

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

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

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

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

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

120 BRANDT 1910, o.S.

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

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

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

124 JUGEND 1898.

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

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

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

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

127 BRANDT 1910, S. 106.

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

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

128 BRANDT 1910, o. S.

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

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

130 BRANDT 1910, o. S.

131 Vgl. ULFERTS 1993, S. 88.

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

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

133 BRANDT 1913, S. 153.

134 BRANDT 1913, S. 153.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

145 Siehe zu diesem VANDEPITTE 2014.

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

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

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

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

148 BRANDT 1929, S. 100.

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

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

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

150 BÖRSENBLATT 1938, S. 7571.

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

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

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

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

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

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

154 BRANDT 1952 a, S. 92–93.

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

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

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

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

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

157 BRANDT 1952, S. 336–337.

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