

**Berlin's Decade**

Of course . . . neither Berlin nor its inhabitants invented the fabulous 1920s. Between the end of World War I and the beginning of the Great Depression, as soon as it was freed from the straitjacket of domestic and international militarism, the whole world experienced an intellectual, artistic, and social revival. London and New York were affected by the exuberance and creative productivity of the Roaring Twenties, Paris was swept up by the decade's unique impetus, and even Moscow unleashed a veritable tidal wave of energy and new inspiration. Nevertheless, the '20s can rightfully be considered Berlin's decade. More than any other city, Berlin was made for the '20s; the period fit the city like a glove. Its bold grip tore into everything, and everyone's sights were set on it. Here—in this unprecedented, welcoming, and voracious metropolis—the entire world's new ideas and new forces swirled together into a unique fusion. Not only did the people of Berlin sense it, the whole world felt it. Berlin, the world's youngest capital, had the greatest momentum because it bore the least ballast.

Peter de Mendelssohn, *Zeitungsstadt Berlin* (2nd ed., 1982)

**Das Berliner Jahrzehnt**

... Natürlich waren die fabelhaften Zwanziger Jahre keine Erfindung Berlins oder der Berliner. Die ganze Welt erlebte nach der Befreiung aus der äußeren und inneren Zwangsjacke des Militarismus zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Beginn der Weltwirtschaftskrise diesen fruchtbaren Aufschwung aller geistigen, künstlerischen, gesellschaftlichen Kräfte. Auch London und New York kannten den Überschwang und die schöpferische Produktivität der Roaring Twenties; auch Paris wurde vom Schwung der Zwanziger Jahre mitgerissen; und gar aus Moskau kam eine wahre Sturzwelle des Neuen und Befuernden. Dennoch waren die Zwanziger Jahre recht eigentlich das Jahrzehnt Berlins. Mehr als irgendeine andere Stadt war Berlin für sie wie geschaffen; die Zeit saß ihr wie angegossen. Die Stadt riß mit keckem Griff alles an sich, und alles strebte auf sie zu. Hier, in dieser beispiellos aufnahmefreudigen und unersättlichen Metropole, verschmolzen die neuen Ideen und die neuen Kräfte der ganzen Welt sich zu einer besonderen Synthese. So schien es nicht nur den Berlinern. Die ganze Welt spürte es. Berlin, die jüngste der Welthauptstädte, hatte den größten Schwung, weil sie den geringsten Ballast trug.

Aus: Peter de Mendelssohn, *Zeitungsstadt Berlin* (2. Auflage 1982)

Jürgen Holstein

**Introduction Einführung**

This book catalogs the Jürgen and Waltraud Holstein collection, presenting approximately one thousand books from some 250 Berlin-based publishers. With few exceptions, the books were published between 1919 and 1933. In the interest of completeness, titles released by Gustav Kiepenheuer Verlag, which moved from Potsdam to Berlin in 1929, are also taken into account. The selection criterion was not content, but rather the exterior design: our focus is on the most contemporary, artistically designed covers and jackets of everyday books.

Some American publishers devoted great attention to books' exteriors, especially for fiction titles, and often used them to illustrate the subject matter within. We initially felt we should limit our selection to books with literary content, but then had to admit that such a choice would distract us from the goal of giving a representative overview of cover art in the 1920s. We therefore decided that—in addition to contemporary literature, which remains the focus—the selection must also include contemporary history, art, sports, film, photography, and other key aspects of modern life.

Nearly one-fifth of the books included here are clothbound, and the rest are either half-cloth, hardcover, or paperback books. The cover or jacket, and sometimes both, of each book described is illustrated in the catalog section of this volume, and the illustrations usually appear on the same page as the detailed description.

In many cases, the commentary on individual books goes beyond a mere compilation of facts such as title, year of publication, format, and general information about the cover or jacket. Over time, chance discoveries and—more often—targeted research brought to light a wealth of new information about publishing houses and the books they produced, of which little or nothing had been known. The vast majority of this material about publishers of the period is included in the description of their books, and grouped into various thematically organized sections. As such, it is scattered throughout the book, but we have also made sure that publishers' names are always listed and easy to find in the index as well. Occasionally, however, the information was so extensive that it seemed to make sense to showcase some of these small publishers—such as Joachim Goldstein, Elena Gottschalk, Hermann Reckendorf, and Adalbert Schultz—in their own separate sections. These dedicated sections, which could well be called building blocks for reconstructing the history of otherwise forgotten small publishers, also offer a modest contribution to the history of publishing in Berlin during the interwar period. This publication constitutes the first compendium on German book cover design of the '20s.

**Historical Context**

The decision to limit our selection of book covers and jackets to the period between 1919 and 1933 has its basis in Germany's particular political situation throughout the past century. Prosperity and a generally stable environment are two key ingredients for a cultural tradition to develop; it also takes time. Germany lacked all these, at least during the first half of the twentieth century. While English-speaking countries enjoyed an incomparably wider reading population, which meant a healthy number of book collectors could naturally emerge,

Dieses Buch mit dem Katalog der Sammlung Jürgen und Waltraud Holstein präsentiert rund tausend Bücher aus annähernd 250 Berliner Verlagen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, sind die Bücher in den Jahren von 1919 bis 1933 erschienen. Der Vollständigkeit halber ist auch der Gustav Kiepenheuer Verlag, der 1929 von Potsdam nach Berlin zog, mit berücksichtigt. Das Kriterium für die Auswahl war nicht der Inhalt, sondern die äußere Gestaltung: Unser Interesse galt den zeitgemäßen, mit künstlerischem Anspruch entworfenen Einbänden und Umschlägen des *Gebrauchsbuchs*.

Amerikanische Veröffentlichungen, die sich dem Äußeren des Buches widmen, bedienen sich gewöhnlich der Romanliteratur („fiction“) zur Illustrierung ihres Themas. Auch wir waren anfangs der Auffassung, wir sollten uns auf Bücher literarischen Inhalts beschränken, mußten dann aber einsehen, daß wir uns auf diese Weise vom Ziel entfernen würden, einen repräsentativen Überblick über die Einbandgestaltung der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts zu geben. So entschlossen wir uns, neben der zeitgenössischen Literatur, die im Mittelpunkt steht, auch Zeitgeschichte, Kunst und Sport, Film, Photographie und andere Aspekte des modernen Lebens einzubeziehen.

Knapp ein Fünftel der von uns behandelten Bücher ist in Leinen gebunden, die restlichen sind entweder in Halbleinen, broschiert oder kartoniert erschienen. Einband oder Umschlag eines jeden beschriebenen Buchs, gelegentlich auch beides, wird in unserem Katalog abgebildet; diese Abbildungen finden sich in der Regel auf der gleichen Seite wie deren detaillierte Beschreibung.

Die Ausführungen zu den einzelnen Büchern gehen in vielen Fällen über die bloße Zusammenstellung von Fakten – wie Titel, Erscheinungsjahr, Format – und Angaben zu Einband oder Umschlag hinaus. Teils durch zufällige Funde, mehr jedoch durch gezielte Recherchen kam im Lauf der Zeit eine Vielzahl von Informationen über die Verlage zusammen, die diese Bücher publiziert hatten und über die wenig oder kaum etwas bekannt ist. Zum überwiegenden Teil sind die Aussagen zu den Verlagen mit der Beschreibung der Bücher verbunden und verschiedenen Kapiteln zugeordnet. Insofern sind sie über das ganze Buch verstreut. Über das Gesamtregister lassen sich die Verlagsnamen allerdings leicht ausfindig machen. Gelegentlich aber waren die Informationen so umfangreich, dass es sinnvoll erschien, einige dieser kleinen Verlage – etwa die Verlage Joachim Goldstein, Elena Gottschalk, Hermann Reckendorf und Adalbert Schultz – in eigenen Kapiteln vorzustellen. Mit diesen separaten Abschnitten, die man Bausteine zu einer Geschichte vergessener Kleinverlage nennen könnte, bieten wir auch einen bescheidenen Beitrag zur Berliner Verlagsgeschichte der Zwischenkriegszeit. Mit unserer Publikation legen wir das erste deutsche Kompendium zum Thema „Einbandgestaltung der zwanziger Jahre“ vor.

**Rückblick**

Die Beschränkung der hier getroffenen Auswahl von Bucheinbänden und Buchumschlägen auf den Zeitraum von 1919 bis 1933 hat ihren Grund in der besonderen politischen Situation Deutschlands im vergangenen Jahrhundert. Zur Entwicklung einer kulturellen Tradition gehört Wohlstand und ein gutes allgemeines Umfeld; erforderlich sind außerdem viele Jahre Zeit. Alles dies fehlte Deutschland zumindest in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Während sich in den englischsprachigen Ländern mit ihrem unvergleichlich größeren

Germany—still just fourteen hopeful years before the Second World War and fourteen feverish years after the first—had yet to nurture its book culture and establish a book-collecting tradition.

Around 1900 the more prosperous and knowledge-thirsty citizens of several German cities—from Berlin to Munich and Breslau (present-day Wrocław) to Chemnitz—began to found bibliophilic societies. The term “bibliophile” applies to those who collect valuable books, generally defined by details such as rarity (first and numbered editions, luxury prints), precious bindings, illustrations, fine materials (prints on parchment), format (miniature books), content, or other distinguishing aspects.<sup>1</sup> At the turn of the century, these bibliophilic societies promoted people’s interest in beautiful books, and also financed the publication of fine press books. Julius Rodenberg’s 600-page bibliography, *Deutsche Pressen*, provides detailed information on this bibliophile scene. The role these presses played must not be underestimated. They had considerable influence on the book culture of commercial publishing houses, and their impact lasted well into the postwar period.

During the lean years following the lost war, interest in bibliophilic books in and of themselves became an anachronism. It’s nevertheless remarkable to consider the masterpieces that Bremer Presse, Cranach-Presse, Ernst Ludwig-Presse, Rupprecht-Presse, and all the other fine presses were able to produce in those tough times: their books still inspire admiration, and hold their own on the international level as well. During those same years, books printed on heavy handmade papers, bound in leather and parchment, were produced for the nouveau riche—the same people George Grosz’s drawings so sharply caricatured. In 1927, at the opening of a fine press exhibition in Leipzig, the spirit of the prewar period—the production of precious volumes for bookcases—was called into question when keynote speaker Jan Tschichold commented: “Anyone who looks deep below the surface will see that all the splendor in the world won’t be able to cover up the sterility of that peculiar mindset, nor hide the hopelessness of the future.” The scholar Gershom Scholem expressed a similar opinion in his memoir of Walter Benjamin, who was his friend and a major bibliophile. Scholem saw “an element of decadence” in his fixation with fine bindings, covers, paper, and type. Even among intellectuals, then, any serious concern with books’ exteriors was controversial, if not outright suspect.

This attitude was soon taken up and intensified, under the auspices of a dedicated anti-intellectualism, by a completely different side: the Nazis banished most of Germany’s intellectual elite from the country, and bibliophilic societies were forced to exclude Jews from their membership. Hence the country lost its most engaged and devoted book lovers.<sup>2</sup>

After 1945, in divided Germany, there was a renewed interest in fine press productions, but the results were rather modest. As a bourgeois tradition, bibliophilia had been wiped out even before it had really come to fruition; it became yet another casualty of the two world wars.

#### A Testing Ground for Modernity—“Book City” Berlin 1919 to 1933

The heyday of German book culture came between the world wars. Berlin was the epicenter of book production and avant-garde experimentation in the book arts. In the 1920s, in addition to the Preußische Staatsbibliothek (Prussian State Library) and Berlin’s city and university libraries, the capital boasted numerous other libraries, most of which are still around. They included scientific and other specialized libraries of international standing, such as the Bibliothek der Akademie der Wissenschaften (Library of the Academy of Sciences), the Bibliothek des Deutschen Reichstags (Library of the German Reichstag), the Bibliothek des Deutschen Archäologischen Instituts (Library of the German Archaeological Institute), the Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts (Library of the Ibero-American Institute), the Kunstbibliothek (Art Library), the Lipperheidesche Kostümbibliothek (Lipperheide Costume Library), and many others. In total there were 1,879 registered bookstores, including ones that functioned as lend-

Leserkreis naturgemäß eine breite Schicht von Büchersammlern herausbilden konnte, blieben Deutschland lediglich 14 hoffnungsfrohe Jahre vor und 14 fiebergeschüttelte Jahre nach dem Ersten Weltkrieg, die Buchkultur zu pflegen und eine Sammeltradition zu etablieren.

Um 1900 gründeten wohlhabende und bildungsbeflissene Bürger in zahlreichen Städten Deutschlands – von Berlin bis München, von Breslau bis Chemnitz – Bibliophilen-Gesellschaften. Als „Bibliophile“ wird der Sammler wertvoller Bücher bezeichnet, deren Bedeutung in ihrer Seltenheit (Erstausgaben, nummerierte Ausgaben, Luxusdrucke), dem kostbaren Einband, der Illustration, dem Material (Pergamentdrucke), dem Format (kleinste Bücher), dem Inhalt oder anderem bestehen kann.<sup>1</sup> Die Gesellschaften der Bibliophilen förderten das Interesse am schönen Buch und finanzierten die Veröffentlichung von Pressendruck. Darüber gibt die 600 Seiten umfassende Bibliographie von Julius Rodenberg detailliert Auskunft. Die Vorbildwirkung dieser Pressen ist nicht zu unterschätzen: Sie hatten erheblichen Einfluß auf die Buchkultur der kommerziellen Verlage, und das hatte Auswirkungen noch bis in die erste Nachkriegszeit.

In den Hungerjahren, die auf den verlorenen Krieg folgten, war die Beschäftigung mit dem *bibliophilen Buch* an und für sich ein Anachronismus. Bemerkenswert bleibt, was von Bremer Presse, Cranach-Presse, Ernst Ludwig-Presse, Rupprecht-Presse und all den anderen Pressen in diesen Jahren an Meisterwerken der Buchkunst geschaffen wurde: Es sind Werke, die noch heute Bewunderung erregen und im internationalen Vergleich bestehen können. Die im selben Zeitraum auf schwere Büttenpapiere gedruckten, in Leder oder Pergament gebundenen Luxusdrucke waren dagegen für das Publikum der Neureichen bestimmt, die George Grosz in seinen Zeichnungen treffend karikierte. Als auf der Buchkunstausstellung Leipzig 1927 der Geist der Vorkriegszeit noch einmal beschworen wurde – gemeint ist die Produktion von Preziosen für den Bücher-schrank –, kommentierte dies der Festredner Jan Tschichold mit den Worten: „Aller Prunk wird den Tieferblickenden nicht die Sterilität jener eigentümlichen Gesinnung und die Hoffnungslosigkeit ihrer Zukunft verbergen können.“ Eine ähnliche Meinung vertritt der Gelehrte Gershom Scholem in seinen Erinnerungen an den Freund Walter Benjamin, der ein großer Bibliophile war. In dessen Interesse an Einbänden, Papier und Schriften sah Scholem „ein Element der Dekadenz“. Die ernsthafte Beschäftigung mit dem Äußeren des Buches war also selbst unter Intellektuellen umstritten, wenn nicht sogar suspekt.

Diese Haltung wurde bald darauf unter dem Vorzeichen eines dezidierten Antiintellektualismus von ganz anderer Seite aufgegriffen und verschärft. Die Nationalsozialisten trieben große Teile der geistigen Elite außer Landes, und bibliophile Gesellschaften wurden genötigt, jüdische Mitglieder auszuschließen. Sie verloren damit gerade jene Bücherliebhaber, die sich in besonderer Weise engagiert hatten.<sup>2</sup>

Nach 1945 gab es im geteilten Deutschland einen Neuanfang bibliophiler Bestrebungen, das Resultat fiel jedoch eher bescheiden aus. Eine bürgerliche Tradition war zerstört, noch bevor sie richtig zum Tragen kam – auch das eine der Folgen der beiden Kriege.

#### Experimentierfeld der Moderne – Buchstadt Berlin 1919 bis 1933

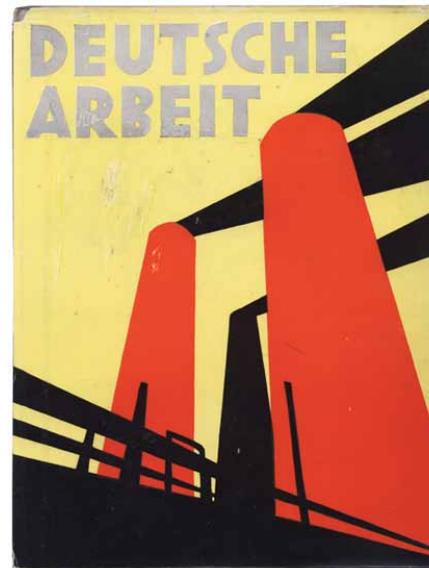
Ihre Blütezeit hatte die Buchkultur in Deutschland zwischen den Weltkriegen. Das Zentrum der Buchproduktion und der avantgardistischen Bestrebungen im buch-künstlerischen Bereich war Berlin. Neben der Preußischen Staatsbibliothek, der Berliner Stadt- und der Universitätsbibliothek gab es in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Berlin viele, größtenteils noch heute existierende wissenschaftliche Fach- und Spezialbibliotheken von internationalem Rang, so die Bibliothek der Akademie der Wissenschaften, die Bibliothek des Deutschen Reichstags, die Bibliothek des Deutschen Archäologischen und des Ibero-Amerikanischen Instituts, die Kunstbibliothek mit der Lipperheideschen Kostümbibliothek usw. In insgesamt 1879 registrierten Buchhandlungen, einschließlich Leihbuchhandlungen, wurde damals sowohl Älteres wie auch das Neueste

ing libraries, offering both older books as well as the latest in German and international literature. Antiquarian bookshops, book auctions, and sidewalk book vendors—the latter were especially common near the university—enriched the almost impossibly vast offerings for book enthusiasts.

Against this backdrop, the city experienced a publishing boom: throughout the ‘20s many new houses were founded, but many went bust as well. In 1920 Berlin’s official register listed 625 publishing companies; by 1927 the figure was 929, which together issued 7,545 new publications—a quarter of Germany’s total book production that year. In strictly quantitative terms, in the number of both publishers and new publications, Berlin had surpassed Leipzig, Germany’s former publishing capital. Some of these new publishers released only a handful of books, and still others just one, before they went bankrupt or vanished from the publishing world for other reasons. The turnover was enormous. The *Adreßbuch des deutschen Buchhandels*, a summary published annually by the German book trade, charts these sharp fluctuations in dry facts, much like a medical report, providing insight into the dramatic inner workings of the culture industry of the time; it makes for fascinating reading, worthy of deeper research.

des deutschen und internationalen Literaturmarkts angeboten. Antiquariate, Buchauktionen und Bücherwagen, letztere besonders im Universitätsviertel, bereicherten das nahezu unüberschaubare Angebot für die Buchinteressierten.

Vor diesem Hintergrund erlebte die Stadt in den zwanziger Jahren einen erheblichen Anstieg von Verlagsgründungen, aber auch viele Verlagspleiten. Im Jahr 1927 waren 929 Verlagsunternehmen amtlich gemeldet – 1920 waren es 625 gewesen –, die 7545 Neuerscheinungen herausbrachten. Das entsprach einem Viertel der gesamten deutschen Buchproduktion des Jahres. Was die Zahl der Verlage wie auch die Anzahl von Neuerscheinungen betraf, hatte Berlin die vormals erste Buchstadt Deutschlands, Leipzig, inzwischen überflügelt. Einige Verleger veröffentlichten lediglich eine Handvoll Bücher, andere nur ein einziges Buch, bevor sie in Konkurs gingen oder aus anderen Gründen aufgaben und aus der Verlagswelt verschwanden. Die Fluktuation war gewaltig. Das jährlich erscheinende Adreßbuch des deutschen Buchhandels, in dem diese Dramen in trockenen Fakten, einem Krankenbericht vergleichbar, zusammengefaßt sind, gewährt Einblick in das dramatische Innenleben des Kulturbetriebs jener Zeit – eine spannende Lektüre und einer eigenen Untersuchung wert.



△ (ml) O(tto) Hoppé. *Deutsche Arbeit. Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands*. Foreword by Bruno H. Bürgel. Berlin: Ullstein, 1930. 126 pp. with 92 rotogravure photographs and a 24-pp. appendix with detailed captions. 280 x 220 mm. Clothbound spine with blackletter title printed in white; hardcover boards wrapped in black paper with blackletter title printed in orange. The dust jacket, designed on both sides, deserves special mention. The front- and back-cover area of the recto features black and white photos of a propeller (not included in the book itself), while the verso features a colorful, stylized drawing of a factory. Although books are occasionally produced with two different covers, sometimes issued by different publishers, a book with a two-sided jacket bearing different illustrations printed in different techniques is quite rare, if not utterly unique.



△ (ml) O(tto) Hoppé. *Deutsche Arbeit. Bilder vom Wiederaufstieg Deutschlands*. Vorwort Bruno H. Bürgel. Berlin, Ullstein 1930. 126 S. Mit 92 Photographien in Kupfertiefdruck. Im Anhang auf 24 Seiten ausführliche Bildlegenden. 280 x 220 mm. Leinenrücken mit Titel in weißer Fraktur und Pappdeckel mit schwarzem Überzugspapier und Titel, ebenfalls Fraktur, in Orange. Mit Schutzumschlag. Der beidseitig gestaltete Schutzumschlag verdient besondere Erwähnung. Während die Vorder- und Rückseite der einen Umschlagsversion Schwarzweißphotos mit Schiffschrauben zeigen – die im Buch selbst nicht enthalten sind –, befindet sich umseitig die stilisierte, farbige Zeichnung einer Fabrik. Zwar trifft man gelegentlich Bücher mit zwei verschiedenen Umschlägen, z. B. wegen Verlagswechsels, aber ein Buch mit einem beidseitig illustrierten Umschlag mit verschiedenen Motiven in unterschiedlicher Technik auszustatten, dürfte selten, wenn nicht einmalig sein.

## Book Bindings and Book Jackets

The general term *book arts* refers to text, typography, decoration, illustration, endpapers, binding, and dust jacket. The present volume deals primarily with the last two, and places a strong emphasis on the jacket.

The exterior of regular books are shaped by people, circumstances, and influences: the publisher and his or her particular ideas; the designer or graphic artist and their aesthetic sensibilities; the budget; the audience; and, of course, the publication's content. Historically, in periods with no set style—up until about 1900, in the case of book design—the publisher generally left the cover “design” up to his bookbinder, who would have had several readymade patterns to choose from. Older styles were particularly popular at the time, and the chosen pattern was then executed by an in-house draftsman, who copied from arts-and-crafts templates. The design was etched and engraved in metal and then relief-printed in black, gold, or another color, to create a debossed cover. Early cover materials included an imitation leather known as “Kaliko,” and later on book cloth became the norm. This process was much more expensive than just printing the design on paper, which eventually led to the next step—the advent of the protective dust jacket. Clothbound editions were still produced with debossed and printed covers, but usually only the typographic title was debossed, with a vignette at most. The occasional multicolor cover illustration printed on silk book cloth could still be found, but such examples remained rare exceptions. People's interest in the graphic design of a book's exterior had shifted, and the focus was now increasingly on the jacket.

The jacket—or, more precisely, dust jacket or book jacket—has three functions: it protects the book cover from damage; it draws attention, luring the eye of the buyer towards a window display; and, lastly, acts as a key element within the graphic designer's overall concept. Apart from designs that rely solely on text, the specificity of any given cover design stems from the combination of text and image. Accordingly, designers often used very specific lettering as the foundation of their design, because it could significantly contribute to the overall effect. Although adequate typefaces are now available for virtually all purposes, back then illustrators often created the lettering by hand as well.

The first jackets were produced on cheap papers, but sturdier, more durable papers soon came into use. The economic boom of the 1960s led to the occasional production of two identical jackets for some particularly delicate, hefty, or relatively expensive books, as it was more efficient than sending out free replacement jackets the customers invariably requested once the original jacket showed even the slightest signs of use. Alternate jackets are also worth mention; such jackets were used to “disguise” books that were part of a series, and thereby sell them as individual volumes. Another type of jacket, made of transparent plastic, was used when the bound cover featured a graphic design intended to remain visible under the protective jacket.

Experts have differing views on the origin and exact developmental timeline of modern dust jackets. According to Charles Rosner, who mounted the first international exhibition of book jackets in 1949 at the Victoria and Albert Museum in London, the first modern book jacket dates back to 1833. It was for a book titled *Heath's Keepsake*, and was printed in red on pale yellow paper.<sup>3</sup> That jacket appeared only seven years after the first use of book cloth for a binding. Yet “According to Fritz Helmuth Ehmcke, the birthplace of the modern dust jacket lies in France, where softcover books had traditionally been wrapped in yellow paper jackets. Subsequently, those softcover wrappers evolved into book jackets, and cloth bindings stepped into their new position between the text block and the jacket.”<sup>4</sup>

Around 1895 the book jacket appeared in Germany, where Albert Langen and his team of illustrators created the first striking jackets for the satirical weekly *Simplicissimus*. The dust jacket finally came into widespread general use around 1900. Following the earliest jackets, which primarily stuck to designs inspired by historical precedents or patterns drawn from nature, in the '20s the more liberal and left-leaning publishers sought to impart a more contemporary

## Einband und Umschlag

Was allgemein als Buchkunst bezeichnet wird, ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Schrift, Typographie, Buchschmuck, Illustration, Vorsatz, Bucheinband und Schutzumschlag. Wir beschäftigen uns hier ausschließlich mit den Teilaspekten Einband und Umschlag, wobei für uns der Umschlag im Vordergrund steht.

Die äußere Gestalt des Gebrauchsbuches wird von Personen, Umständen und Einflüssen bestimmt: von dem auftraggebenden Verleger und seinen Vorstellungen; von dem Entwerfer oder Graphiker und dessen ästhetischem Empfinden; von den finanziellen Möglichkeiten, vom Leserkreis und selbstverständlich auch vom Inhalt der Veröffentlichung. In Zeiten der Stilunsicherheit, wie sie beispielsweise weitgehend im Historismus herrschte, der etwa bis 1900 währte, war der Verleger gewöhnt, die „Gestaltung“ des Einbandes seinem Buchbinder zu überlassen, der dafür mehrere Muster parat hatte. Die Ausführung dieser Muster besorgten angestellte Zeichner, von denen insbesondere ältere Beispiele, die sich seinerzeit großer Beliebtheit erfreuten, aus kunstgewerblichen Vorlagewerken kopierten. Der gewählte Entwurf wurde in Metall geätzt und graviert, um anschließend schwarz, golden oder farbig – anfangs auf Kaliko (Lederimitat), später auf Leinen – gepresst zu werden. Dieses Verfahren war wesentlich teurer, als den Entwurf auf Papier zu drucken, was irgendwann zum nächsten Schritt, nämlich zur Geburt des Schutzumschlages führte. Leinenbände werden auch heute noch bedruckt und geprägt, meist jedoch nur mit einem typographischen Titel; oft werden sie zusätzlich mit einer Vignette versehen. Gelegentliche Versuche, mehrfarbige Einbandillustrationen auf Seidenleinen zu drucken, blieben die Ausnahme. Das Interesse an der graphischen Gestaltung des Buchäußeren hatte sich verlagert und galt nun vermehrt dem Umschlag.

Der Umschlag, korrekt Schutzumschlag oder Buchumschlag, hat drei Funktionen: Er soll den Bucheinband vor Beschädigung schützen, er soll auf das Buch aufmerksam machen, zum Beispiel vom Schaufenster aus den Käufer anlocken, und er ist schließlich gestalterisches Element der Gesamtkonzeption des Graphikers. Abgesehen von reinen Schriftlösungen liegt die Besonderheit der Umschlaggestaltung in der Kombination von Bild und Schrift. Dementsprechend bezogen Gestalter die Schrift, die ihren Teil zur Gesamtwirkung beiträgt, in ihre Entwürfe mit ein. Während heute für alle Zwecke adäquate Schriften verfügbar sind, war es früher üblich, daß der Illustrator auch der Schriftschreiber war.

Wurden anfangs billige Papiere für den Umschlag benutzt, finden in neuerer Zeit feste, haltbare Papiere Verwendung. In den sechziger Jahren führte der allgemeine Überfluß dazu, empfindliche, umfangreiche oder relativ teure Bücher gelegentlich mit zwei identischen Umschlägen auszustatten. Das war weniger umständlich als die kostenlose Nachlieferung von Ersatzumschlägen, die Kunden forderten, wenn der originale Umschlag auch nur geringste Benutzungsspuren aufwies. Zu erwähnen sind auch sogenannte Variantumschläge. Mit diesen „verkleidete“ man Bücher, die zu einer Serie gehörten, um sie als Einzelbände anzubieten. Außerdem finden auch Folienumschläge Verwendung, wenn der feste Einband graphisch gestaltet ist und unter der Folie, die ihn schützt, sichtbar bleiben soll.

Über die Herkunft und genaue Entstehungszeit des modernen Schutzumschlages kursieren in den Expertenkreisen unterschiedliche Auffassungen. Nach Angaben von Charles Rosner, der 1949 im Victoria and Albert Museum in London die erste internationale Buchumschlag-Ausstellung initiierte, stammt der erste Buchumschlag der neueren Zeit aus dem Jahr 1833. Er wurde für den Titel *Heaths Keepsake* mit roter Farbe auf blaßgelbem Papier gedruckt.<sup>3</sup> Dieser Umschlag erschien nur sieben Jahre nachdem zum erstmaligen Leinen für einen Einband verwendet worden war. „Nach Ansicht von Fritz Helmuth Ehmcke liegt der Ursprung des modernen Schutzumschlages in Frankreich, wo seit jeher die gelben Papierumschläge um die Broschüren herumgelegt wurden. Danach wäre der Buchumschlag aus dem Broschurumschlag hervorgegangen und der Gewebe-Verlageinband hätte sich gewissermaßen zwischen den Buchblock und den Umschlag geschoben.“<sup>4</sup>

feel to their books. The book's exterior had long played a respectable role in traditional publishing, but was now seen as a bit fussy and old-fashioned, so during the '20s liberal and left publishing houses aimed for a contemporary design of their books; they employed artists who better captured the spirit of the times, which is why they are given significant space here as well. The traditionalists include Fritz Helmuth Ehmcke, Hans Meid, Emil Orlik, Emil Preotorius, Hugo Steiner-Prag, and Emil Rudolf Weiß. The modern designers include Herbert Bayer, George Grosz, John Heartfield, Georg Salter, Jan Tschichold, and Paul Urban. Stylistically, the latter were influenced by Expressionism, Constructivism, the Bauhaus, and Dada. Their work gave rise to innovative, imaginative jackets that aroused people's curiosity, but were also sometimes startling and aggressive. They featured clear, vivid lettering and type. Blackletter/*Fraktur* and roman/*antiqua* typefaces were increasingly replaced by sans serif faces, and in extreme cases capital letters were dispensed with altogether. Many designers further expanded their range by using photography and photomontage, with which they achieved impressive results. What can now be “composed” or altered within just seconds on a computer screen was first discovered by the pioneers of photomontage like Heartfield and Moholy-Nagy, using laborious manual processes.

There remains no clear answer to the fundamental question: what were the criteria that determined whether books were issued with or without dust jackets? Neither books on the subject nor publishers' biographies provide much evidence.

Curt Tillmann, a bookseller and avid collector, wrote about his own collection of dust jackets in the 1940 book *Imprimatur. Jahrbuch für Bücherfreunde*. According to his reports the collection, which was destroyed in World War II, included 9,000 jackets dating from the period between 1919 and 1939. Because Tillmann was less focused on artistic quality than on amassing the most complete collection possible, he often acquired all available jackets *en bloc* from literary publishers. According to the statistics published by Ludwig Schönrock,<sup>5</sup> 28,400 titles were published in Germany in 1927, of which approximately 4,000 were categorized as belles lettres. Taking this figure as an average for the duration of the Weimar Republic, the total number of fiction titles published during that four-year period comes to more than 56,000. If we further surmise that Tillman's collection was representative of publishing as a whole, we can then conclude that is only a quarter or a fifth of all new publications were released with a jacket. This is only a rough estimate, though, because the *Deutsches Bücherverzeichnis* (the German equivalent of *Books In Print*) does not include jacket data, and even publishers who paid great attention to their books' exteriors often overlooked this detail. On the whole, neither promotional brochures nor publishers' catalogs provide any such information. Rowohlt and Fischer Verlag, to name just two major publishers, occasionally gave specific jacket details, but most other houses made no mention of jackets in their promotional materials.

A book's dust jacket design not only determined its commercial success, but also shaped the publishing house's identity. Whether jackets still fulfill this role remains to be seen. For the first half of the twentieth century, cover and jacket designs aimed to give potential readers a first impression of the book's content; since then, especially with the rise of trade paperbacks in the postwar period, book design has grown increasingly arbitrary. In the early '60s, purely typographic jacket designs marked a new beginning, giving bookstore customers a bit of visual calm amid the general cacophony of colors and shapes, in covers that stood out sharply from other publishers' offerings. Designer Willy Fleckhaus pioneered this approach with the uniform design concept he developed for Suhrkamp Verlag's various imprints and paperback titles. Diogenes Verlag charted a different course, consistently using “beautiful” jacket images taken from paintings of various art-historical periods and counting on the familiarity of such widely recognized artworks to sell more books. This rather convenient trend was followed by several other publishers, many of whom had given up employing in-house graphic designers, instead commissioning independent studios to design their jackets.

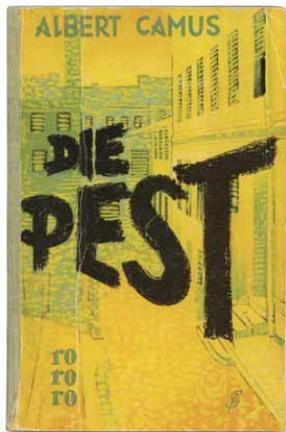
Unfortunately, many book jacket and cover designers of the past will forever

Um das Jahr 1895 kam der Umschlag nach Deutschland, wo Albert Langen mit seinen *Simplicissimus*-Zeichnern als erster effektvolle Umschläge gestaltete. Allgemein in Gebrauch kam der Schutzumschlag endgültig um 1900. Nachdem anfangs weitgehend historisierende und naturalistische Entwürfe den Umschlag schmückten, bemühten sich in den zwanziger Jahren liberale und linke Verlage um eine zeitgemäße Gestaltung ihrer Bücher. Wirkte bei traditionellen Verlagen das Buchäußere gewöhnlich seriös, aber ein wenig betulich und altmodisch, brachten die liberalen Verlage der Nachkriegszeit durch grellbunte Umschläge die Frische und Lebendigkeit einer neuen Ära zum Ausdruck. Sie beschäftigten Künstler, die den Nerv der Zeit besser trafen, weswegen sie in unserer Darstellung auch großen Raum einnehmen. Zu den Traditionalisten zählen etwa Fritz Helmuth Ehmcke, Hans Meid, Emil Orlik, Emil Preotorius, Hugo Steiner-Prag und Emil Rudolf Weiß. Unter den modernen Gestaltern wären zu nennen Herbert Bayer, George Grosz, John Heartfield, Georg Salter, Jan Tschichold und Paul Urban. Stilistisch waren sie beeinflusst von Expressionismus, Konstruktivismus, Bauhaus und Dada. Durch ihre Arbeit entstanden neuartige Umschläge, die Neugier weckten und einfallsreich waren, aber gelegentlich auch aggressiv und aufrüttelnd wirkten. Sie waren mit klaren leuchtenden Schriften ausgestattet. Anstelle von *Fraktur* und *Antiqua* fand zunehmend die Groteskschrift Verwendung, und im Extrem wurde vollständig auf Großbuchstaben verzichtet. In verstärktem Umfang bedienten sich die Gestalter der neuen Möglichkeiten von Typographie und Photomontage, mit denen sie eindrucksvolle Resultate erzielten. Was heute am Monitor in Sekundenschnelle „komponiert“ bzw. verändert werden kann, wurde von den Pionieren der Photomontage, wie Heartfield und Moholy-Nagy, in mühseligem Prozeß erstellt.

Eine Antwort auf die prinzipielle Frage, nach welchen Kriterien in der Vergangenheit Bücher mit Schutzumschlägen versehen wurden oder auch nicht, gibt es bisher nicht. Weder in der Fachliteratur noch in Verlegerbiographien finden sich hierzu Hinweise.

Curt Tillmann, Buchhändler und passionierter Sammler, berichtete 1940 in *Imprimatur. Jahrbuch für Bücherfreunde* über seine Sammlung von Schutzumschlägen. Die Sammlung, die im letzten Krieg verbrannte, umfaßte nach seinen Angaben 9 000 Umschläge aus den Jahren 1919 bis 1939. Da Tillmann weniger nach künstlerischer Qualität auswählte, als vielmehr um Vollständigkeit bemüht war, erwarb er häufig alle verfügbaren Umschläge literarischer Verlage en bloc. Laut der von Ludwig Schönrock veröffentlichten Statistik<sup>5</sup> waren 1927 in Deutschland 28 400 Buchtitel erschienen, wovon rund 4000 Titel auf *Schöne Literatur* entfielen. Nimmt man diese Zahl als Durchschnitt für die 14 Jahre Weimarer Republik, kommt man für diesen Zeitraum auf eine Gesamtzahl von mehr als 56 000 Titeln auf dem Gebiet der Belletristik. Geht man weiter davon aus, daß Tillmann eine repräsentative Sammlung besaß, dann läßt sich daraus schließen, daß nur ein Viertel oder ein Fünftel aller Neuerscheinungen von den Verlagen einen Umschlag erhielt. Dies bleibt allerdings nur eine grobe Schätzung, denn Angaben zu Umschlägen fehlen im *Deutschen Bücherverzeichnis*, und selbst Verleger, die sich um das Äußere ihrer Bücher bemühten, ließen es in dieser Hinsicht an Sorgfalt fehlen. In der Regel enthalten weder Anzeigen noch Prospekte oder Verlagsalmanache Informationen, die hier Klarheit schaffen könnten. In Mitteilungen des Rowohlt- und des Fischer Verlags, um nur diese beiden zu nennen, finden sich zwar gelegentlich Hinweise auf bestimmte Umschläge, andere Künstler bleiben jedoch in denselben Drucksachen unerwähnt.

Von der Gestaltung des Schutzumschlages hing nicht nur der Verkaufserfolg eines Buches ab. Umschläge bestimmten auch das Gesicht der Verlage. Ob sie diese Aufgabe noch heute erfüllen, sei dahingestellt. Während man sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch bemühte, dem Interessierten durch entsprechende Gestaltung einen ersten Eindruck vom Inhalt zu vermitteln, wurde danach, besonders seit dem Siegeszug der Taschenbücher in der Nachkriegszeit, die Buchgestaltung immer beliebiger. Einen Neuanfang setzten zu Beginn der sechziger Jahre rein typographische Umschlaglösungen, die in der allgemeinen Kakophonie von Farben und Formen erholung auf das Auge des Betrachters wirkten und sich angenehm und deutlich von anderen Verlags-



◀ Albert Camus. *Die Pest* (La Peste), 76–100,000, 1952 (1950).  
Albert Camus. *Die Pest* 76. – 100. Tausend 1952 (1950).

remain anonymous. With the exception of well-known names like Fritz Helmuth Ehmcke, Georg Salter, and Emil Rudolf Weiß, such designers—*die Meister des Kleinplakats*, or “masters of the small poster,” as book cover designers were sometimes called—were rarely mentioned by name. There are several reasons for this: publishers probably didn’t think it worthwhile to mention them, and perhaps wanted to avoid conflict with their publishers who commissioned in-house designers; it is also likely that the printers who edited such graphic artists’ works didn’t even know who the designers were. Ernst Rowohlt was an exception in this regard: 71 of the 98 covers and jackets he published—and which are included in this book—were clearly attributed to a specific artist.

Special mention must be made of jackets whose design quality surpasses the quality of their content. Surprisingly, this is often the case with softcover publications produced to coincide with a particular event. In such cases, the immediacy and spontaneity of the illustrated jackets are particularly striking, even to the contemporary eye.

Jacket flaps, which usually consist solely of text, are rarely of much interest, visually speaking. John Heartfield, however, who elevated book jackets to an entirely new artistic level, also did pioneering work with flaps, moving blurbs to the back cover and expanding cover illustrations onto the flaps as well. He frequently used the flaps as optical advertisements, filling them with photographs or photomontages related to the book’s content. Some of his most striking examples are reproduced herein. Following English and American precedents, German publishers sometimes printed press coverage, book lists, or short texts advertising their other releases across the entire jacket interior. This practice remained relatively rare, however, perhaps due to its cost. One particularly experimental book cover by John Heartfield, for Ilya Ehrenburg’s *Das Leben der Autos*, published by Malik-Verlag, is noteworthy in this regard: its front flap was perforated, and could be torn off and used as a bookmark—another form of advertisement.

The exterior elements of a book’s design occasionally include belly bands, in one of two versions: faux belly bands, printed onto the jacket; or loose belly bands, printed on a separate piece of paper and then wrapped around the lower third or quarter of the book. Belly bands served the purpose of bringing special attention to unexpected details that might help increase sales. Their short texts were usually written up by in-house editors. Franz Hessel, Oskar Loerke,

produktionen abhoben. Wegbereiter war Willy Fleckhaus mit seiner Konzeption für Serien und Taschenbuchreihen des Suhrkamp Verleges. Einen anderen Weg beschritt der Diogenes Verlag, der konsequent „schöne“ Bilder aus den verschiedenen Epochen der Malerei auf den Umschlägen reproduzierte, um seine Bücher unter dem Zeichen des Wiedererkennungseffektes zu verkaufen. Diesem bequemen Trend folgten andere Verleger, die es in überwiegender Zahl aufgegeben haben, hauseigene Graphiker zu beschäftigen; ihre Umschläge werden von Designerbüros entworfen.

Bedauerlich ist, daß viele Umschlag- und Einbandkünstler der Vergangenheit für immer unbekannt bleiben werden. Handelte es sich nicht um bekannte Größen wie Fritz Helmuth Ehmcke, Georg Salter oder Emil Rudolf Weiß, so wurden die *Meister des Kleinplakats*, wie sie gelegentlich bezeichnet werden, oft nicht namentlich genannt. Gründe dafür mag es mehrere geben: Vermutlich fanden die Verleger es nicht der Mühe wert, sie zu erwähnen, vielleicht vermieden sie es, um hausinterne Entwerfer nicht aufzuwecken; gut möglich ist auch, daß sie die Graphiker, die solche Arbeiten in den Druckereien erledigten, nicht einmal kannten. Ernst Rowohlt bildet hier eine positive Ausnahme: 71 der 98 Einbände und Umschläge seiner Verlagsproduktion, die in vorliegendem Buch beschrieben werden, sind dank entsprechender Hinweise einem Künstler zuzuordnen.

Eine eigene Erwähnung verdienen Umschläge, die in der Qualität ihres Entwurfs über der Qualität des Inhalts stehen. Überraschenderweise ist das häufig bei Broschüren der Fall, die anlässlich eines aktuellen Ereignisses in Umlauf gebracht wurden. Hier ist gelegentlich das Unmittelbare der spontan entworfenen Umschlagzeichnung von besonderer Eindringlichkeit, die oft auch noch heute suggestive Wirkung ausübt.

Einschlagklappen, die in der Regel aus reinem Text bestehen, sind für unser Anliegen selten interessant. Allerdings hat John Heartfield, der den Umschlag auf das Niveau eines Kunstwerks hob, auch hier Pionierarbeit geleistet, als er die Klappentexte auf die Rückseite des Buches verlegte und die Umschlagillustration auf die Klappen ausdehnte. Noch häufiger nutzte er die Klappen für eine optische Werbung des Buches, indem er hier weitere, auf den Inhalt bezogene Photos oder Photomontagen platzierte. Wir reproduzieren wirkungsvolle Beispiele. Dem englischen und amerikanischen Beispiel folgend, druckten deutsche Verleger gelegentlich auf die gesamte Innenfläche des Schutzumschlages Pressestimmen, Buchlisten oder sonstige Texte, die werbewirksam auf ihre Verlagswerke hinwiesen. Doch dieses Verfahren hat sich, möglicherweise aus Kostengründen, nicht durchgesetzt. Ein Kuriosum ist der Buchumschlag John Heartfields, dessen Vorderklappe einem besonderen, zusätzlichen Zweck diente: Der Künstler, der ständig experimentierte und das Medium Buchumschlag bis zum äußersten untersuchte, entwarf ihn für Ilya Ehrenburgs Industriereportage *Das Leben der Autos*, erschienen im Malik-Verlag. Hier ist die Vorderklappe perforiert, sie kann teilweise abgetrennt und als Lesezeichen verwendet werden und so weiterhin als Werbeträger fungieren.

Bauchbinden als Teil des Buchaufbaus gibt es in zwei Varianten: als *falsche* Bauchbinden, die auf den Umschlag gedruckt sind, oder als separate Papierstreifen, die lose um das untere Drittel oder Viertel des Buches gelegt werden. Sinn dieses Gestaltungselements ist es, auf unerwartet eingetretene Anlässe, die dem Absatz eines Buches förderlich sein könnten, aufmerksam zu machen. Die konzentrierten Kurztexte auf den Binden verfassen gewöhnlich Lektoren der Verlage. Im Berlin der zwanziger Jahre waren das etwa Franz Hessel, Oskar Loerke und Paul Mayer, um nur diese begabten „Werbetexter im Nebenberuf“ zu nennen. Lose Bauchbinden, die auf grell-farbige Papiere gedruckt wurden, haben sich noch seltener erhalten als die Umschläge selbst und sind nahezu unauffindbar. Einige können wir abbilden.

#### Das Sammeln künstlerischer Umschläge

Bücher mit Umschlägen zu sammeln steht im engen Zusammenhang mit dem Sammeln moderner Erstausgaben. In Deutschland gibt es nicht den bibliophi-

and Paul Mayer were just a few of the more talented authors who moonlighted as copywriters in 1920s Berlin. Loose belly bands, usually printed on brightly colored paper, have even shorter lifespans than jackets, and are therefore very rare. Fortunately, our collection includes some originals, also reproduced herein.

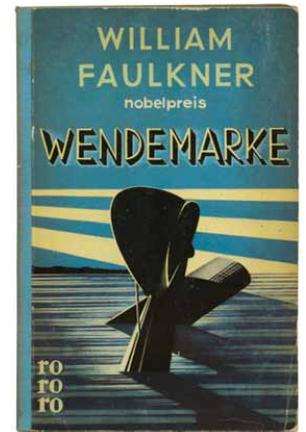
#### Collecting Artistic Jackets

Collecting books with dust jackets is closely related to collecting modern first editions. Germany lacks the almost cultlike bibliophilic devotion to the work of contemporary poets that exists in France and other countries where writer-ship sometimes produces strange fruit. Of course German book-jacket collectors do exist, but this rather niche practice has never enjoyed wide popularity as a special area of graphic art. As the German literary scholar Ludwig Bielschowsky rightly pointed out when discussing the book-collecting scene in Germany, dust-jacket collectors there are few and far between.<sup>4</sup> Jacket collecting was never addressed in the prestigious *Zeitschrift für Bücherfreunde*, a monthly magazine for bibliophiles that covered the book world from 1897 to 1936 in great detail. Unlike in the United States, where contemporary first editions and their rare jackets receive ample attention and space at antiquarian fairs, auctions, and in the overall book business, no such interest has flourished in Germany. There is neither a devoted community of dust-jacket collectors, nor the kind of book fairs where connoisseurs can exchange stories, beginners make their first acquisitions, and observers can make comparisons. Nor does it have specialized, well-established dealers who produce attractive catalogs of their offerings as, for instance, Between the Covers Rare Books, among others, do. So it is hardly surprising that Germany boasts no reference works—be they general or specific—on the subject of historical book covers.

A major article on book jackets appeared some time ago in the *International League of Antiquarian Booksellers’ newsletter*; written by the American dealer Ken Lopez, a recognized expert in modern first editions, it discussed jackets’ rarity, appraisal, and importance to collectors.<sup>7</sup> In the article, John Steinbeck’s *The Grapes of Wrath* provides a key example. The first edition appeared in 1939 with a print run of 50,000, and even today, over 75 years later, the book is not a real rarity. Surprisingly, though, copies can be found for anywhere between \$300 and \$12,500. The startling price difference is due to each individual copy’s condition, which—in addition to rarity, provenance, and whether it bears an autograph or author dedication—is of particular importance to collectors. Naturally, the presence or absence of an original dust jacket, and that jacket’s condition, considerably influence price as well.

And yet German collectors can relate to the impassioned search for perfect specimens of modern literary works. Certain editions of Thomas Mann’s work, published with great attention to detail by S. Fischer Verlag, with dust jackets designed by artists like Karl Walser, Emil Preotorius, and Emil Rudolf Weiß, can easily be bought by the dozen on the Internet, but copies with their decorative jackets intact are virtually impossible to find. They have either been thrown away, grown unsightly with age, become brittle, been cut up and glued to the end papers, have water stains, or have otherwise been damaged. First editions of Franz Kafka’s books *Der Prozeß* (*The Trial*) and *Ein Hungerkünstler* (*A Hunger Artist*), both published by the Berlin publishing house Die Schmiede, are also noteworthy examples. Because they are by an author of international standing, and were initially issued in small print runs, they have become popular collector’s items. The jackets, designed by Georg Salter, were printed on thin paper and are therefore quite fragile, so only a few have survived. It’s no surprise that perfect copies of these rarities cost several times what a *normal* edition would. Copies of such works virtually never appear on the market.

There is another famous Kafka jacket, one that became well known even outside the book-collecting world after the author’s correspondence with his publisher Kurt Wolff appeared in book form. In a letter about *Die Verwandlung*



▷ William Faulkner. *Wendemarke* (*Pylon*), 1951.  
William Faulkner. *Wendemarke*, 1951.

len Kult um das Werk eines zeitgenössischen Dichters, wie dies in Frankreich und in anderen Ländern der Fall ist, wo die Verehrung der Literaten bisweilen kuriose Blüten treibt. Selbstverständlich gibt es auch bei uns Sammler von Buchumschlägen, aber eine breite Popularität hat dieses Sondergebiet graphischer Kunst nie erfahren. Zu Recht konstatiert Ludwig Bielschowsky in seiner Anleitung zum Büchersammeln in Hinblick auf Deutschland: „Nur selten wird das Sammeln von Buchumschlägen ... ausgeübt.“<sup>4</sup> Umschlagsammeln war auch nie Thema der renommierten *Zeitschrift für Bücherfreunde*, die das Geschehen aus der Buchwelt zwischen 1897 und 1936 auf Tausenden von Seiten akribisch notierte und kommentierte. Anders als in den USA, wo zeitgenössische Erstausgaben mit ihren seltenen Umschlägen auf Antiquariatsmessen, Auktionen und innerhalb des allgemeinen Buchbetriebes einen beträchtlichen Raum einnehmen, hat es Vergleichbares bei uns nie gegeben. Weder gibt es die verschworene Gemeinde der Umschlagsammler, noch Messen, auf denen Kenner dieses Sammelgebiets Erfahrungen austauschen, Anfänger ihre ersten Erwerbungen tätigen und Beobachter Vergleiche anstellen können. Man vermisst spezialisierte Händler, die über ihr Angebot mit attraktiven Katalogen informieren, wie dies in Amerika neben zahlreichen anderen beispielsweise das Antiquariat Between the Covers, Rare Books seit Jahren tut. So erstaunt es kaum, daß hierzu-lande weder Nachschlagewerke noch allgemeine oder spezielle Literatur zum Thema „Historischer Buchumschlag“ existieren.

Zur Seltenheit von Umschlägen, zu ihrer Bewertung und zu ihrer Bedeutung für den Sammler erschien vor einiger Zeit in *Newsletter*, dem Fachblatt der internationalen Antiquariatsvereinigung ILAB, ein Artikel von Ken Lopez, einem anerkannten Fachmann auf dem Gebiet moderner Erstausgaben.<sup>7</sup> Der amerikanische Antiquar erläutert die Situation anhand von John Steinbecks *The Grapes of Wrath*. Die Erstausgabe erschien 1939 in einer Auflage von 50 000 Stück. Noch heute, mehr als 75 Jahre später, ist das Buch keine wirkliche Seltenheit. Überraschend ist allerdings, daß Exemplare davon zwischen 300 und 12 500 Dollar angeboten werden. Der erstaunliche Preisunterschied liegt im Zustand des einzelnen Buches begründet, wobei für den Sammler neben Seltenheit, Provenienz und Autorenwidmung von besonderer Bedeutung ist, ob der Umschlag noch vorhanden ist und in welchem Zustand sich dieser befindet.

Was die Suche nach perfekten Exemplaren moderner Literatur betrifft, sind bei uns vergleichbare Erfahrungen zu machen. Von bestimmten Ausgaben Tho-



◀ Ernest Hemingway.  
*Fiesta (The Sun Also Rises)*,  
1950.  
Ernest Hemingway. *Fiesta*,  
1950.

(*The Metamorphosis*), the author begs that the cover illustrator Ottomar Starke avoid depicting “the insect itself.” The slim volume appeared in 1916 as part of the series *Der jüngste Tag* without the naturalistic image the author dreaded, but it also sparked an intense debate regarding the meaning (or lack thereof) of book illustration in general. The debate continues to this very day, among Kafka experts as well as the broader public.

Occasionally a collector's obsession becomes a force, stronger than the circumstances opposing it. The chapter on Elena Gottschalk includes a book we sought out for many years but could never find, Paul Althaus's *Jack der Aufschlitzer (Jack the Ripper)*, illustrated by Rudolf Schlichter. A myth surrounds this book. Every collector and antiquarian book dealer interested in modern literature has heard of it, but most have never actually seen it. Understandably, it has sometimes been argued that the title is entirely fictitious, that the book was never published. But a quick consultation of the *Karlsruher Katalog* offers proof that *Jack der Aufschlitzer* was indeed published in 1924, and was also included in the inventories of two major German libraries, the Deutsche Bücherei in Leipzig and the Staatsbibliothek in Berlin. A request for the Berlin copy turned up an “inactive record”; the book is not in the stacks, and might well have been lost during World War II. It is also conceivable that this particular copy, indexed in 1925 and turned over to the “secret department” of the Preußische Staatsbibliothek, could have been destroyed during the latter half of the ‘20s, in one of the “Schmutz und Schund” campaigns that aimed to purge Germany of all “filth and trash,” or later on, during the Nazi period. So it's all the more surprising that my fixation—I simply had to own a copy of *this book*—was finally fulfilled. Thanks to the generosity of a collector who not only understood my obsession but, as I later learned, actually possessed a copy of this “phantom book,” I was able to purchase it just before going to press. It is one of the few copies that managed to evade the censors and escape destruction, so its striking jacket, designed by Hans Bellmer, is reproduced herein as well.

The general rule is that it takes great patience and often several years to track down a sought-after jacket, especially one that fulfills all of a collector's deepest wishes. The book artist Georg Salter had an apt observation in this regard: he once quipped that dust jackets lead heroic lives. A hero centers his entire existence on a given goal, an act that often simultaneously fulfills

mas Mams, die der S. Fischer Verlag besonders sorgfältig ausstatten ließ und für die bekannte Künstler wie zum Beispiel Karl Waiser, Emil Preetorius und Emil Rudolf Weiß als Umschlaggestalter gewonnen wurden, finden sich leicht Dutzende von Angeboten im Internet, allerdings so gut wie nie Exemplare mit ihren dekorativen Umschlägen. Diese wurden entweder achtlos weggeworfen bzw. sind im Lauf der Jahre unansehnlich oder brüchig geworden, auf den Vorsatz geklebt, wasserfleckig oder sonstwie beschädigt. Als weitere Beispiele seien *Der Prozeß* und *Ein Hungerkünstler* von Franz Kafka herausgegriffen, beide Bücher im Berliner Verlag Die Schmiede erschienen. Da es sich um Erstausgaben eines Autors von Weltrang handelt, die zudem nur in kleinen Auflagen erschienen, sind sie inzwischen gesuchte Sammlerstücke. Die von Georg Salter entworfenen Umschläge wurden auf dünnes Papier gedruckt und sind entsprechend empfindlich. Nur wenige haben sich erhalten. Daß perfekte Exemplare dieser Raritäten ein Mehrfaches *normaler* Ausgaben kosten, nimmt nicht wunder. Im Handel tauchen sie so gut wie nie auf.

Ein anderer Kafka-Umschlag erreichte auch außerhalb des Kreises der Büchersammler eine gewisse Bekanntheit, nachdem aus der Korrespondenz des Dichters mit seinem Verleger Kurt Wolff der Brief veröffentlicht wurde, in dem der Autor von *Die Verwandlung* flehentlich bat, den für den Umschlag vorgesehenen Illustrator Ottomar Starke unbedingt davon abzuhalten, „das Insekt selbst zu zeichnen“. Das Bändchen erschien 1916 in der Reihe *Der jüngste Tag* ohne die befürchtete naturalistische Zeichnung, führte aber nicht nur unter Kafka-Exegeten zu lebhaften, bis heute nicht beendeten Diskussionen über Sinn und Unsinn der Buchillustration im allgemeinen.

Die Obsession eines Sammlers entwickelt gelegentlich eine Kraft, die stärker ist als die Umstände, die sich entgegenstellen. Im Kapitel „Elena Gottschalk“ wird ein Buch beschrieben, das wir viele Jahre gesucht haben, aber nie finden konnten. „Jack der Aufschlitzer“ von Paul Althaus, illustriert von Rudolf Schlichter, umgibt ein Mythos, der darauf basiert, daß jeder an moderner Literatur interessierte Sammler und Antiquar von diesem Buch weiß, die meisten es jedoch nie zu Gesicht bekommen haben. Es wundert also nicht, wenn gelegentlich die Meinung vertreten wird, der Titel sei fiktiv, das Buch nie erschienen. Doch ein Blick in den „Karlsruher Katalog“ informiert, daß „Jack der Aufschlitzer“, 1924 veröffentlicht, in zwei deutschen Bibliotheken im Bestand geführt wird: In der Deutschen Bücherei Leipzig und der Staatsbibliothek Berlin. Im Berliner Fall handelt es sich allerdings um eine „Kartelleiche“, das Buch ist nicht vorhanden. Vermutlich ein „Kriegsverlust“. Denkbar ist auch, daß dieses von der Staatsanwaltschaft bereits 1925 indizierte und der Secreta-Abteilung der Preußischen Staatsbibliothek übergebene Exemplar schon in einer der Schmutz- und Schundaktionen der zwanziger Jahre oder in der Zeit der Nazi-Herrschaft vernichtet wurde. Umso überraschender bleibt, daß meine Besessenheit, ich müsse ein Exemplar dieses Buches besitzen, schließlich zum Erfolg führte. Durch die Großzügigkeit eines Sammlers, der nicht nur Verständnis für meine Obsession aufbrachte, sondern, wie ich bei dieser Gelegenheit erfuhr, dieses „Phantom-Buch“ tatsächlich besaß, konnte ich kurz vor Redaktionsschluß sein Exemplar erwerben, das zu den wenigen gehört, das der Beschlagnahme und angeordneten Vernichtung entging. Den eindrucksvollen Umschlag nach Entwurf von Hans Bellmer haben wir abgebildet.

Generell gilt, daß es Geduld braucht und Jahre dauern kann, einen gesuchten Umschlag zu finden, erst recht, wenn dieser alle Sammlerwünsche erfüllen soll. In diesem Zusammenhang sei auf eine Äußerung des Buchkünstlers Georg Salter hingewiesen, der einmal scherzhaft erwähnte, daß der Schutzumschlag ein heroisches Dasein führe. Wie bei einem Heros ziele sein ganzes Dasein auf eine Tat hin, die zugleich die Erfüllung seines Lebenszweckes und den Untergang bedeute. Komme es zum Kaufentschluß des Kunden, so sei der Zweck des Umschlags erfüllt, er überlebe selten das erste Lesen des Buches.

Auch wenn Salters Feststellung generell zutreffend ist, gibt es doch Ausnahmen. So besitze ich noch heute nach mehr als fünfzig Jahren meinen ersten bewußt gekauften Schutzumschlag. Die Bücherstube Marga Schoeller war in der Nachkriegszeit die literarische Buchhandlung Berlins. Mit seinen großen

his life's purpose and spells his downfall. The moment a jacket convinces a customer to buy the book, its purpose is fulfilled, and it rarely survives the book's first reading.

Although Salter's assertion generally holds true, there are exceptions. To this day, after more than fifty years, I still have the first book I intentionally purchased for its dust jacket. The Bücherstube Marga Schoeller was the literary bookstore of postwar Berlin. The little shop on the Kurfürstendamm may have been rather small, but its large window displays showcased wonderful wares and were constantly surrounded by curious, avid readers. The displays were updated almost daily, offering hot-off-the-press new releases from around the world. The books were surrounded by newspaper clippings, photographs, and announcements of poetry readings and the like, creating a permanent literary exhibition of sorts, a source of constant temptation stoking utterly unobtainable desires. I still remember the excitement I felt in the early '50s as I purchased my first hardcover book there, Thomas Wolfe's *Schau heimwärts, Engel!* (*Look Homeward, Angel*). Up until then I had only been able to afford “rororo” paperbacks, as the first inexpensive mass-market paperbacks from Rowohlt were known. Werner Rebhuhn's timeless beautiful yet highly modern jacket design had moved me to purchase Wolfe's book, and soon countless others, though often less emotionally charged, followed. Over time, this particular object of desire morphed into an icon within my library, surviving my shifting tastes and subsequent cuts made to my bookshelves' holdings throughout the following decades.

Werner Rebhuhn's first book jacket design for Rowohlt Verlag dates back to 1946. Between then and 1983, about 400 more followed. He became Rowohlt's most important book designer, and one of the most stylistically influential graphic designers of the postwar period. Even though they might not conceptually fit in with the rest of our catalog, we've nevertheless included images of *Schau heimwärts, Engel!* and some early rororo paperbacks with covers by Karl Gröning Jr. and Gisela Pferdmege—*not* only for sentimental reasons, but also as indicators of the artistic renaissance that got underway in Germany after 1945.

#### Selection Criteria

Our descriptions of the books and book jackets illustrated herein sometimes go beyond the exterior design, particularly when pertinent for a fuller understanding or when the work's interior content is relevant. We have primarily aimed to open the basic facts, and were less concerned with expressing subjective opinions. That said, we realize our views may differ from other authors' perspectives—which is only natural when different views are brought to bear on a given subject. We believe this approach is more refreshing than merely repeating or confirming familiar viewpoints. In retrospect, the confusing political developments of the Weimar Republic, especially in its earliest years, have naturally led to different interpretations.

Had we brought together a *classic* collection, we would have done little more than merely reconfirm the “canonical” views already offered by Georg Kurt Schauer, Jürgen Eyssen, and other book historians who painted a harmonious picture of the book arts in the first half of the twentieth century. The more traditional book-arts theorists weren't particularly interested in considering the kind of experimental design that broke away from established schools of thought. Our goal was to do the opposite—to highlight the disharmony of this “unfortunate time,” as Golo Mann called it. We view books in shop windows, as well as brochures, catalogs, etc., as the true witnesses of the time. Together, their diversity and inventiveness mirror the richness of graphic design between tradition and modernity.

This is a subjective selection, shaped by our long-term experience as antiquarian booksellers and book collectors. We relied upon our recollections of the countless books and visual impressions accumulated over decades and stored deep in our memories. In addition to the oft-reproduced classics of book cover



▷ Jean Paul Sartre.  
*Das Spiel ist aus (Les Jeux sont faits)*, 1956–188,000, 1956 (1952).  
Jean Paul Sartre.  
*Das Spiel ist aus*, 196–188. Tausend 1956 (1952).

Vitrinen im Durchgang des Hauses hatte der kleine Laden am Kurfürstendamm wunderbare Ausstellungsflächen, die stets von Neugierigen und Lesehungrigen umlagert waren. Die nahezu täglich auf den letzten Stand gebracht Auslagen mit frisch ausgepackten Neuerscheinungen aus aller Welt, umrahmt von Zeitungsausschnitten, Photographien, Ankündigungen von Dichterlesungen und dergleichen mehr, machten diese literarische Dauerausstellung zu einem Schauplatz ständiger Verlockung und unerfüllbarer Wünsche. Ich entsinne mich noch des aufregenden Augenblicks, als ich hier, nachdem ich mir zuvor nur rororo-Taschenbücher leisten konnte, Anfang der fünfziger Jahre mein erstes gebundenes Buch erwarb: Thomas Wolfes *Schau heimwärts, Engel!* Der zeitlos schöne, damals aber vor allem modern und auch heute noch frisch wirkende Umschlag von Werner Rebhuhn hatte es mir angetan und war Grund für den Kaufentschluß, Dem später zahllose weitere, wenn auch oft weniger emotional aufgeladene, folgten. Im Lauf der Zeit mutierte dieses spezielle Objekt der Begierde zu einer Ikone innerhalb meiner Bibliothek, die alle Wandlungen meines persönlichen Lesegeschmacks und alle Umzüge in den folgenden Jahrzehnten überlebte.

Werner Rebhuhns erster Buchumschlag für den Rowohlt Verlag datiert aus dem Jahr 1946. Bis 1983 folgten etwa 400 weitere. Er entwickelte sich zum wichtigsten Buchgestalter für den Rowohlt Verlag und zu einem der stilbildenden Gebrauchsgraphiker der Nachkriegszeit. Auch wenn sie nicht in das Konzept unseres Buches passen, reproduzieren wir aus sentimental Gründen den Umschlag von *Schau heimwärts, Engel!* sowie einige frühe rororo-Taschenbücher mit den Umschlägen von Karl Gröning Jr. und Gisela Pferdmege, nicht zuletzt als Zeugnisse für den Neubeginn nach 1945.

#### Prinzipien der Auswahl

Die Beschreibung der abgebildeten Bücher und Buchumschläge beschränkt sich mitunter nicht auf die äußere Gestaltung, sondern geht, wenn es zum Verständnis nötig schien, auch auf den Inhalt des Werkes ein. Wir haben uns in erster Linie bemüht, Fakten mitzuteilen, da es uns weniger darum ging, subjektive Meinungen zu äußern. Es kann aber durchaus vorkommen, daß sich unsere Bewertungen von denen anderer Autoren unterscheiden. Wir halten das, immer



◀ Thomas Wolfe, *Schau heimwärts, Engel!*, jacket by Werner Rebhuhn, 1953.  
Thomas Wolfe, *Schau heimwärts, Engel!*, Umschlag Werner Rebhuhn, 1953.

design, we also wanted to show lesser-known examples, works capable of piquing the interest even of viewers who might think they have seen it all. Hopefully this, in and of itself, will give even the most well-informed experts a glimpse of visual material that is new, at least in some regards.

We were keen to preserve the authenticity of these sometimes brittle jackets, leaving their age-related damage visible so as to reflect the charm of the originals. As such, the reproductions have not been retouched.

#### A Word on Organization

We are well aware that we could have chosen a different organization, but the sheer wealth of the material required a structure capable of accommodating different aspects. Hence it alternately adheres partly to creative, partly to substantive principles. Some chapters cover specific types of binding (books with decorative papers, illustrated clothbound editions, photographic jackets, designs by book artists, etc.), whereas other chapters deal with topics that were of particular importance at the time, such as youth-related issues, abortion, the war and postwar period, as well as aeronautics, traveling, sports, and film.

Unless otherwise stated, the described specimens are German first editions. Where possible, and when appropriate, we have reproduced the jackets' full width, both front and back, including the spine. Occasionally this leads to real surprises and can even be a bit irritating, because when jackets we are accustomed to seeing only from the front are fully opened, they sometimes subvert the image stored in our memory.

#### Acknowledgments

I would like to thank all contributors to this project, particularly Peter Nils Dorén, who shaped its external form, which clearly bears his signature style. Our goal was to create an eminently readable book that was at the same time a picture book, emphasizing the fact that the original German title, *Blickfang*, means "eye-catcher." Furthermore, the layout and graphic design was intended to facilitate the book's use as a reference work as well, a challenge the designer solved with exemplary skill. I thank my sister Sibylle Fraser for her generous

im Rahmen einer nachvollziehbaren Argumentation, für normal; und ganz sicher ist es weniger ermüdend, als wenn bekannte Ansichten nur wiederholt bzw. bekräftigt würden. Die politisch verwirrenden Geschehnisse insbesondere in den ersten Jahren der Weimarer Republik stellen sich im Rückblick naturgemäß unterschiedlich dar.

Hätten wir *klassisch* gesammelt, würden wir nichts anderes tun, als die von Georg Kurt Schauer, Jürgen Eyssen und anderen vorgegebene „kanonische“ Auffassung, die ein harmonisches Bild der Buchkunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeichnet, ein weiteres Mal zu bestätigen. An gestalterischen Experimenten, die sich von den etablierten „Schulmeinungen“ abhoben, waren die traditionell orientierten Theoretiker der Buchkunst nicht sonderlich interessiert. Unserer Meinung nach war das Gegenteil sichtbar zu machen, die Disharmonie einer „unglücklichen Zeit“, wie Golo Mann sie nannte. Das „Buch aus dem Schaufenster“ wie auch Broschüren, Kataloge u. ä. sind für uns die eigentlichen Zeitzeugen. Zusammen bilden sie durch Vielfalt und Erfindungsreichtum ein Spiegelbild graphischer Gestaltung zwischen Tradition und Moderne.

Die Auswahl ist subjektiv. Wir folgten unserer langjährigen Erfahrung als Antiquare und Büchersammler. Wir vertrauten unserer Erinnerung an die unzähligen Bücher, den optischen Eindrücken, die man in Jahrzehnten aufgenommen und im Gedächtnis gespeichert hat. Neben den immer wieder reproduzierten Klassikern der Einbandgestaltung wollten wir auch weniger bekannte Beispiele zeigen, die unsere Auswahl auch für den Betrachter reizvoll machen könnte, der schon alles kennt. Vielleicht gelingt es sogar, selbst dem gut informierten Fachmann Bildmaterial zu liefern, das für ihn zumindest in Teilen neu ist.

Uns war daran gelegen, die Authentizität der teilweise brüchigen Umschläge zu bewahren und ihre altersbedingten Beschädigungen sichtbar zu lassen, um den Charme der Originale wiederzugeben, weshalb die Reproduktionen nicht retuschiert wurden.

#### Aufbau des Buches

Daß eine andere Gliederung möglich gewesen wäre, ist uns bewußt. Die Fülle des Materials erforderte eine Gliederung, die unterschiedliche Aspekte berücksichtigt; sie folgt teils gestalterischen, teils inhaltlichen Prinzipien. So gibt es Kapitel, die speziellen Einbandarten gewidmet sind (Buntpapierbände, illustrierte Leinenbände, Umschläge mit Photographie, Entwürfe von Buchkünstlern); andere Kapitel beschäftigen sich mit Themen, die für ihre Zeit eine herausragende Bedeutung hatten, wie die Jugendfrage, Abtreibung, Krieg und Nachkriegszeit, aber auch Fliegen, Reisen, Sport und Film.

Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich bei den beschriebenen Exemplaren um deutsche Erstausgaben. Wo möglich und sinnvoll, reproduzieren wir Umschläge in voller Breite mit Vorder- und Rückseite einschließlich Rücken. Gelegentlich führt das zu Überraschungen oder gar Irritationen, denn Umschläge, die man gewohnt ist, nur von der Vorderseite zu betrachten, bieten, wenn sie voll aufgeschlagen werden, ein anderes als das im Gedächtnis gespeicherte Bild.

#### Dank und Schlußbemerkung

Danken möchte ich den beteiligten Autoren. Marc Junghans ist zu danken für die Bereitwilligkeit, sich unserer zahlreichen Computerprobleme anzunehmen. Seine Kompetenz war für die Fertigstellung des Buchs von unschätzbare Bedeutung. Peter Nils Dorén hat dem Buch eine äußere Form gegeben, die deutlich seine persönliche Handschrift trägt. Der Auftrag war, ein Lesebuch zu schaffen, das gleichzeitig ein Bilderbuch ist, bzw. ein Bilderbuch zu entwickeln, das auch als Lesebuch benutzbar sein soll. Darüber hinaus war das Buch graphisch so zu konzipieren, daß es als Nachschlagewerk funktioniert. Eine Herausforderung für den Gestalter, der die Aufgabe vorbildlich gelöst hat. Meiner

donation of several rare children's books to complement our collection, including Tom Seidmann-Freud's *Die Hasengeschichten* ("Rabbit Tales") and *Die Fischreise* ("The Fish's Journey") as well as Erich Kästner's *Das verhexte Telefon* ("The Bewitched Telephone"). My deepest thanks go to my wife, whose unwavering support of this project made it all possible. The results of our daily discussions and exchange of ideas have also been incorporated into this book.

With this overview of book cover and jacket design in the Weimar Republic, we aim to position an oft-overlooked field of commercial art at the very heart of an extensive publication. Perhaps it will help change the mind of librarians and many others who, with few exceptions, consider dust jackets superfluous. Some have gone so far as to deny that jackets are even part of a book, and therefore been able to remove and destroy them with a more or less clear conscience. But where else should be responsible for retaining dust jackets, if not librarians, and where else is qualified to preserve them, if not libraries?

We hope that this book will surprise and delight both readers and viewers, and inspire book arts researchers and booklovers of all sorts.

Schwester Sibylle Fraser danke ich für die großzügige Schenkung mehrerer seltener Kinderbücher zur Ergänzung unserer Sammlung, darunter *Die Hasengeschichten* und *Die Fischreise* von Tom Seidmann-Freud sowie *Das verhexte Telefon* von Erich Kästner. Der größte Dank gilt meiner Frau. Ihre uneingeschränkte Unterstützung des Projekts hat die Realisierung erst ermöglicht. Die Ergebnisse täglicher Diskussionen und gemeinsamer Überlegungen sind in das Buch eingeflossen.

Mit dieser Übersicht zum Thema „Einband- und Umschlaggestaltung in der Weimarer Republik“ stellen wir ein vernachlässigtes Gebiet der Gebrauchsgeschichte in den Mittelpunkt einer umfangreichen Publikation. Vielleicht trägt sie dazu bei, auch Bibliothekare nachdenklich zu stimmen, die, von einigen Ausnahmen abgesehen, den Umschlag für überflüssig halten. Gelegentlich spricht man ihm sogar ab, Teil des Buchs zu sein, entfernt und vernichtet ihn mit vermutlich mehr oder weniger gutem Gewissen. Wer anders aber sollte die Verantwortung dafür übernehmen, Buchumschläge zu sammeln, wenn nicht Bibliothekare, und wer anders sollte berufen sein, sie zu bewahren, wenn nicht Bibliotheken.

Wir hoffen, dem Leser und Betrachter Überraschung und Freude zu bereiten und dem Buchforscher Anregungen zu geben.

- 1 See the in-depth discussion in *Lexikon des gesamten Buchwesens*, 2nd ed., vol. 1, Stuttgart, 1987.
- 2 Cf. Fritz Homeyer, *Deutsche Juden als Bibliophile und Antiquare*, Tübingen, 1966.
- 3 Cf. Charles Rosner, *Die Kunst des Buchumschlages*, Stuttgart, 1954.
- 4 Cf. Albert Kapf, *Buchgestaltung*, Dresden, 1963, p. 229.
- 5 Ludwig Schönrock, "Statistische Zahlen über den deutschen Verlagsbuchhandel," *Börsenblatt für den deutschen Verlagsbuchhandel* no. 220, 246, and 250, Leipzig, 1929.
- 6 Ludwig Bielschowsky, *Der Büchersammler*, 1980.
- 7 Ken Lopez, "Condition, Dust Jackets, and Price: The Relationship," *ILAB newsletter* 56, 2004.

- 1 Siehe hierzu ausführlich *Lexikon des gesamten Buchwesens*, 2. Auflage, Band 1, Stuttgart 1987
- 2 Vgl. dazu Fritz Homeyer, *Deutsche Juden als Bibliophile und Antiquare*, Tübingen 1966
- 3 Vgl. Charles Rosner, *Die Kunst des Buchumschlages*, Stuttgart 1954
- 4 Vgl. Albert Kapf, *Buchgestaltung*, Dresden 1963, S. 229
- 5 Ludwig Schönrock, "Statistische Zahlen über den deutschen Verlagsbuchhandel", in: *Börsenblatt für den deutschen Verlagsbuchhandel* Nr. 220, 246 und 250, Leipzig 1929
- 6 Ludwig Bielschowsky, *Der Büchersammler*, 1980
- 7 Ken Lopez, "Condition, Dust Jackets, and Price: The Relationship", in: *Newsletter* 56, 2004