auf dem vorderen Einbanddeckel bäumt sich ein schwungvoll verkürzt gezeichnetes Ross in einem hochrechteckigen Rahmen auf, das zumindest an dasjenige aus Parmigianinos Fresko *Der hl. Isidor* (1522) erinnert [Tafel XVIII]. Hauser schreibt über das Motiv im Fresko: »Dieser [Parmigianino, S.F.] verwendete zum Beispiel das illusionistische Motiv eines sich bäumenden mit den vorderen Beinen in den Raum vor der Bildfläche hineinragenden und stark verkürzt erscheinenden Rosses [...].«¹⁹⁰

Kurzum, die Dynamik und die Betonung von Nebenmotiven sind für Hauser unter anderem wesentliche Kennzeichen eines manieristischen Stils. Und eben diese Nebenmotive haben in gestalterisch zugespitzter Adaption Eingang auf dem vorderen Einbanddeckel sowie auf dem Umschlag erhalten. Nach der Lektüre der einzelnen Kapitel sollte unmissverständlich deutlich geworden sein, dass sich ›der Manierismus‹ vor allem durch eine Dynamisierung auszeichne, die selbst sogenannte Nebenmotive in Bildern erfasst habe. So treffend Hausers Interpretationen der einzelnen Motive im Bild der *Madonna mit dem langen Hals* oder im Fresko *Des hl. Isidor* sind, so rätselhaft wie intellektuell kommen der Ausschnitt auf dem Umschlag und die Grafik auf dem Einband zunächst daher. Hingegen

189 HAUSER 1964, S. 200.

190 HAUSER 1964, S. 400.

ist Cellinis nah herangezoomter Florentiner Perseus auf dem Umschlag der Sonderausgabe von 1973 nicht nur wesentlich präsenter, sondern eben auch wesentlich schlagkräftiger – im wahrsten Sinne des Wortes. Es geht, so das Bild, primär um Ursprünge und Zäsuren und nicht um ›den Manierismus‹, wie ihn Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* durchaus überzeugend ›verkörpert‹.

Der von einem Anonymus verfasste Text auf U2 von Hausers *Der Manierismus* (1964) könnte vielleicht ein Ideengeber für Taubes Cellini gewesen sein: »›Der revolutionäre Wandel‹, so charakterisiert Professor Hauser klar und treffend die Situation, ›der in der Geschichte der Kunst mit dem Manierismus eintrat und vollkommen neue stilistische Wertmaßstäbe schuf, bestand wesentlich darin, daß die Wege der Kunst von denen der Natur sich zum erstenmal bewußt und absichtlich trennten.«‹ Spiegelt sich womöglich in Cellinis Perseus mit dem abgeschlagenen Haupt der Medusa eben jene angedachte Trennung von Kunst und Natur wider? Wie auch immer: Die forcierte In-Bild-Setzung eines *Longsellers* von Arnold Hauser dürfte möglicherweise auch einiges über das Selbstverständnis und Anspruchsniveau des Verlags verraten.

Die sich über Jahrzehnte hinziehende wechselvolle Gestaltung der Ausgaben von Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* ist gegenwärtig wieder zugunsten von Marat entschieden. Nicht im gerasterten Schwarz-Weiß eines Pressefotos, sondern als farbgewaltige Reproduktion erblicken ›wir‹ den aus ›seinem‹ Gemälde eigentümlich herausgeschnittenen Marat samt Bildtitel und Signatur des Künstlers auf dem weißen Umschlag der Ausgabe von 2018 gleich zweimal [**Tafel XVI**].¹⁹¹ Taubes dunkler Umschlag von 1978 bewahrt durchaus Distanz zum sterbenden Marat; weder die rot klaffende Wunde in der Brust noch der blutverschmierte Brief

191 Vgl. HAUSER 2018.

sind hier *en detail* auszumachen. Die Neuausgabe setzt all das plakativ ins Bild, gibt ›uns‹ keinen Resonanzraum des Nachdenkens, verheißt mit dem in grüner Farbe gesetzten Titel, der den Farbton des Tuchs aufnimmt, aber dennoch so etwas wie Hoffnung. Gleiches gilt wohl für den eleganten zarten lindgrünen Leineneinband und das grüne Lesebändchen. Nichtsdestotrotz erhebt der Umschlag, den Konstanze Berner gestaltete, Marats Tod zum Symbol der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* schlechthin, denn sowohl auf U1 als auch auf dem Umschlagrücken ist dieser – nahezu unübersehbar – abgebildet. Vielmehr noch, wird das Buch aus der ›Büchermauer‹ gezogen, dann stellt sich auch ein Kippeffekt zwischen dem Umschlagrücken und U1 ein, denn der zuvor vielleicht noch aus sicherer Distanz erblickte ›kleine Marat‹ fordert nun in fast dreifacher Vergrößerung ›unsere‹ ganze Aufmerksamkeit heraus und bekräftigt in der monumentalen Inszenierung durch den Maler Jacques-Louis David zugleich den monumentalen Status der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.¹⁹²

Für das aktuelle Umschlagmotiv könnte vielleicht der Umschlag der Beck'schen Sonderausgabe von 1990 Ideengeber gewesen sein, denn auf diesem sehen ›wir‹ Marat bereits in einer Farbproduktion – allerdings nur einmal und nicht auf weißem, sondern noch schwarzem Grund, gerahmt von zwei Balken in poppigen 1980er-Jahre-Farben [Tafel XVI]. Ein ambivalentes Bild steht also bis heute *pars pro toto* für die *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, denn das Attentat auf Marat verübte Charlotte Corday in der Hoffnung auf ein Ende der brutalen Herrschaft der Revolutionäre; demgegenüber inszenierte David Marat bewusst als Märtyrer, der für das französische Volk und die Revolution gestorben sei.¹⁹³

192 Dank an Katharina Hiery für diese Überlegung.

193 Vgl. instruktiv GAETHGENS 2008.

Überhaupt könnte der Leserschaft (nicht nur) der 1990er Jahre ein ganz anderes drastisches Bild im Gedächtnis gewesen sein; gemeint ist dasjenige, welches die *Bild* auf dem Titelblatt der Ausgabe vom 14. Oktober 1987 brachte. Dieses zeigt den toten ehemaligen Ministerpräsidenten von Schleswig-Holstein, Uwe Barschel, in einer Badewanne und trägt den reißerischen Aufmacher: »Barschel. Der Tote in der Wanne«.¹⁹⁴

Die Buchumschläge von Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* sind ein weites Feld. Nicht zuletzt deshalb, da Übersetzungen des Buches unter anderem in »England, USA, Spanien (Kastilianisch und Katalonisch), Italien, Portugal, Holland, Jugoslawien, Ungarn, Japan, Schweden, Polen, Israel, Brasilien, Frankreich«¹⁹⁵ erfolgten – samt und sonders unterschiedlich gestalteter Einbände und Buchumschläge.¹⁹⁶ Ungeachtet dessen machen die hier in den Blick genommenen Buchumschläge (nicht nur) von Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* vor allem eines deutlich: Ein identischer Inhalt eines Buches kann auf unterschiedliche Art und Weise visualisiert werden.¹⁹⁷ Keinesfalls sollte daraus aber geschlussfolgert werden, dass Buchumschläge lediglich belie-

194 GAETHGENS 2008, S. 78; hier zit. nach Abb. 7 (ebd.).

195 Zit. nach dem Verlags-Prospekt *Arnold Hauser. Sein Werk bei C.H.Beck* [o.J.] aus der Bibliothek des Autors.

196 Der bedeutende amerikanische Gestalter Paul Rand entwarf etwa die modernistisch-farbenfrohe Ausgabe der *Social History of Art* aus dem Jahr 1957, die in vier Bänden im Verlag von Alfred A. Knopf in der Reihe *A Vintage Book* erschien. Vgl. DREW/STERNBERGER 2005, S. 54–63, hier bes. 61 mit den Abb. von Bd. 1 und Bd. 4 der *Social History of Art*.

197 Dank an Peter Geimer für diese Überlegung: *Nota bene*: Die Ausgaben von Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* auch mit unterschiedlichen Buchformaten und Einbandgestaltungen [Tafel XV, XVI].

bige »Werbemittel«¹⁹⁸ sind. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass Buchumschläge wirkmächtige ›Bilder‹ eines Textes sind, die offenbar von Zeit zu Zeit und – so ist anzunehmen – je nach kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten sowie Verlagspolitiken auch neu zu verhandeln sind.

198 Für MAZAL 1997, S. 324 ist »die wichtigste Funktion des Buchumschlags [...] seine Aufgabe als Werbemittel, ›Transportmittel‹, das dazu hilft, daß das Buch ›in die richtigen Hände kommt‹.« WILLBERG 1991, S. 192 präzisiert zuvor: »Nicht um jeden Preis verkaufen, sondern in die richtigen Hände bringen, das ist die Aufgabe des Umschlages, denn ein durch falsche Umschlag-Versprechungen verkauftes Buch kann leicht das Vertrauen der Leser in die Glaubhaftigkeit eines Verlages und seiner Ankündigungen kosten.« Vgl. aus historischer Sicht auch das Zitat von Stefan Wangart auf dem Umschlag des vorliegenden Buches (WANGART 1926, S. 32–33).

Literaturbericht

Allen voran die Buchwissenschaft sowie Literatur-, Kultur- und Kommunikationswissenschaften nehmen sich den Einbänden und Umschlägen von Büchern an. Mal aus historischer Perspektive dokumentierend-sammelnd (etwa RÖSSLER 2018, S. 122–155; SALISBURY 2017; BORES 2011; TANSSELLE 2011; HANSEN 2005; HOLSTEIN 2003; HOLSTEIN 2005a (besser greifbar ist die hierauf basierende Ausgabe HOLSTEIN 2015 – zu dieser siehe OELS 2016); DREW/STERNBERGER 2005; WEIDEMANN 1969; SCHAUER 1962; ROSNER 1954); selbstredend von gestalterischer Warte aus (etwa WILLBERG 1991, S. 192–207; MENDELSUND/ALWORTH 2020; DETJEN 2018); oder aber mit Blick auf Marketing und Gestaltungsstrategien (besonders STEFAN/ROTHFOS/WESTERVELD 2006); bestandserhaltend (etwa BOEFF 2008; NAGEL 1987); genauso wie theoretisch (etwa GENETTE 2019 [1987]; SONZOGNI 2011; SCHMITZ-EMANS 2019 – im Sachregister kein Schlagwort Buch- oder Schutzumschlag); und schließlich schreibt auch eine Schriftstellerin über *Die Kleider der Bücher* (LAHIRI 2018 [2015]).

Aus der Vielzahl an Veröffentlichungen seien vor allem die literatur- und kulturhistorischen Beiträge von BOTHE 2015 und WIELAND 2014 sowie die buchwissenschaftlichen Aufsätze von WINDGÄTTER 2010, BORES 2011 und PARTINGTON 2019 hervorgehoben. Darüber hinaus hat sich Jürgen Holstein mehrfach mit der Geschichte von Bucheinbänden und -umschlägen der 1920er und 1930er Jahre im deutschsprachigen Raum beschäftigt. HOLSTEIN 2005a bietet nicht nur einen einsichtsreichen Überblick in den Um-

gang mit »Schutzumschlägen«, sondern auch eine umfangreiche Bibliographie zum Thema. Ferner bietet GABATHULER 2014 einen Einblick in Geschichte, Form und Gestaltung *Fotografischer Schutzumschläge von nicht fotografischen Büchern*. RÖSSLER 2018, S. 122–155 besticht unter anderem mit dem aufwendig bebilderten Kapitel *Das Buch und sein (Schutz-)Umschlag. The Book and its Jacket*.

Die kunstwissenschaftliche Bildkritik von Buchumschlägen kommt eher *en passant* zur Sprache, so etwa jüngst zu illustrierten Kunstbuchserien (KITSCHEN 2021, S. 17, 119–120, 222–223; Dank an Peter Geimer für den Hinweis; vgl. nun auch die Rezension von IMORDE 2022, bes. S. 439 zur »materiellen Beschaffenheit«). Selbst der Referenzeintrag zum Buchumschlag im *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* ist (noch) von bezeichnender Kürze (SCHREIBER 1950). Zur Inszenierung von Büchern in Schaufenstern siehe aufschlussreich SCHLEIF 2010. Ungeachtet dessen sticht etwa der Aufsatz *Pflege der deutschen Kunst. Der Deutsche Kunstverlag, Berlin* hervor (JAEGER 2012), denn der Autor thematisiert die Umschläge der berühmten Fotobuch-Reihe *Deutsche Dome* des Deutschen Kunstverlags als integrative gestalterische Elemente der Bücher. Überhaupt macht *Autopsie* (HEITING / JAEGER 2012), in dem unter anderem Roland Jaegers Aufsatz nachzulesen ist, deutlich, welchen Stellenwert dem (Foto-)Buch samt Umschlag als materiellem Objekt zukommt und vor welchen Herausforderungen ›wir‹ stehen, diese dreidimensionalen Objekte auch angemessen abzubilden. Anschaulich wird dies im Vergleich mit dem Katalog *Buchumschläge & Schallplattenhüllen* (WEIDEMANN 1969), denn in dieser Publikation sind die Buchumschläge vorrangig mit ihren vorderen Schauseiten, also als plane Bilder abgebildet. Das hat zur Folge, dass sich vor allem eine visuelle Nähe des Umschlags zum Plakat einstellt (gleiches gilt für die abgebildeten Buchumschläge in *U1* von STEFAN/ROTHFOS/WESTERVELD 2006). Hingegen sieht das

von Manfred Heiting entworfene Konzept für *Autopsie* anderes vor. Hier werden Bücher samt und sonders Buchumschlägen einfach einmal gedreht und gewendet, geöffnet und gereiht, gestapelt und geklappt. Kurzum, als Objekte gezeigt.

Welche Relevanz Buchumschlägen im Nachdenken über das Fach Kunstgeschichte zukommen kann, hat kürzlich auch die Kunsthistorikerin Barbara Welzel in ihrem Vortrag anlässlich des Festaktes zum 100-jährigen Jubiläum des Deutschen Kunstverlags am 1. Juli 2021 anhand von Umschlägen der oben genannten populären Reihe *Deutsche Dome* mit den ikonischen Bildnissen der Naumburger Uta und des Bamberger Reiters anklingen lassen. (Dank an Pablo Schneider für den Hinweis). Die Professorin Welzel gewidmete Festschrift *Contactzone. Ein Prinzip »der guten Nachbarschaft«* (KREUTCHEN/HÜBSCHER 2021) kommt mit einem mehr als ungewöhnlichen ›Umschlag‹ daher: Der Buchblock mit den Aufsätzen, die *tabula gratulatoria* und die ausfaltbare Bildtafel sind lose in einen orange schimmernden Leineneinband eingelegt, der von einem violetten Gummiexpander verschlossen wird. Der Einband ist zugleich Umschlag und der Umschlag zugleich Einband. Das hat es, zumindest bei einer kunsthistorischen Festschrift, so wohl noch nicht gegeben [Tafel XX].

Literaturverzeichnis

A

AMERIKA-AUSSTELLUNG 1953

Österreichs Amerika-Ausstellung »Kunstschatze aus Wien«, Ausstell.-Kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Innsbruck [1953].

B

BAUER 2016

Markus Bauer, Der philosophische Typograph, in: Text. Kritische Beiträge 6 (2016). Sonderheft Typographie Literatur, hrsg. von Rainer Falk/Thomas Rahn, S. 197–219.

BENJAMIN 1977 [1934]

Walter Benjamin, Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934, in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt am Main 1977, S. 683–701.

BENJAMIN 1998 [1934]

Walter Benjamin, An Bertolt Brecht. Paris, ca. 13.1.1934, in: Walter Benjamin. Gesammelte Briefe, hrsg. von Christoph Gödde/Henri Lonitz, Bd. IV.: 1931–1934, Frankfurt am Main 1998, S. 335–336 mit Nummer 828.

BENJAMIN 2011 [1927]

Walter Benjamin, Einige ältere und neuere Neudrucke, in: Walter Benjamin. Kritiken und Rezensionen, hrsg. von Heinrich Kaulen, 2 Bde., Bd. 1: Texte, Berlin 2011 (Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 13.1), S. 59–64.

BENJAMIN 2011 [1930]

Walter Benjamin, Kolonialpädagogik, in: Walter Benjamin. Kritiken und Rezensionen, hrsg. von Heinrich Kaulen, 2 Bde., Bd. 1: Texte, Berlin 2011 (Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 13.1), S. 293–295.

BENJAMIN 2021 [1930]

Walter Benjamin, Pariser Tagebuch III, in: Walter Benjamin Texte über Städte, Berichte, Feuilletons, hrsg. von Bernhard Veitenheimer in Zusammenarbeit mit Klaus Reichert, 2 Bde., Bd. 1: Texte, Berlin 2021 (Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 14.1), S. 110–115.

BERCKENHAGEN 1956

Ekhart Berckenhagen, Buchschutzumschläge aus zwei Jahrhunderten. Ausstell.-Kat. Kunstbibliothek Berlin-Charlottenburg, Berlin-Charlottenburg 1956.

BEYER 2018

[Andreas Beyer/Horst Bredekamp/Uwe Fleckner/Gerhard Wolf], Bildbewegungen nach Aby Warburg. Zur Einführung, in: Dies. (Hg.), Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie, Berlin 2018, S. 9–11.

BISKY 2021 [2019]

Jens Bisky, Berlin. Biographie einer großen Stadt, 6. Aufl., Berlin 2021 [2019].

BODE 1895

Wilhelm Bode, Bertoldo di Giovanni und seine Bronzebildwerke, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 16 (1895), S. 143–159.

BOEFF 2008

Regine Boeff, Schutzumschlag und Umschlagschutz. Die Archivierung und Verwaltung von Schutzumschlägen in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln. Technischer Bericht, Köln 2008. [UB Köln, <https://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/2634> (letzter Zugriff 27. Juni 2023)].

BOTHE 2015

Thorsten Bothe, Stephen Kings *Das Mädchen* (Schneekluth Verlag) – Eine rhetorische Lektüre des Schutzumschlags, in: Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique 13/1 (2015). [Open Edition Journals, <https://doi.org/10.4000/belphegor.622> (letzter Zugriff 27. Juni 2023)].

BORES 2011

Dorothee Bores, Dieser »seltsame Zwitter aus Literatur und Bild, Kunst und Geschäft«. Über das Sammeln von Buchumschlägen oder: Ein Plädoyer für die Bewahrung und Erforschung einer bemerkenswerten Spezies, in: Imprimatur 22 (2011), S. 211–264.

BÖRSENBLATT 1910

Amtlicher Teil, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 264/77, 14. November (1910), S. 13847. [Retrodigitalisiert: Börsenblatt digital/SLUB, <http://digital.slub-dresden.de/id39946221X-19101114/5> (letzter Zugriff 28. Juni 2023)].

BÖRSENBLATT 1938

Verlagsanzeige, in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel 285/105, 8. Dezember (1938), S. 7571. [Retrodigitalisiert: Börsenblatt digital/SLUB, <http://digital.slub-dresden.de/id39946221X-19381208/59> (letzter Zugriff 28. Juni 2023)].

BOSE 2020

Günter Karl Bose, eL|eM|en[TUM. Über Typografie, Bücher und Buchstaben, Göttingen MMXX.

BRANDT 1910

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, Leipzig 1910.

BRANDT 1913

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 2. Aufl., Leipzig 1913.

BRANDT 1919

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 3. Aufl., Stuttgart 1919.

BRANDT 1921

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 4. Aufl., Stuttgart 1921.

BRANDT 1923

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 5. Aufl., Stuttgart 1923.

BRANDT 1925

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 6. Aufl., Stuttgart 1925.

BRANDT 1929

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 7. Aufl., Stuttgart 1929.

BRANDT 1938

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 8. Aufl., Stuttgart 1938.

BRANDT 1952 A

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 9. Aufl., Stuttgart 1952.

BRANDT 1952 B

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 10. Aufl., Stuttgart 1952.

BRANDT 1954

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 11. Aufl., Stuttgart 1954.

BRANDT 1963

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 12. Aufl., Stuttgart 1963.

BRANDT 1968

Paul Brandt, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, 13. Aufl., Stuttgart 1968.

BRAUNFELS 1959 [1953]

Wolfgang Braunfels, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin 1959 [1953].

BRECHT 1988

Bertolt Brecht, Gedichte I. Sammlungen 1918–1938. Bearbeitet von Jan Knopf und Gabriele Knopf, Berlin / Weimar / Frankfurt am Main 1988 (Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 11).

BRÜHL 1991

Georg Brühl, Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus, Leipzig 1991.

BUCHGESTALTUNG 2003

Buchgestaltung im Exil. 1933–1950. Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933–1945 der Deutschen Bibliothek. Ausstellung und Begleitbuch: Ernst Fischer unter Mitwirkung von Brita Eckert und Mechthild Hahner, Wiesbaden 2003 (Gesellschaft für das Buch, Bd. 9).

BUSHART 2009

Magdalena Bushart, Die Oberfläche der Bilder. Paul Brandts vergleichende Kunstgeschichte, in: kritische berichte 1 (2009), S. 36–54.

BUSHART 2016

Magdalena Bushart, Sehen und Erkennen. Die Kunstgeschichte und ihre Bilder, in: Joseph Imorde / Andreas Zeising (Hg.), Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer, Siegen 2016 (Reihe Bild- und Kunstwissenschaften, Bd. 8), S. 56–61.

C

CHAPOUTOT 2014

Johann Chapoutot, Der Nationalsozialismus und die Antike. Aus dem Französischen von Walther Fekl, Darmstadt 2014.

COHNEN 1999

Ilse Valerie Cohnen, Buchumschläge. Eine Sammlung herausragender Beispiele, Mainz 1999.

COROT 1996

Corot 1796–1875. Ausstell.-Kat. Réunion des Musées Nationaux, Galeries nationales du Grand Palais Paris, Musée des beaux-arts du Canada, The Metropolitan Museum of Art New York, Paris/New York/Ottawa 1996.

D

DETJEN 2018

Klaus Detjen, Außenwelten. Zur Formensprache von Buchumschlägen, Göttingen 2018 (Ästhetik des Buches, Bd. 9).

DIERS 2008

Michael Diers, Einbandlektüre, fortgesetzt. Zur politischen Physiognomie der Briefanthologie, in: Barbara Hahn / Erdmut Wizisla

(Hg.), Walter Benjamins »Deutsche Menschen«, Göttingen 2008, S. 23–44.

DRAPER 1992

James David Draper, Bertoldo di Giovanni. Sculptor of the Medici Household. Critical Reappraisal and Catalogue Raisonné, Columbia / London 1992.

DREW / STERNBERGER 2005

Ned Drew / Paul Sternberger, By its Cover. Modern American Book Cover Design, New York 2005.

E

EHMCKE 1951

F.[ritz] H.[elmut] Ehmcke, Broschur und Schutzumschlag am deutschen Buch der neueren Zeit, Mainz 1951 (Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft, Bd. 47).

F

FAURE 1992

Ulrich Faure, Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916–1947, Berlin / Weimar 1992 (Aufbau Sachbuch).

FIEGE 1971

Gertrud Fiege, Zur Ausstellung, in: Walter Scheffler / Gertrud Fiege, Buchumschläge 1900–1950 aus der Sammlung Curt Tillmann, Ausstell.-Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N., Stuttgart 1971 (Kataloge zu Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Bd. 22), S. 11–15.

FLEISCHMANN 2013

Gerd Fleischmann, Tschichold – na und ?, Göttingen 2013 (Ästhetik des Buches, Bd. 3).

FORSSMAN 2021 [2015]

Friedrich Forssman, Wie ich Bücher gestalte, 4. Aufl., Göttingen 2021 [2015] (Ästhetik des Buches, Bd. 6).

FRANK 2014

Gustav Frank, »Heuschreckenschwärme von Schrift«. Zu »après-texte« und »mise en page« von Walter Benjamins Einbahnstraße, in: Wolfgang Lukas/Madleen Podewski/Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.), Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation, Berlin/Boston 2014 (Editio/Beihefte, Bd. 37), S. 255–256.

FRITZE 2014

Britta Fritze, Die Blauen Bücher. Eine nationale Architekturbiographie?, Berlin 2014.

G

GABATHULER 2014

Hans Rudolf Gabathuler, Schutz – Blickfang – Werbefläche. Fotografische Schutzumschläge von nicht fotografischen Büchern, in: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hg.), Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, 2 Bde., Bd. 2, Göttingen 2014, S. 126–145.

GABRIE 1928

Rudolf Gabriele, Der Schutzumschlag des Buches, in: *Gebrauchsgeschichte* 5/7 (1928), S. 44–54. [Retrodigitalisat: SLUB/arthistoricum, <http://digital.slub-dresden.de/id397892187-19280070> (letzter Zugriff 27. Juni 2023)].

GAETHGENS 2008

Thomas W. Gaethgens, Davids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers, in: *kritische berichte* 36/2 (2008), S. 67–80.

GENETTE 2019

Gérard Genette, Paratexte. Vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, 7. Aufl., Frankfurt am Main 2019 [1987] (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1510).

GOULD 1994

Cecil Gould, Parmigianino, New York/London/Paris 1994.

H

HANSEN 1930

Fritz Hansen, Die Familienphotographie auf dem Buchdeckel, in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 273, 25. November (1930), S. 1108. [Retrodigitalisat: *Börsenblatt digital*/SLUB, <http://digital.slub-dresden.de/id39946221X-19301125/6> (letzter Zugriff 27. Juni 2023)].

HANSEN 2005

Thomas S. Hansen, *Classic book jackets. The design legacy of George Salter*, New York/Princeton 2005.

HARRIS 1999 A

Jonathan Harris, General introduction, in: Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Bd. 1: From Prehistoric Times to the Middle Ages, London / New York 1999 [1951], S. xv–xxx.

HARRIS 1999 B

Jonathan Harris, Introduction to volume I, in: Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Bd. 1: From Prehistoric Times to the Middle Ages, London / New York 1999 [1951], S. xxxi–xlii.

HAUSER 1951

Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 2 Bde., London 1951.

HAUSER 1953

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bde., München 1953.

HAUSER 1958 A

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bde., 2. unver. Aufl., München 1958.

HAUSER 1958 B

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bde., 2. unver. Aufl., München 1958.

HAUSER 1958 C

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2 Bde., 2. unver. Aufl., München 1958.

HAUSER 1958

Arnold Hauser, *Philosophie der Kunst*, München 1958.

HAUSER 1964

Arnold Hauser, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964.

HAUSER 1967

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 3. Aufl., München 1967.

HAUSER 1969

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1969.

HAUSER 1970

Arnold Hauser, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, München 1970.

HAUSER 1973

Arnold Hauser, *Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, ungekürzte Sonderausgabe, München 1973.

HAUSER 1974

Arnold Hauser, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, München 1974.

HAUSER 1978

Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, ungekürzte Sonderausgabe in einem Band, München 1978.

HAUSER 1990

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990.

HAUSER 1999 [1951]

Arnold Hauser, The Social History of Art, 2 Bde., Bd. 1: From Pre-historic Times to the Middle Ages, London / New York 1999 [1951].

HAUSER 2018

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, ungekürzte Sonderausgabe in einem Band, München 2018.

HEITING/JAEGER 2012

Manfred Heiting / Roland Jaeger (Hg.), Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher. 1918 bis 1945, 2 Bde., Bd. 1, Göttingen 2012.

HERZFELDE 1976 [1962]

Wieland Herzfelde, John Heartfield. Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder Wieland Herzfelde, 3. Aufl., Dresden 1976 [1962].

HILDEBRAND-SCHAT 2019

Viola Hildebrand-Schat, Umhüllungen, Buchbehälter: Taschen, Schachteln und Boxen (Extension des Buchkörpers), in: Monika Schmitz-Emans (Hg.), Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium, Berlin / Boston 2019, S. 698–705.

HOHENDAHL 2002

Peter Uwe Hohendahl, Das Projekt Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Arnold Hauser, in: Klaus Garber (Hg.), Kulturwissenschaftler des 20. Jahrhunderts. Ihr Werk im Blick auf das Europa der

frühen Neuzeit, unter Mitwirkung von Sabine Kleymann, München 2002, S. 245–262.

HOLSTEIN 2003

Jürgen Holstein, Georg Salter. Bucheinbände und Schutzumschläge aus Berliner Zeit 1922–1934, [Berlin 2003].

HOLSTEIN 2005 A

Jürgen Holstein (Hg.), Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage 1919–1933. 1000 Beispiele, illustriert und dokumentiert, [Berlin 2005].

HOLSTEIN 2005 B

Jürgen Holstein, Autoren im Porträt – meist photographiert, in: Jürgen Holstein (Hg.): Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage 1919–1933. 1000 Beispiele, illustriert und dokumentiert, [Berlin 2005], S. 47–49.

HOLSTEIN 2015

Jürgen Holstein (Hg.), The book cover in the Weimar Republic. Buchumschläge in der Weimarer Republik, Köln 2015.

I

IMORDE 2022

Joseph Imorde, Kunst für »breite Bevölkerungsschichten«. [Rezension von KITSCHEN 2021], in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3/85 (2002), S. 427–423.

IMORDE/ZEISING 2016

Joseph Imorde/Andreas Zeising (Hg.), Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am

Beispiel Albrecht Dürer, Siegen 2016 (Reihe Bild- und Kunstwissenschaften, Bd. 8).

ISPHORDING 2005

Eduard Isphording, DraufSichten. Buchkunst aus deutschen Handpressen und Verlagen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Nürnberg 2005.

JAEGER 2005

Roland Jaeger, »Künstlerisch Gutes in werbegerechter Form«: Die internationale Zeitschrift *Gebrauchsgraphik*, in: Jürgen Holstein (Hg.), Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage 1919–1933. 1000 Beispiele, illustriert und dokumentiert, [Berlin 2005], S. 291–307.

J

JAEGER 2012

Roland Jaeger, Pflege der deutschen Kunst. Der Deutsche Kunstverlag, Berlin, in: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hg.), Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher. 1918 bis 1945, 2 Bde., Bd. 1, Göttingen 2012, S. 142–163.

JALKOTZY 1930

Alois Jalkotzy, Märchen und gegenwart. Das deutsche volksmärchen und unsere zeit, Wien 1930.

JUGEND 1898

Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben III/24 (1898). [Retrodigitalisat: UB Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.3337#0402> (letzter Zugriff 27. Juni 2023)].

K

KITSCHEN 2021

Friederike Kitschen, *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlin 2021 (Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft).

KLEMPERT 2002

Gabriele Klempert, *›Die Welt des Schönen‹. Eine hundertjährige Verlagsgeschichte in Deutschland: Die Blauen Bücher 1902–2002*, Königstein im Taunus 2002.

KLINGSPOR MUSEUM 2006

Klingspor Museum, Alfred Finsterer. *Grafik als Lebenslinien. Aspekte zu Leben und Werk des Künstlers, dem letzten künstlerischen Berater der Schriftgießerei Gebr. Klingspor, Offenbach, Offenbach am Main* 2006.

KREUTCHEN/HÜBSCHER 2021

Christopher Kreutchen/Sarah Hübscher (Hg.), *Contactzone. Ein Prinzip »der guten Nachbarschaft«*. Festschrift für Barbara Welzel, Dortmund 2021.

KROEHL 1984

Heinz F. Kroehl, *Buch und Umschlag im Test*, Dortmund 1984.

KROEHL 1987

H.[einz] F. Kroehl, *Buchumschlag*, in: Severin Corsten/Günther Pflug/Friedrich Adolf Schmidt-Künsenmüller (Hg.), *Lexikon des gesamten Buchwesens*, 2. völlig neubearb. Aufl., Bd. 1: A–Buch, Stuttgart 1987, S. 636–638.

L

LAHIRI 2018 [2015]

Jhumpa Lahiri, *Die Kleider der Bücher*. Aus dem Italienischen von Margit Knapp, Reinbek 2018 [2015].

LARGE 2002

David Clay Large, *Berlin. Biographie einer Stadt*. Aus dem Englischen von Karl Heinz Siber, München 2002.

LEITHE-JASPER 1995

Manfred Leithe-Jasper, Kat.-Nr. 7, in: Volker Krahn (Hg.), *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag, Ausstell.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1995, S. 142–145.*

LENZ 2021

Klaudia Lenz, *Informationsträger oder Ausstellungsobjekt. Zur Divergenz von bibliothekarischer Katalogisierung und Objektdokumentation von Inkunabeln in Museumsbibliotheken*, Berlin 2021 (Berliner Handreichungen zur Bibliothekswissenschaft, Bd. 465). [UB HU Berlin, <https://doi.org/10.18452/22397> (letzter Zugriff 27. Juni 2023)].

M

MATTHEWS 2003

Jack Matthews, *And another thing... Dust jackets and the art of memory*, in: *Logos* 14/3 (2003), S. 155–158.

MAZAL 1997

Otto Mazal, *Einbandkunde*, Wiesbaden 1997 (Elemente des Buch- und Bibliothekswesens, Bd. 16).

MENDELSUND/ALWORTH 2020

Peter Mendelsund/David Alworth, *The look of the book. Jackets, covers & art at the edges of literature*, California 2020.

N

NAGEL 1987

Anne Marie Nagel, *Der Buchumschlag als Teil der Gesamtgestaltung des Buches*, unveröffentlichte Diplomarbeit, Humboldt-Universität Berlin, Berlin 1987.

O

OELS 2016

David Oels, Rezension zu: Jürgen Holstein (Hg.), *Buchumschläge in der Weimarer Republik. The Book Cover in the Weimar Republic*, Köln 2015, in: *H-Soz-Kult* 22. November (2016). [*H-Soz-Kult*, <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-23579> (letzter Zugriff 27. Juni 2023)].

OSCHILEWSKI 1940

Walther G. Oschilewski, Eugen Diederichs. *Von der Kunst des Buches und den Aufgaben des Verlegers. Aus Aufzeichnungen und Briefen* [Beilage], in: *Imprimatur IX* (1940), S. 3–16.

OSTER 2014

Sandra Oster, *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung: Autorinszenierung und Kanonisierung mit Bildern*, Berlin/Boston 2014 (*Archiv für Geschichte des Buchwesens – Studien*, Bd. 11).

P

PARTINGTON 2019

Gill Partington, Dust jackets, in: Dennis Duncan/Adam Smyth (Hg.), Book parts, Oxford 2019, S. 11–23.

PETRASCH 1966

Ernst Petrasch, [ohne Titel], in: Badisches Landesmuseum (Hg.), Neuerwerbungen 1952–1965. Eine Auswahl. Festgabe für Professor Dr. Rudolf Schnellbach zu seinem 65. Geburtstag am 15. Juli 1965, Karlsruhe 1966, S. VII–XXV.

PFÄFFLIN 1986

Friedrich Pfäfflin, 100 Jahre S. Fischer Verlag 1886–1986. Buchumschläge. Über Bücher und ihre äußere Gestalt, Frankfurt am Main 1986.

Q

QUENSEL 1979

Paul Quensel, Alfred Finsterer. Gedanken über sein Leben und Werk, Stuttgart 1979.

R

REICHEL 1997 [1991]

Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, 3. Aufl., München/Wien 1997 [1991].

ROSNER 1949

Charles Rosner, The art of the book-jacket, London 1949.

ROSNER 1954

Charles Rosner, Die Kunst des Buchumschlages, Stuttgart 1954.

RÖSSLER 2018

Patrick Rössler, *Neue Typografien. Bauhaus & mehr. 100 Jahre funktionales Grafikdesign in Deutschland*, Göttingen 2018.

S

SALISBURY 2017

Martin Salisbury, *The illustrated dust jacket 1920–1970*, London 2017.

SCHAUER 1962

Georg Kurt Schauer, *Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert*, Königstein im Taunus [1962].

SCHEER 1997

Tanja Scheer, *Bellerophon*. Bellerophon, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 1997, Sp. 553–554.

SCHEFFLER/FIEGE 1971

Walter Scheffler/Gertrud Fiege, *Buchumschläge 1900–1950 aus der Sammlung Curt Tillmann*, *Ausstell.-Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N.*, Stuttgart 1971 (*Kataloge zu Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums*, Bd. 22).

SCHLEIF 2010

Nina Schleif, *Schaufensterbücher. Zu einer vergessenen Debatte über Äußerlichkeiten*, in: Christof Windgätter (Hg.), *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*, Wiesbaden 2010 (*Buchwissenschaftliche Beiträge*, Bd. 80), S. 116–139.

SCHMITZ-EMANS 2019

Monika Schmitz-Emans (Hg.), Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst. Ein Kompendium, Berlin / Boston 2019.

SCHNEIDER 2021

Pablo Schneider/Katja Richter/Anja Weisenseel/Kathleen Herfurth/Luzie Diekmann, 100 Jahre. 100 Bücher. Eine bibliophile Zeitreise mit dem Deutschen Kunstverlag, Berlin/München 2021.

SCHREIBER 1934

Leopold Schreiber, Buchplakate, in: Gebrauchsgraphik 11/8 (1934), S. 16–25. [Retrodigitalisat: SLUB/arthistoricum, <http://digital.slub-dresden.de/id397892187-19340080> (letzter Zugriff 27. Juni 2023)].

SCHREIBER 1950

Heinrich Schreiber, Buchumschlag, in: Otto Schmitt/Karl-August Wirth (Hg.), Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1950, Sp. 42–43.

SONZOGNI 2011

Marco Sonzogni, Re-Covered Rose: A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation, Amsterdam 2011.

SPOERHASE 2016

Carlos Spoerhase, Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy), Göttingen 2016 (Ästhetik des Buches, Bd. 8).

STAMM 2014

Rainer Stamm, Moderne, vornehme Massenartikel. Die ›Blauen Bücher‹ des Verlags Karl Robert Langewiesche, in: Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hg.), Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945, 2 Bde., Bd. 2, Göttingen 2014, S. 168–187.

STEFAN/ROTHFOS/WESTERVELD 2006

Renate Stefan/Nina Rothfos/Wim Westerveld, U1. Vom Schutzumschlag zum Marketinginstrument, Mainz 2006.

STEGMANN 2011

Grit Stegmann, Die Sammlung Dieterich und ihr Herausgeber Rudolf Marx, in: Siegfried Lokatis/Ingrid Sonntag (Hg.), 100 Jahre Kiepenheuer Verlage, Berlin 2011, S. 300–308.

STÖLZL 2005

Christopher Stölzl, Vorwort, in: Jürgen Holstein (Hg.), Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage 1919–1933. 1000 Beispiele, illustriert und dokumentiert, [Berlin 2005], S. 9–10.

T

TANSELLE 2011

G. Thomas Tanselle, Book-Jackets. Their History, Forms, and Use, Charlottesville 2011.

TAUBER 2016

Christine Tauber, Neue Identitäten – neue Genealogien: Jacques-Louis Davids künstlerische Selbstdarstellung nach dem 9. Thermidor 1794, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 79/3 (2016), S. 331–364.

THUNECKE 2006

Jörg Thuncke, Willi Münzenberg und die Éditions du Carrefour (1933–1937): Ein Überblick, in: Daniel Azuélos (Hg.), Lion Feuchtwanger und die deutschsprachigen Emigranten in Frankreich von 1933 bis 1941. Lion Feuchtwanger et les exilés de langue allemande en France de 1933 à 1941, Bern 2006 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A, Bd. 76), S. 376–398.

TILLMANN 1940

Curt Tillmann, Die Entwicklung des Buchumschlags. Eine Studie zu seiner Geschichte, in: Imprimatur 9 (1940), S. 145–159.

TILLMANN 1951

Curt Tillmann, Sammlerglück mit Zeitschriften und Buchumschlägen. Ein Steckenpferd, München 1951 (Steckenpferd-Sammlung).

TILLMANN 1971

Curt Tillmann, Umschlaggestalter in der Sammlung Curt Tillmann. Verzeichnis, in: Walter Scheffler/Gertrud Fiege, Buchumschläge 1900–1950 aus der Sammlung Curt Tillmann, Ausstell.-Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N., Stuttgart 1971 (Kataloge zu Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, Bd. 22), S. 167–228.

TSCHICHOLD 1991 [1932]

Jan Tschichold, Einiges über Buchgestaltung, in: Jan Tschichold. Schriften 1925–1974, hrsg. von Günter Bose/Erich Brinkmann, 2 Bde., Bd. 1, Berlin 1991, S. 113–117.

TSCHICHOLD 1993 [1975]

Jan Tschichold, Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie, 2. unver. Aufl., Basel 1993.

TUCHOLSKY 1928

Kurt Tucholsky, Mit 5 PS, Berlin 1928.

U

ULFERTS 1993

Gert-Dieter Ulferts, Louis Tuaillon (1862–1919). Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne, Berlin 1993 (Bildhauer des 19. Jahrhunderts).

V

VANDEPITTE 2014

Francisca Vandepitte (Hg.), Constantin Meunier. 1831–1905, Ausstell.-Kat. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tiel 2014.

W

WANGART 1926

Stefan Wangart, Der Schutzumschlag des Buches, in: *Gebrauchsgraphik* 3/6 (1926), S. 30–33. [Retrodigitalisat: SLUB/arthistoricum, <http://digital.slub-dresden.de/id397892187-19260060> (letzter Zugriff 27.Juni 2023)].

WEHDE 2000

Susanne Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 69).

WEIDEMANN 1969

Kurt Weidemann (Hg.), Buchumschläge & Schallplattenhüllen. Book jackets & record sleeves. Jaquette de livres & couvert de disques, Stuttgart 1969.

WICHMANN 1986

Hans Wichmann, Sep Ruf. Bauten und Projekte, Stuttgart 1986.

WICHMANN 1988

Hans Wichmann, Japanische Plakate. Sechziger Jahre bis heute. Mit einem Beitrag von Irmtraud Schaarschmidt-Richter, Basel/Boston/Berlin 1988 (industrial design – graphic design, Bd. 5).

WIELAND 2014

Magnus Wieland, Bücherhüllen. Verpackungen von Literatur, in: Michael Fisch/Ute Seiderer (Hg.), Hülle und Haut – Verpackung und Umschlag. Techniken des Umschließens und Verkleidens, Berlin 2014, S. 109–125.

WILLBERG 1991

Hans Peter Willberg, 40 Jahre Buchkunst. Die Entwicklung der Buchgestaltung im Spiegel des Wettbewerbs »Die schönsten Bücher der Bundesrepublik Deutschland« 1951–1990. Stiftung Buchkunst, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1991.

WILLBERG 1993

Hans Peter Willberg, Das Buch ist ein sinnliches Ding. Den Büchermachern in die Schule geplaudert, Leck 1993 (Quodlibet!).

WILLBERG 1994

Hans Peter Willberg, Ein Einband Band. Handbuch der Einbandgestaltung, Fördergemeinschaft Buch-Leinen, 2. Aufl., Mainz 1994.

WILLBERG/FORSSMAN 2010 [1997]

Hans Peter Willberg/Friedrich Forssman, Lesetypografie, Mainz 2010 [1997].

WINDGÄTTER 2010

Christof Windgätter, Vom ›Blattwerk der Signifikanz‹ oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung, in: Christof Windgätter (Hg.), Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung, Wiesbaden 2010 (Buchwissenschaftliche Beiträge, Bd. 80), S. 6–50.

Bildnachweise

Frontispiz

Fotografie: Hubert Graml.

Vorlagen: abgenommene Buchumschläge aus der Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin/ jetzt Bibliothek des Autors.

Tafel I, II, IV–VI, XV–XVIII

Fotografie: Hubert Graml.

Vorlagen: Bibliothek des Autors.

Tafel III

Fotografie: Hubert Graml.

Vorlagen: FU Berlin UB 9 H 298; 9 H 298a.

Tafel VII

Fotografie: Hubert Graml.

Montage: Autor.

Vorlage: SBB Berlin Yt 825/100.

Tafel VIII

Fotografie: Hubert Graml.

Vorlagen: Bibliothek des Autors; FU Berlin KHI C-22-25-510,2; C-22-25-510,3; C-22-25-510,6.

Tafel IX

Fotografie: Hubert Graml.

Vorlagen: Bibliothek des Autors; Reproduktion rechte Seite:

© UB Heidelberg, Exemplar: *Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* 1898 III/24 11. Juni.

[Retrodigitalisat: UB Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.3337#0402> (letzter Zugriff 28. Juni 2023)].

Tafel X

Reproduktion: Eva-Maria Hamm.

Bildbearbeitung: Dominik Puntigam.

Vorlage: Universität Tübingen KHI AB 84a 10.

Tafel XI

Reproduktion: Dominik Puntigam.

Vorlage: FU Berlin KHI C-11-25-510,1.

Tafel XII

Fotografie: Hubert Graml. Vorlagen:

FU Berlin KHI C-22-25-510,7; FU Berlin UB 1 H 61 8;

Reproduktion rechte Seite: © SLUB Dresden, LDP: Zeitungen, Börsenblatt digital, Exemplar: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* 285/105, 8. Dezember (1938), S. 7571. [Retrodigitalisat: Börsenblatt digital/SLUB, <http://digital.slub-dresden.de/id39946221X-19381208/59> (letzter Zugriff 28. Juni 2023)].

Tafel XIII

Fotografie: Hubert Graml.

Vorlagen: FU Berlin KHI C-22-25-510,10;
C-22-25-510,12; C-22-25-510,13.

Tafel XIV

Reproduktion: Dominik Puntigam.

Vorlagen: FU Berlin UB 1 H 61 8;

FU Berlin KHI C-22-25-510,13.

Tafel XIX

Fotografie: Hubert Graml.

Vorlagen: Bibliothek des Autors; Reproduktion (bearbeitet vom Autor) rechte Seite: SLUB Dresden, Public Domain Mark 1.0.

Exemplar: Art.plast.2241,misc.1. [Retrodigitalisat: SLUB Dresden, <http://digital.slub-dresden.de/id303064153/23> (letzter Zugriff 17. Juli 2023)].

Tafel XX

Fotografie: Hubert Graml.

Vorlagen: Bibliothek des Autors;

FU Berlin KHI Y-Wel-150-621-rara.

Nachwort

Dieses Buch beschäftigt sich mit der materiellen Beschaffenheit von Büchern und ihren wohl flüchtigsten Paratexten: den Umschlägen. Nichtsdestotrotz möge es dem Autor nachgesehen werden, dass zugunsten der freien Zugänglichkeit des Werks (vorerst) auf eine ursprüngliche Gestaltungsidee von Einband und Umschlag verzichtet werden musste.

Auf den Umschlägen des Ausstellungskataloges *Mechanismus der Bedeutung* (1972) von Shusaku Arakawa und Madeline Gins steht unter anderem: »Dieses Buch hat zwei Umschläge. Dies ist das Titelbild des anderen Umschlags. Inwieweit verändert sich die Bedeutung des Buches mit dem jeweiligen Bezugsrahmen? Völlig?« (Zitiert nach dem abgebildeten Ausstellungsplakat *Mechanismus der Bedeutung* in WICHMANN 1988, S. 49). Schlussendlich konfrontieren uns *dust jackets*, so Gill Partington, auch noch mit einer ganz anderen Frage: »the question of where the book begins and ends« (PARTINGTON 2019, S. 23).

Dank geht an: Peter Geimer, Christopher Kreutchen, Grischka Petri, Ulrich Pfisterer, Thomas Rahn, Ulrike Tarnow und Barbara Welzel für Gespräche über Buchumschläge; Maria Effinger (Universitätsbibliothek Heidelberg), Rüdiger Hoyer (Bibliothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte), Michael Lailach (Kunstabibliothek Preußischer Kulturbesitz) Klaudia Lenz und Michael Miller (Bibliothek des Deutschen Historischen Museums), Ringo Narewski (Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin), Ramona Ochs (Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Eberhard

Karls Universität Tübingen) und (nochmals) Ulrike Tarnow sowie Yana Vasileva und ihrem Team (Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin) für Auskünfte zum bibliothekarischen Umgang mit Buchumschlägen; Daniela Jakob für die Einband- und Umschlaggestaltung, Christian Kolb, Frank Krabbes und Bettina Müller für die Betreuung und die Herstellung des ersten Buches mit Umschlag bei *ART-Books* (Universitätsbibliothek Heidelberg); Michaela Karrie für das umsichtige Lektorat; Hubert Graml (Fotolabor des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität Berlin) für das fotografische Konzept und seine bereichernden Ideen zu Gestaltungsfragen sowie Dominik Puntigam für die Assistenz bei den Foto- und Bildarbeiten; Katharina Hiery schließlich für eine entscheidende Titelergänzung und den Klappentext auf dem Staubjäckchen des vorliegenden Buches.

Tübingen & Berlin im Jahr 2023

Sebastian Fitzner ist Kunstwissenschaftler und forscht zu Bauten, Bildern und Objekten zwischen Früher Neuzeit und Moderne. Bisherige Stationen zwischen Studium, Lehre und Forschung waren Kassel, Köln, Dresden, München, Berlin und Tübingen.

*»Der Umschlag aber – rund heraus – eine Schande: das niederträchtigste Ornamenten-gezücht, das je auf einem Buch zu sehen gewesen ist.«
(Walter Benjamin)*

Nirgends ist das »entkleidete« Buch so sichtbar wie in der Bibliothek, wo sich bloße Bücherrücken in schier endlosen Regalmetern aneinanderreihen. Die Verlustgeschichte des Buchumschlags ist deswegen ebenso unübersehbar, wie sie uns wohlvertraut ist. Grund genug, dem vermeintlich unscheinbaren »Leben« des Buchumschlags nachzuspüren. Aber was ist eigentlich »ein Buchumschlag«? Was macht ihn besonders? Und in welcher Beziehung steht er zum Buch? Diesen Fragen spürt der Autor anhand ausgewählter Bücher der Kunst- und Kulturgeschichte nach, deren Außen und Innen verblüffend aufeinander reagieren. Buchumschläge, so werden wir sehen, sind »Ideeninhalte«, Verdichtungen von Thematik und Ästhetik der umhüllten Texte.