

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



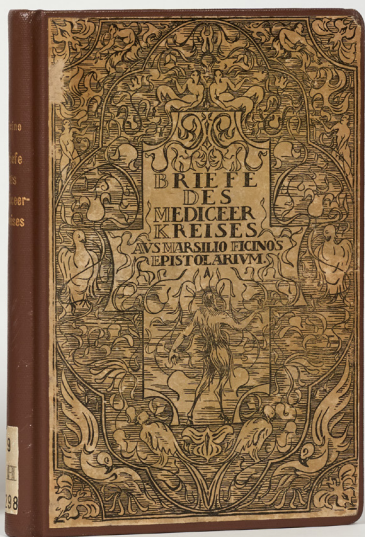
Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Umschlag und Einband: ohne Nennung. 2. Auflage, 1959: Gebr. Mann. 235 × 161 mm

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





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 Langewische 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 Langewische. 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 Langewische. 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) verschmählt er den Puffgang des Gattamelata und Colleonis 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 Colleonis 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 gestutzte Schweif charakteristisch ist, zu dem überzeugenden Eindruck einer selbstbewußten Herrscherpersönlichkeit zusammen. a



262. Andreas Schlöter, 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 Schlöters. Als Klassizist (vgl. 110) veranschaulicht er den Patengang 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 Schlöter 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 / STUTT GART

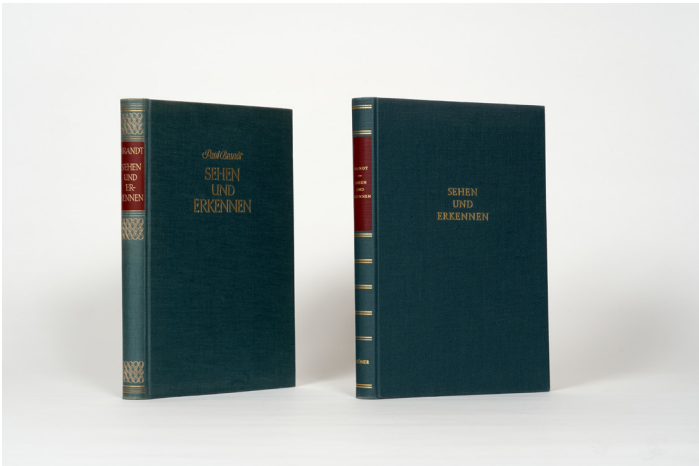
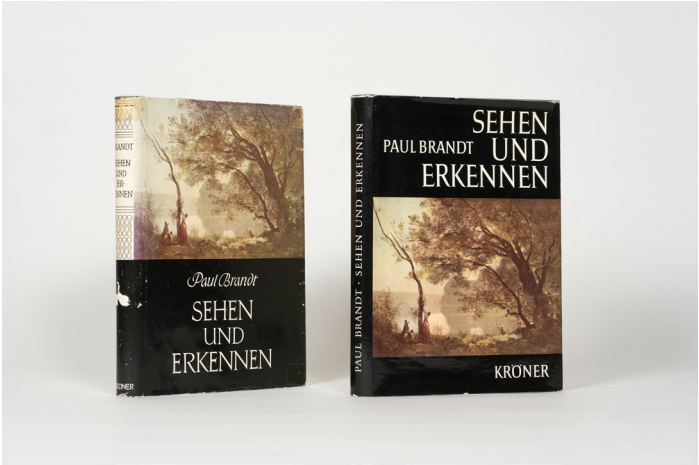


Paul Brandt, *Sehen und Erkennen*. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Umschlag (unter Verwendung von Camille Corots *Erinnerung an Mortefontaine*): ohne Nennung. Einband: Alfred Finsterer. 1968: Alfred Kröner. 258 × 181 mm

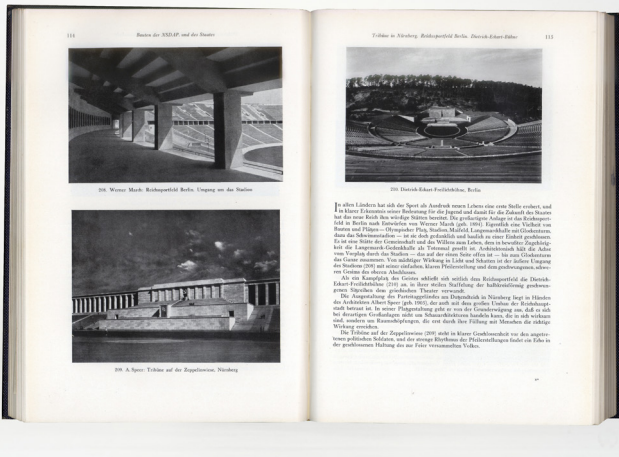
Paul Brandt, *Sehen und Erkennen*. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Umschlag (unter Verwendung von Camille Corots *Erinnerung an Mortefontaine*): ohne Nennung. Einband: Alfred Finsterer. 1954: Alfred Kröner. 250 × 185 mm

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



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 Gewandefigur
 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

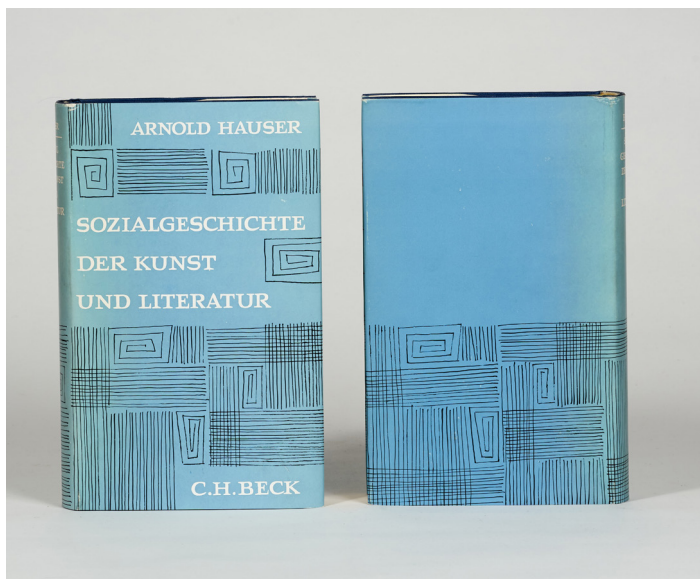
Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Umschlag (unter Verwendung von Jacques-Louis Davids *Marat*): Wolfgang A. Taube. Einband: ohne Nennung. 1978: C.H.Beck. 207 × 126 mm

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

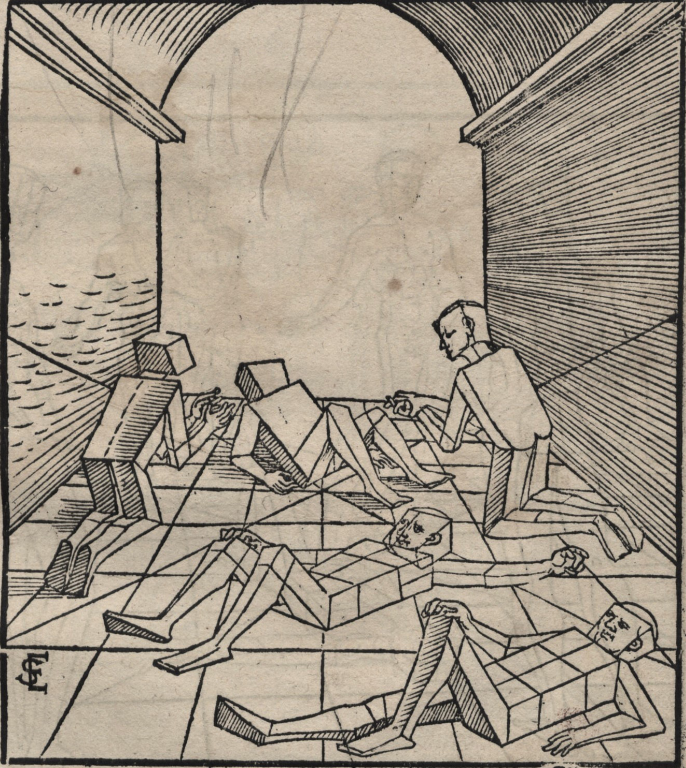


Arnold Hauser, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*.
Umschlag (unter Verwendung von Erhard Schöns *Unterweisung*):
Wolfgang A. Taube. 1974: C.H.Beck. 126 × 207 mm

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 begriessen 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

