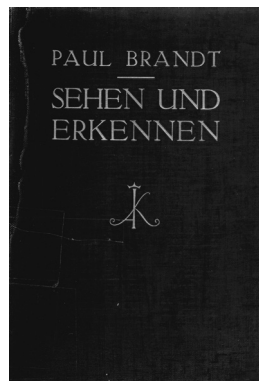


Wo es um populäre Kunstgeschichten geht, darf Paul Brandts einbändiges Überblickswerk *Sehen und Erkennen* nicht fehlen. Das Buch gehört zu den zählebigsten und erfolgreichsten seiner Art. Die erste Auflage erschien 1911 im Leipziger Verlag Ferdinand Hirt und Sohn,¹ die 13. und letzte 1968 im Alfred Kröner-Verlag Stuttgart; insgesamt wurden fast 150.000 Exemplare gedruckt. (Abb. 1) Mit einer Zeitspanne von 57 Jahren konnte sich *Sehen und Erkennen* länger auf dem deutschsprachigen Buchmarkt behaupten als alle anderen Unternehmungen dieser Art – Richard Hamanns weitverbreitete, zunächst ein-, später zweibändige *Geschichte der Kunst* brachte es auf 35 Jahre (1933–1968),² Wilhelm Waetzoldts *Du und die Kunst* auf 28 beziehungsweise, rechnet man die spanische Ausgabe mit, 38 Jahre (1938–1956 beziehungsweise 1966).³ Obwohl an das »gebildete Laientum«⁴ adressiert, ist es doch in jeder besseren Fachbibliothek zu finden; für mehrere Studentengenerationen gehörte es so selbstverständlich zur professionellen Grundausrüstung wie für uns heute Ernst Gombrichs *History of Art*. Dabei kann *Sehen und Erkennen* weder mit originellen Thesen noch mit herausragenden literarischen Qualitäten aufwarten; sein Autor war kein Grandseigneur des Faches, dessen Namen ungebrochene Aufmerksamkeit garantierte, sondern ein Altphilologe, der gelegentlich als Kunsthistoriker dilettierte. Dass das Buch dennoch zum Klassiker wurde, lag zum einen an der vergleichsweise üppigen Bebilderung, zum anderen an einem Konzept, das unbegrenzte Erweiterungen und Überarbeitungen zuließ und ihm damit stets ein Mindestmaß an Aktualität garantierte. Keine der 12 Neuauflagen entspricht der vorherigen; auch nach dem Tod des Au-

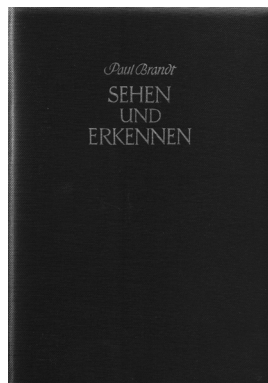
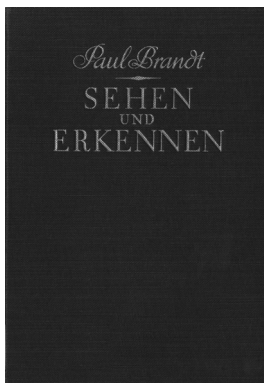
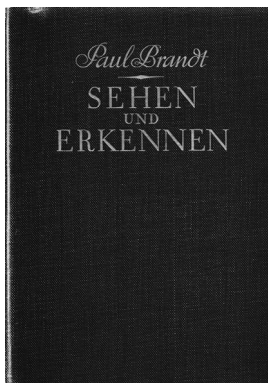


1 Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*: Umschlag der Auflagen 1911, 1921, 1923, 1929, 1938 und 1963

tors 1932 wurde der Text jeweils fort- und umgeschrieben.⁵ Zugleich lag seit 1924 eine gekürzte und leicht überarbeitete Jugend-Ausgabe des Buches vor, die ihrerseits mehrere Auflagen erlebte.⁶ Alles in allem also ein bemerkenswertes Unternehmen, das in mancher Hinsicht verblüffend modern anmutet und uns zugleich Möglichkeiten und Grenzen des populären Kunstbuchs am konkreten Beispiel vor Augen führen kann: den Vorgaben der Wissenschaft verpflichtet, aber auf Breitenwirkung angelegt, um Aktualität bemüht, aber mit überzeitlichem Geltungsanspruch, objektives Verständnis für »die« Kunst einfordernd, aber auf dem Recht auf subjektivem »Kunstgenuss« beharrend. Dass es unser Blickfeld über die kunsthistorische Populärliteratur hinaus in den Bereich der kunsthistorischen Schulbildung weiten könnte, einen Bereich, dem die Wissenschaftsgeschichte unseres Faches bislang kaum Aufmerksamkeit gewidmet hat, sei nur am Rande angemerkt.

Über den Autor ist wenig bekannt. Paul Brandt (1861–1932) stammte aus tiefreligiösem Elternhaus; der Vater Martin Gottlieb Wilhelm Brandt war Direktor der höheren Töchterschule in Saarbrücken und als Verfasser zahlreicher moralischer und pädagogischer Erbauungsschriften hervorgetreten.⁷ Die Lehrerlaufbahn schlug auch der Sohn ein, nachdem er an den Universitäten Heidelberg und Bonn alte Sprachen studiert und 1884 mit einer Arbeit über die späthellenistische Spaßdichtung *Der Froschmäusekrieg* promoviert hatte.⁸ Seine Schulkarriere führte ihn nach Mönchen-Gladbach, Bonn, Düsseldorf und Essen. Anfang der 1920er Jahre ließ er sich, mittlerweile als Gymnasialdirektor mit dem Professorentitel ausgestattet, in Bonn nieder.⁹ Neben dem Schuldienst entwickelte Brandt eine vielseitige schriftstellerische Tätigkeit. Er veröffentlichte Reiseberichte,¹⁰ Materialien für den Philosophie- und Deutschunterricht,¹¹ kleinere kunstdidaktische Schriften¹² sowie historisch-politische Betrachtungen¹³ und gab einen *Poetischen Hausschatz für das Deutsche Volk* heraus.¹⁴

Die spärlichen Informationen lassen auf einen Pädagogen mit breit gefächerten Interessen schließen, der schreibend berufliche und private Neigungen miteinander zu verbinden suchte. Das gilt auch für *Sehen und Erkennen*, dessen Entstehung eng mit den Bemühungen um eine Reform des Kunstunterrichts an höheren Schulen verknüpft ist. Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert mehr-



ten sich Versuche, die Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst als eigenständiges Schulfach zu etablieren; bis dahin wurden – zumindest in den Rheinprovinzen – ästhetische und kunsthistorische Fragestellungen im Latein-, Geschichts- und Deutschunterricht abgehandelt. Auf diese Debatte nahm Brandt Bezug, als er 1900 in einer Denkschrift *Vorschläge für den Kunstunterricht an Gymnasien* unterbreitete und dafür eintrat, den Schülern der drei letzten Klassen auf freiwilliger Basis Crashkurse in Kunstgeschichte anzubieten. Sein Plädoyer begründete er mit der Sorge um die nationale Kultur in einer materialistischen und einseitig auf die Naturwissenschaften hin orientierten Gesellschaft: Nur die Geisteswissenschaften könnten dem Volk die dringend benötigten idealen Werte vermitteln.¹⁵ Obwohl Brandts Blick auf die Kunst, wie der der meisten Zeitgenossen, ein selektiver war und sich auf die Werke der Klassischen Antike (mit Ägypten als Vorspiel) und der europäischen Kunst (mit Schwerpunkt Italien) beschränkte, war der Stoff doch zu umfangreich, um in der knapp bemessenen Zeit¹⁶ eine gleichmäßige Würdigung aller Epochen zuzulassen, und zu fremdartig, um Schüler, die keinerlei Vorbildung besaßen, unmittelbar anzusprechen. Schon aus diesem Grund schlug der Autor vor, das Material nicht chronologisch, sondern nach Gattungen geordnet, die Kunstgeschichte also nicht in »Quer«-, sondern in ausgewählten »Längsdurchschnitten« vorzustellen. Am Anfang, so Brandt, müsse die Architektur vom Altertum bis zum ausgehenden Mittelalter stehen – Architektur sei allgegenwärtig, mithin allen Schülern aus eigener Erfahrung vertraut und deshalb wie keine andere Gattung geeignet, »das Stilgefühl anzuregen, zu schärfen und zu beschäftigen.«¹⁷ In einem zweiten Schritt seien dann die Bildhauerei von der Antike bis Michelangelo und in einem dritten die Malerei von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart zu behandeln; beide verlangten vom Betrachter komplexere Formen ästhetischen Verhaltens als die Architektur. In der Abfolge der Gattungen sah Brandt zugleich ein Verlaufsmodell, das im Übrigen auch den Verlauf der schulischen Ausbildung spiegele: Wie der Jugendliche sich in den letzten Schuljahren von der »Gebundenheit« der Mittelstufe löse und zur geistigen »Freiheit« der letzten Klassen gelange, so durchlaufe auch die Kunst den Weg von der Bindung zur Freiheit – von der Bindung an Funktion, Material, Statik (in der Architektur), über den freieren Umgang mit dem Werkstoff wie den Gesetzen der Schwerkraft (in der Plastik) bis hin zur völligen Emanzipation von den Vorgaben des Materials (in der Malerei).

Das Unterrichtskonzept floss gut ein Jahrzehnt später in die Buchpublikation ein. Sie war, wie Brandt im Rückblick erklärte, aus dem im Unterricht erwachsenen Wunsch nach einer neuen Form des Kunstbuchs entstanden.¹⁸ Wiederum bestimmt das Motto: »Von der Gebundenheit zur Freiheit« den Aufbau, wobei diesmal anstelle der gymnasialen Oberstufe eine nicht näher definierte anthropologische Konstante als analoges Entwicklungsmodell bemüht wird.¹⁹ Mit der Reihe »Baukunst« – »Plastik« – »Malerei« ist freilich nur die Grobstruktur des Buches beschrieben. Zwischen die Hauptabschnitte sind Unterkapitel zu Sonder- und Mischformen der Gattungen geschoben, die den Lösungsprozeß scheinbar zwingend belegen: Das Wandgrab, das *noch* der Architektur bedarf, das Relief, dessen Figuren sich *noch* nicht vom Grund gelöst haben, das Fresko, das als Bild *noch* an den Ort gebunden bleibt. Bei der Behandlung der Bildkünste wird das starre System aber auch in anderer Hinsicht durchlässig; nun werden Gruppen unter kompositionellen, motivischen, regionalen, manchmal auch thematischen Aspekten



365. Duccio. Vom Dombild zu Siena.



366. Andrea del Sarto. Florenz.

¶ines der ergreifendsten biblischen Motive, dieses *Noli me tangere!* Je nach Stellung der Figuren ordnen sich die neun Bilder in zwei Reihen: Christus rechts, Magdalena links ist vorwiegend der italienische, umgekehrt vorwiegend der nordische Typus, nur daß Schongauer und neuerdings Karl Caspar in die italienische, Tizian in die nordische Reihe hineingreift. Jene eröffnet der Siense Duccio, ein Vorläufer Giotto's in einer Fehlandschaft der Adulterandere und Maria von Magdala, beide mehr lyrisch empfunden als dramatisch bewegt. Da packt (hier nicht abgebildet) Giotto kräftiger zu: stalt schüchterer Annäherung und zarter Abwehr heftiges Ausstrecken beider Arme und scharfe Abweisung. Sarto steigert einerseits die Haltung der Jüngerin zum Pathetischen, — sie eilt auf Christus zu, um vor ihm in die Knie zu sinken — für die Ablehnung: Christ geht er wieder auf Duccio zurück. Den Typus Duccio-Giotto nimmt Schongauer auf, nur setzt er die italienische Formensprache in seine deutschgotische um; bei magerem Körperbau zierlich spizige Ge- hörden und das Spiel flatternder oder in knifigen Falten sich stauender Gewänder. Darum muß man die linken Hände erst suchen, und das Motiv der ausgestreckten rechten ist unklar: man könnte glauben, Magdalena wolle das Salbgefäß vor Christi Zugriff schützen. Und doch, wer wolle den pathetischen Formalismus Sarto's eintauschen gegen die unbeholfene Innigkeit des Deutschen? — Dürers kraftvolles Blatt ist nichts anderes als eine schöpferische Kritik seines zaphiten Vorgängers: er macht das mil- verständliche Salbgefäß zum notwendigen Be- standteil der Komposition. Dies neue Motiv erfordert die Umstellung der Figuren, die er in strengem Dreiecksaufbau mit dem rechten Landschaft in malerische Morgenbeleuchtung rückt. — Aber wie kommt Titan in der nordische Reihe? Vergleiche man beide Hände der Mag- dalena, die Landschaft mit der scharfen liegende des zum Sattler sich emporhebelnden Weges, endlich die Morgenbeleuchtung, die die Glieder der Häuser rötet, so erkennt man daß Titan auf dem von ihm sehr geschätzten Dürer fuß, dessen Blätter auf dem Handels- wege leicht nach Italien gelangten. War die Haltung der Figuren bei Schongauer und Dürer noch gotisch stiel (namentlich fehlt das sei- tliche Ausweichen Christi), so verrät sich in den hinführenden Pathos Tizians, das bei der



* 367. Karl Caspar. Noli me tangere.



368. Martin Schongauer. Kupferstich.



369. Dürer. Holzschnitt: Kleine Passion.

schönen Sündenring sogar eines leise sinnlichen Zuges nicht entbehrt, der südliche Einschlag. Ein wunderbarer Farbenzauber ist über Figuren und Landschaft ausgegossen.



370. Tizian. Nationalgalerie, London.

2 Paul Brandt, Sehen und Erkennen, 4. Auflage Leipzig 1921, S. 216–217

zusammengestellt. Und schließlich ist dem »Titan« Michelangelo, ab der vierten Auflage auch seinem »gemütvollen« deutschen Pendant Dürer ein eigener Abschnitt gewidmet.

Der gattungs- und themenorientierte Aufbau hat die Auflösung einer durchgängigen Chronologie zur Folge; die historische Abfolge setzt immer wieder neu an: In der ersten Auflage beginnt der Architektur-Abschnitt bei den Pyramiden und schreitet bis zum barocken Kirchenbau fort; der Abschnitt über die Bildhauerei führt von der archaischen Skulptur bis zu den Neoklassikern der Berliner Bildhauer-Schule, der Abschnitt über die Malerei von Giotto bis zum Naturalismus eines Fritz von Uhde. Die Unterkapitel weichen den ohnehin dünnen Erzählfäden zusätzlich auf, indem sie die einzelnen Facetten wiederum zeitübergreifend vorstellen: das Wandgrab vom Quattrocento bis zu Bartholomés *Monument aux Morts* auf dem Friedhof Père-Lachaise (1899), das Reiterstandbild von Marc Aurel bis zu Louis Tuaillons *Amazone*, *Noli me tangere*-Darstellungen von Duccio bis Uhde (in späteren Auflagen bis Karl Caspar). (Abb. 2)

Für ein Überblickswerk, das sich zudem in erster Linie an ein breites Publikum wandte, war die Vernachlässigung der Chronologie höchst ungewöhnlich; zeitgenössische Kunstgeschichts-Kompedien operierten entweder mit Längsschnitten, in denen die einzelnen Gattungen chronologisch abgehandelt werden, oder mit Querschnitten, die die Kunst einer Epoche möglichst für alle Gattungen charakterisieren. Stellvertretend für die erste Option sei hier auf den von Wilhelm Lübcke herausgegebenen und von Ernst Wickenhagen überarbeiteten *Leitfaden für den Unterricht der Kunstgeschichte* verwiesen, der sogar die Musik in die historische Betrachtung einbezieht,²⁰ für die zweite Option auf Friedrich August Bohnemanns *Grundriß der Kunstgeschichte*, (Abb. 3) Georg Warneckes *Hauptwerke*

Jagdflögen, Schuppen- und Wäandertiere) entwickelt. Die Kathedralen zu Canterbury, Durham, Ely und Peterborough geben wenigstens teilweise auf die romanische Epoche zurück.

Spanien hat während dieser Zeit eine hochentwickelte Völkergeschichte aufzuweisen. Eine der ältesten norwegischen Holzkirchen, die Kirche Skang (bei Trondheim), ist 1852 nach Sönderland (Niederschlesien) übertragen worden.

Die Skulpturen der romanischen Zeit hauptsächlich vier Stile: Skulpturen, Toskana, Lombardien und Benevol. Benevol ist in seiner heiligen Markus gerechneten Hauptstücke eine der prächtigsten und umfang-

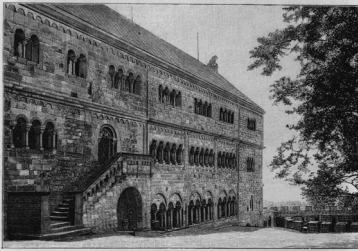


Abb. 85. Das Kaufmannshaus (Palas) auf der Wartburg.

reichsten Wandentwässer, die wir der romanischen Epoche verdanken. S. Marco (Abb. 86) ist in Nachahmung byzantinischer Zentralbauten in Form eines gleichseitigen (gedrückten) Kreuzes angelegt und mit fünf Stupeln versehen. Ursprünglich Basilika, erhielt die eckwändige Kirche ihre heutige Gestalt erst im ersten Jahrhundert, ihre Ausstattung setzte sich Jahrhunderte lang fort. Die mächtigen, an den Orient erinnernden Stupeln, die reichen Wandentwässer im Innern mit ihrem Obelisk, die weiträumige Stuhalle mit ihrer marmorernen Fassade und nicht am wenigsten die feineren Marmor-Inschriften, die ihn umhüllen, sichern dem Bau eine fast märchenhafte Stellung. Nichts ist in Benevol der byzantinische Glanz geblieben, so beeinflusst in Unteritalien und Sizilien Normannen und Maurern die Bau-

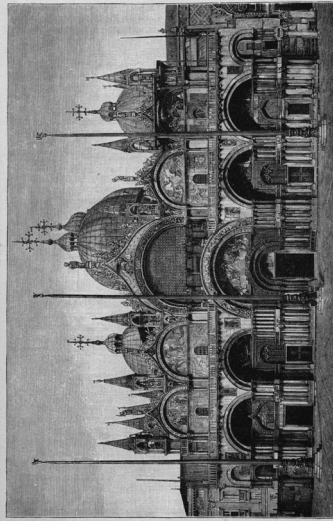


Abb. 86. S. Marco in Venedig. Grundriss.

3 Friedrich August Bohnemann, Grundriß der Kunstgeschichte, Leipzig 1900, S. 104–105

der bildenden Kunst oder Hans Jantzens *Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht in der höheren Mädchenschule*,²¹ die den Stoff als stringente Abfolge von Zeiten, Stilen, Künstlern und Werken aus Architektur, Malerei, Plastik vorführen. Von solchen Vorstellungen wich Brandt bewußt ab; ihm ging es nach eigenem Bekunden nicht um die Vermittlung von »Namen und Daten in lückenloser Folge«, sondern um eine Anleitung zum Kunstverständnis, darum, »an wenigen großen Werken in das Sehen, Erkennen und, fügen wir hinzu, Empfinden der Kunstformen einzuführen«.²²

Die Wortwahl deutet schon darauf hin, dass Brandt sich hier die Position Heinrich Wölfflins zu Eigen machte. Wölfflin stand für einen Paradigmenwechsel innerhalb der Kunstgeschichte, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Einführung zum Modell nicht nur des individuellen Kunstgenusses, sondern auch der wissenschaftlichen Disziplin gemacht hatte. Die Methode des vergleichenden Sehens, die er erstmals in seinem Bestseller *Die Klassische Kunst* (1899) einem breiteren Publikum vorgeführt hatte, versprach einen unmittelbaren Zugang zur Kunst jenseits von historischen Daten und Fakten: Statt mit der Geschichtlichkeit des Kunstwerks beschäftigte er sich mit dessen »Wert und Wesen«²³; als Instrument diente ihm die Formalanalyse, die den Weg zum »Sehen« ebnet. Dieses »Sehen« war freilich nicht gleichzusetzen mit dem kennerschaftlich geübten Blick. »Sehenlernen« im Sinne Wölfflins hieß vielmehr, die Formgebung eines Kunstwerks als Lösung einer gestalterischen Aufgabe und in Relation zur Gestaltung anderer Werke zu erfassen und zu bewerten.²⁴ »Sehenlernen« war demnach ein Prozess der zunehmenden Sensibilisierung für genuin ästhetische Qualitäten, für »das Künstlerische«²⁵ oder den »künstlerischen Inhalt«²⁶ und gehörte als solcher



Ghirlandajo, Abendmahl.

sitzen. Leonardo will vermeiden, dass die Jünger an der langen Tafel sich verlieren und der nun gewonnene Figureneindruck hat so viel Kraft, dass niemand das Deliziat an Platz bemerkt. So erst ist es möglich geworden, die Figuren zu geschlossenen Gruppen zusammenschieben und in Kontakt mit der Hauptfigur zu erhalten.

Und was sind das für Gruppen! und was für Bewegungen! Wie ein Blitz hat das Wort des Herrn eingeschlagen. Ein Sturm von Empfindungen bricht ringsum los. Nicht unwürdig, aber so wie Männer, denen ihr Heiligstes genommen werden soll, gebahren sich die Apostel. Eine gewaltige Summe vollkommen neuen Ausdrucks tritt hier in die Kunst ein und wenn Leonardo mit Vorgängern sich berührt, so ist es die unerhörte Intensität des Ausdrucks, die seine Figuren doch wieder ohnegleichen erscheinen lässt. Wo solche Kräfte in Aktion treten, da ist es selbstverständlich, dass das viele unterhaltende Beiwerk der hergebrachten Kunst wegbleibt. Ghirlandajo rechnet noch auf ein Publikum, das sich beschaulich in allen Winkeln des Bildes ergehen will, dem man mit seltenen Gartengewächsen, mit Vögeln und andern Geier aufwarten muss, er verwendet viel Sorgfalt auf das Gedeck des Tisches und zählt jedem der Tischgenossen so und so viele Kirschen zu. Leonardo beschränkt sich auf das Notwendige. Er darf erwarten, dass die dramatische Spannung seines Bildes den Beschauer nicht nach solcher Nebenunterhaltung begehren lasse. Später ist man in der Vereinfachung noch weiter gegangen.



NACH DEM STECH VON STANG

LEONARDO, ABENDMAHL

4 Heinrich Wölfflin, Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance, 4. Auflage München 1908, S. 28–29

für Wölfflin zur universitären Ausbildung. Es seien die »Erfahrungen mit den jungen Kunstliebhabern der Universität, die Freude des Sehenlehrens und des Sehenlernens in kunstgeschichtlichen Übungen« gewesen, die ihn ermutigt hätten, sich zu ästhetischen Fragen zu äußern, bekannte er im Vorwort der *Klassischen Kunst*.²⁷ Die Vergleiche in der *Klassischen Kunst* finden freilich in erster Linie auf sprachlicher Ebene statt; es ist der Text, der die Unmittelbarkeit des Kunsterlebnisses evoziert, nicht das Bild.²⁸ (Abb. 4)

Was als Grundlage für den akademischen Unterricht (und die bildungsbürgerlichen Adressaten seiner Publikationen) recht war, konnte für die Allgemeinheit nur billig sein. Und so wandte sich Wölfflin 1909 vehement gegen die Popularisierung kunsthistorischen Fachwissens und gegen Bemühungen, Kunstgeschichte an Mittelschulen zum Schulfach zu erheben: »Die Ziele einer kunstgeschichtlichen Fachbildung«, so klagte er, »sind die Ziele der allgemeinen Kunsterziehung geworden. Kunstgeschichte kennen gilt als gleichbedeutend mit Kunst verstehen. Und eben das ist falsch, und das Laienpublikum kommt in ein ganz schiefes Verhältnis zur Kunst, indem es die Vorteile seines natürlich-unhistorischen Standpunktes preisgibt, ohne doch den andern Standpunkt, den fachmännisch-historischen, gewinnen zu können.«²⁹ Nicht Kennerschaft, sondern Urteilskraft und Erlebnisfähigkeit des Publikums müssten befördert werden (Wölfflin spricht von der »Erziehung des Kunstsinns«), und dies sei nur durch die Vertiefung in wenige ausgewählte Werke zu erreichen.³⁰ Gerade Schüler dürften nicht mit Fakten traktiert, sondern müssten angeleitet werden, Formen, Farben, Beleuchtung bewußt wahrzunehmen, am besten anhand eines »Schulbilderbuches«. So könne man »die Grundbegriffe des künstlerischen Schaffens an Einzelfällen verständlich machen,

aber es sollte das Schulbilderbuch nur ausgewählte Beispiele geben, keinen Leitfaden der Kunstgeschichte darstellen wollen.« Welche Art von »Schulbilderbuch« Wölfflin dabei vor Augen stand, muss offenbleiben, zumal er andernorts stets betonte, wie sehr er fotografischen Reproduktionen mißtraute. Festzuhalten bleibt, dass hier wiederum das »Sehen« gegen das »Wissen«, das »Erkennen« gegen das »Kennen«, im Falle der Volksbildung allerdings auch die Beschäftigung mit Einzelbeispielen gegen die kunsthistorische Narration ausgespielt werden.

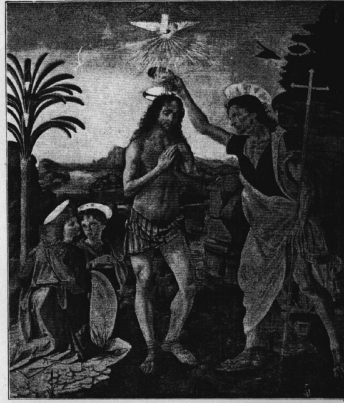
112 Die Taufe Christi von Verrocchio und Lorenzo di Credi

Johannes uns anzeigte, daß er als Eremit in der Wüste gelebt hat, ein Feind der vielleicht sündigen, aber raffinierten Kultur der vornehmen Welt, so würde man nicht mehr erkennen, daß hier der Prediger in der Wüste dargestellt ist.

Der Fortschritt, den Lorenzino Johannes in so mancher Hinsicht bedeutet, geht nicht in grender Linie vor sich. Es liegt hier auch eine bruske Abkehr von der Hauptidee vor, die das Quattrocento in die Kunst gebracht hatte und die damals noch weit entfernt davon war, ihre vollkommene Lösung gefunden zu haben. Insofern haben wir hier eine Neuerung, die ja in der Blütezeit der italienischen Hochrenaissance gewiß reichlichen Ersatz für die Preisgabe des kernigen Realismus gebracht hat, aber eben doch auch viel Verhängnisvolles für die mittelitalienische Kunst bedeutet. Nicht vergeblich hat man sich in späterer Zeit mit verdoppelter Energie, gleichsam um das Versäumte nachzuholen, erst recht wieder auf realistische, vielleicht sogar extrem realistische Probleme gestürzt.

Die Haltung des heiligen Johannes verdient auch noch eingehende Berücksichtigung. Bei Verrocchio schreitet er in leichter Haltung auf Christus zu, hat sein rechtes Bein fest auf den Boden gesetzt und zieht eben das linke nach. Das eine Bein ist zwar ziemlich weit vor das andere gestellt, aber die Haltung hat doch etwas Federndes, vor allem etwas ganz Selbstverständliches. Auch bekommt die Figur eine für die Komposition sehr erwünschte Standfestigkeit dadurch, daß Johannes sein rechtes Bein vorsetzt; es läuft so die Linie von seinem Haupt in einer hauptsächlich senkrechten, aber doch sehr reich bewegten Richtung bis zur Erde. Das Motiv ist ganz prachtvoll gewählt mit seiner eleganten Gliederung der gotischen Vertikale, wie der Heilige noch immer nach dem Geschmack der Zeit neben Christus aufrecht steht, aber auch sich sehr frei in den energischen Bewegungen gibt. Viele damalige Florentiner, so die Pollaiuolo und Botticelli, haben auch versucht, die alte Starrheit zu beseitigen; aber die laufenden, unmotiviert eiligen Figuren, die sie in oft ganz schematischer Weise schufen, hätten den Vergleich mit dem so sinn- und geschmackvoll arrangierten Johannes des Verrocchio nicht aus.

17



ANDREA DEL VERROCCHIO
DIE TAUFTE CHRISTI

FLORENZ
AKADEMIE

18



LORENZO DI CREDI
DIE TAUFTE CHRISTI

SAN DOMENICO DI FIESOLE

Die Anschauungsoffensive fiel auf fruchtbaren Boden. 1907 publizierte Karl Voll, Kustos der Alten Pinakothek München, den ersten, drei Jahre später den zweiten Band seiner *Vergleichenden Gemäldestudien*, die ebenfalls aus dem universitären Unterricht entstanden waren.³¹ Die Gegenüberstellung von Bildern mit ähnlichen Motiven oder Aufgabenstellungen sollte das »Augen üben«; erklärtes Ziel war die Schärfung des Kunsturteils. Diesmal freilich übernahmen tatsächlich die Abbildungen die führende Rolle; der (durchaus umfangreiche) Text diente lediglich als Anleitung zur »richtigen« Bildbetrachtung.³² Informationen, die über die Beschreibung und Bewertung des visuellen Befundes hinausgingen, konnte man von ihnen nicht erwarten, auf Schlußfolgerungen allgemeinerer Art hatte Voll bewusst verzichtet. (Abb. 5) Kritikern, die den Aussagewert der Gegenüberstellungen bezweifelten und stattdessen möglichst vollständige entwicklungsgeschichtliche Reihen einforderten, entgegnete er: »Wer nur zwei Tafeln miteinander vergleicht, hat festen Boden unter den Füßen, auch wenn er keine Schulung besitzt; wer aber viele Dutzende von Gemälden, noch dazu ohne entsprechend große Anzahl von Abbildungen aufgezählt findet, der wird den Überblick leicht dann verlieren, selbst wenn er ein gut geschultes Auge hat.«³³

Auf die Unmittelbarkeit der Anschauung setzte auch Paul Brandt. Obwohl er später behauptete, die Werke Volls und Wölfflins nicht gekannt zu haben, dürften ihm die *Klassische Kunst* und die *Vergleichenden Gemäldestudien* entscheidende Anregungen geliefert haben.³⁴ Das »Sehen, Erkennen, [...] Empfinden der Kunstformen« ist wiederum an den Bildvergleich gekoppelt, denn, so Brandt:

»Der Vergleich sagt viel ohne Worte, er macht auch den Stummen beredt, mögen die Vergleichspunkte formeller oder gegenständlicher Natur sein, mögen die verglichenen Kunstwerke eine fortlaufende Entwicklungsreihe oder entgegengesetzte Pole bilden, mögen sie gleichen oder verschiedenen Zeiten und Völkern entstammen. Und es braucht sich dabei keineswegs jedesmal um historische Zusammenhänge zu handeln; gerade wo jeder Zusammenhang ausgeschlossen ist, treten die der Kunst innewohnenden Kräfte um so klarer hervor. Doch nur, wenn er unmittelbar aus dem Bilde zu Auge und Herzen spricht, vermag der Vergleich seine volle Wirkung zu entfalten. Daher die freilich mühevoll Anordnung, daß das zu Vergleichende mit einem Blick zu überschauen ist, daß nichts sich zwischen Bild und zugehörigen Text stellt.«³⁵

Damit sind bereits die wesentlichen Anknüpfungspunkte, aber auch die Unterschiede zu den Vorläuferpublikationen benannt. Auch *Sehen und Erkennen* will in erster Linie der Stärkung des „Kunstsinns“ und nur in zweiter Linie dem Wissenserwerb dienen. Historische Daten sind deshalb in eine Zeittafel am Schluß des Buches verbannt. Der Text hingegen kommt ohne Hinweise auf historische Zusammenhänge oder ikonographische Erläuterungen aus; häufig wird nicht einmal der Aufbewahrungsort der besprochenen Werke genannt. Im Vordergrund stehen formale Qualitäten wie Umriß, Bewegungsmotiv, Komposition, Körperbehandlung, kurz jene Merkmale, die über die »Auffassung« des jeweiligen Künstlers Auskunft zu geben vermögen (»Auffassung« verstanden als Modell der Wirklichkeitsaneignung). Dabei folgt, wie schon in den *Vergleichenden Gemäldestudien*, der Text den Bildern. Die Vergleichspaare allerdings werden häufig zu Sequenzen erweitert, die sich dann über eine oder auch mehrere Doppelseiten erstrecken. Um die angestrebte Verzahnung von Text und Bild zu erreichen, sind die Kapitel ebenfalls in handliche Häppchen von einer, höchstens zwei Doppelseiten aufgeteilt. Das ermöglicht ein in jeder Hinsicht überzeugendes Seitenlay-

453. Michelangelo Buonarroti: Pietà, S. Peter, Rom

Der ersten Schaffensperiode Michelangelos gehören zwei Werke an, in denen er das Problem der Gruppe in der Weise der Antike (363, 364) löst, in der Pietà durch Kreuzung, in der Madonna von Braggi (455) durch parallele Führung der Körperachsen. Die überwiegende Geschlossenheit der Pietà wird ermöglicht – nur so konnte die Mutter den erwachsenen Sohn in ihrem Schoße halten – durch die Steigerung des von mächtigen Gewandmassen umhüllten menschlichen Körpers im Oberenabschnitte, so wie einst die Kniehöle des Laokoon die Proportionen des Vaters ins Gigantische gesteigert hatten (S.104). Indem Maria den rechten Fuß höher aufliegt und mit dem rechten Knie und dem rechten Arm den Oberkörper des Leichnams stützt, wird die unebene Horizontale vermieden und das hilflos zurückgelehnte Haupt des Sohnes dem Haupte der Mutter näher gebracht. Dem Eindruck der Hilflosigkeit verleiht die entgegenliegende rechte Schulter – Dieser entspricht kreuzweise das an einem Baumstumpf sich stütende linke Bein. Das naive Mittel war nötig, damit die uneren Gliedmaßen des Leichnams sich nicht decken, sondern reliefartig erheben. Das Motiv des auf dem Schoß gehaltenen Leichnams wiederholen und unterstreichen die wichtigen Falten des schweren Mantels, der sich über die Knie der Mutter breitet. Der Überschub dieses von selbständigen Leben durchdrungenen Faltenwerkes, in das der nackte Leichnam mit zögerlich zurückgelehnter Eingebettete liegt, wird zugleich zur Verkörperung der im weiblichen Gebiete beherrschten inneren Qual und Erregung. – In seinem fährden Kontrast zu diesen Massen stehen die fetten Züge des schmalen jugendlichen Antlitzes, denn nur jugendlich schön, so wie Savonarola sie in seinen Predigten geschildert hatte, konnte sich der Künstler die Mutter des Herrn danken, den seinem ergebenen Schmerz, der aus ihnen sprang, begleitet die linke Hand mit sprechender Gebärde.

454. Verperbild aus Unna. Landesmuseum, Münster i. W.

Ehemalig spärlich, nördlich-germanische und südlich-romantische Kunst behandelnden Kapitel (VII) vorgehend, stellen wir hier neben die berühmteste italienische Pietà ein deutsches Gegenstück, das im 1430 in Münster entstanden, also 70 Jahre ältere Verperbild aus Unna, bescheiden in Größe (1,26 m Höhe) und Material (Nußbaumholz aus einem Stück), aber die altheutische Kunst den auf beiden Seiten der Mutter ausgestreckten, von ihr betrauten Leichnam, hier aber verlagte schon das Material größte Geschlossenheit der Form. Dabei die ohnehin dem nördlich-germanischen Hochrelief gemäße stiele Pyramide, während der Seiten bessere Entfaltung liebt. Maria sitzt auf der Schuldhöhe, einem Geschiebe von Felsblöcken, das aufgeföhnte Mantel ist über das Hinterhaupt gezogen. Sie hält mit hochaufgestülztem linken Knie den stiel, aber mit gelockerten Knien herabhängenden Leichnam umklammert, das schmerzverzerrte, lockenmantelartige Antlitz dem des Sohnes entgegen nahe. Neben der durch die großzügigen Falten des Mantels gelegenen Gestalt der Mutter erscheint der nackte Michelangelos Pietà liegen auf der Hand. In Schulter und Arm der Mutter ist mehr die Funktion des Unklammerns, als das darin pulsierende Leben betont, genauer ist der Leichnam beobachtet, war doch der tote Leib das einzige Nackte, was der Körpergewandenen nördlichen Kunst zugänglich war. So redet der deutsche Künstler zum Herzen seiner Deutschen, aber während wir auch die italienische Weise verstehen und würdigen, ist der umgekehrte Weg schweriger; die Kunst des Nordländers mußte dem für sie nicht mit geistigen Organen ausgestatteten Südländer „gotisch“, d. h. barbarisch vorkommen.

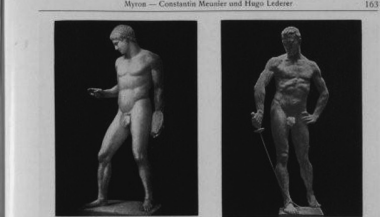
7 Paul Brandt, Sehen und Erkennen, 9. Auflage Leipzig 1929, S. 246–247



301. Myron: Diskuswerfer, 5. Jahrh. v. Chr.

302. G.Meunier: Mäher, Statuette

Ein köhnes und doch schon auf den ersten Blick gerechtfertigtes Wagnis, dies Zusammenstellung zweier Paare antiker und moderner „Athleten“, das eine Paar im Augenblick höchster Körperliche, das andre in einem Moment starker seelischer Spannung! Pechend ist in der Tat der zuerst von Strzykowski gezeigte Vergleich zwischen Myrons Diskuswerfer und Meuniers Mäher. Beidemal ist ein Kompositionsmoment erfüllt und festgehalten, der Augenblick, wo zwischen den zwei entgegengesetzten Bewegungen, an denen die Handlung besteht, die Umkehr erfolgt und damit ein Ruhepunkt eintritt, ein hohes Punkt in Sinne der Mechanik (im Sinne von Lessing's „Laokoon“ „Augen ein wahrhaft „fruchtbarer Moment“). Der Diskuswerfer (man denke sich den I. Fuß ohne die sportwärtige Umkehrung der Zehen) hat in stärkster vorwärtsgerichteter Drehung des Körpers die schwere Erdscheibe so weit als möglich rückwärts geschwungen, um sie nach einer Phase von kürzester Dauer unter Lösung der Federspannung blitzschnell nach vorn in der Richtung auf das Ziel zu schleudern. Auch der Mäher hat eben einen Schwung vollendet und hält nun einen Augenblick inne, bevor er auf seine Aushalt. Dieser Moment ist, wenn wir von dem andern Pol der Bewegung absehen, auch der einzige, den unsere Notwendigkeit vollständig festhalten, aus dem heraus sich unsere Phantasie immer wieder das Ganze der Bewegung ergänzen kann; er ist daher für die künstlerische Wiedergabe auch der allein geeignete. Und noch ein zweiter Vorteil springt dabei heraus, die Anordnung der Glieder in einer Ebene. Allerdings ist die Umtriebe bei dem Mäher noch geschlossen als beim Diskuswerfer, in der Kreuzung der Hauptachsenslinien stärker durchgeführt und durch parallele Führung der Gliedmaßen noch mehr Ruhe in die Komposition gebracht. Auch mag es, rein künstlerisch betrachtet, einerlei sein, ob ich einen nackten Jüngling vor mir habe oder diesen „starkköhnen, sehigen Hünen mit derten Flüssen und einem kleinen Kopf mit der Krönche eines Lorbeis“. Und doch offenbart der Vergleich die weltweite Kluft zwischen zwei Zeitaltern. Dort in der Antike auf der Grundlage der Sklaverei freies, stolzes Menschenbild, hier in der Neuzeit ein schneidender Gegensatz: ein schneidender Verhältnis Sklaverei. Das edle Haupt des athletischen Jünglings föhlt in natürlicher Wendung, wie sie die Statue des Palazzo Lancellotti, früher Magasin, zu Rom bewahrt hat, der Spiralführung der Wirbelsäule, der bühliche Kopf des Tagelöhners steht mechanisch wie sich hin, dort ein lebendiges Spiel freier Kräfte, hier eine lebende Mähmaschine, gebeligt nur durch den ethischen Wert der von den Alten als „baumstuck“ verachteten körperlichen Arbeit.



303. Stellung nehrender Diskosbel, 5. Jahrh. v. Chr.

304. Hugo Lederer: Fechter, Dresden

Und nun das andere Paar! Der in 303 vorgelegene Moment geht von 301 unmittelbar voraus. Bereits hat das rechte Bein mit elastisch federndem Knie die Richtung nach dem Ziel genommen und boht sich mit gekrümmtem Zehen in den Sand der Palästra ein. Wie aber 301 zeigt, ist der Diskuswerfer im Augenblick des Wurfes gar nicht in der Lage, das Ziel im Auge zu behalten, der Blick streift nur flüchtig den Boden, ehe er der Flugbahn der Scheibe folgen kann. Darum muß er sich am Boden die Zielrichtung merken und den Fuß begleitend seinen Schwung ablesen. Dies tut unser Diskosbel mit dem Auge, und die Finger der rechten Hand unterstützen nachvollziehend diese Gedankarbeit. Noch hält er die Wurfelscheibe in der Linken, um die Rechte nicht unnötig zu ermüden. Im nächsten Moment wird er beide Arme nach vorne werfen, die Scheibe wird von der Linken in die Rechte geleitet, die Rechte wird, wie 301 zeigt, im Schwung nach hinten ausbilden, der Körper wird sich im Sprung um die eigene Achse drehen, und vorwärts fließt der Diskus, dem Ziele zu. Dieses die Aktion des Körpers vorbereitende geistige Moment kommt auch in dem Fechter von Hugo Lederer sinnfällig zum Ausdruck. Mit dem rechten Fuß schwer auf dem Boden festsetzend, der linken zurückgezogen, prüft der Fechter, die Linke leicht auf die Hüfte gelegt, mit der Rechten die Klinge; die Augen des nach dieser Seite gelenkten Kopfes folgen diesem Vorgang. So kommt ein in den Umrisen äußerst geschlossenes Gesamtbild heraus, dessen reiferdiger Eindruck nur das zurückgesetzte, etwas erwirte gedrehte linke Bein unterbricht. Der rechte Oberarm geht mit dem linken Unterarm, der linke mit der Klinge parallel, während die sichende Venärie das ganze Stämmchen umschließt, die Linke leicht auf die Hüfte gelegt, ist das Motiv für das nachfolgende Kampfmotiv mehr zufällig, nicht, wie beim Stellung nehenden Diskosbel, notwendig, und darin liegt wie wir noch sehen werden (S. 185) ein grundlegender Unterschied zwischen antiker und moderner Kunst. Die realistische Behandlung dieses Athletenleibes endlich, mit dem lebendig individualisierenden Oberflächenrelief der Muskeln, ist dem sportlitterarischen, dem großen Organismus zu der typisch-idealisierten Richtung der Stellung nehenden Diskosbel. Und wie dieser über den Diskosbel Myrons, so trägt Lederers Fechter über den naturalistischen Schmitters Meuniers eben durch das geistige Moment den Sieg davon: dort Aushandlung des Geistes durch mechanisch gelebte aufwändige Arbeit, hier geistige Sammlung bei körperlicher Ruhe, ehe ein Kampfmotiv beginnt, das an Geistesgegenwart und Körpergewandtheit ein Höchstmaß von Anforderungen stellt.

8 Paul Brandt, Sehen und Erkennen, 9. Auflage Leipzig 1929, S. 162–163

Magdalena Bushart Die Oberfläche der Bilder

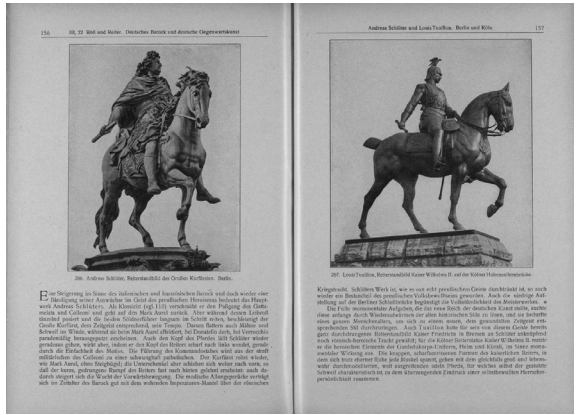
sten Blick wirken, so wenig halten sie der Überprüfung stand, zumal sich die Kriterien der Zusammenstellung immer wieder ändern. Mal werden Entwicklungsstufen gezeigt – etwa der Fassadengestaltung im romanischen Kirchenbau –, mal geht es um motivische Übereinstimmungen, wie beim Beispiel einer Liegefigur der klassischen Kunst und einer barocken Allegorie; mal sollen in der Koppelung von Michelangelos *Pietà* und einem deutschen Vesperbild kunsttopographische Unterschiede deutlich, (Abb. 7) mal in der Gegenüberstellung griechischer und moderner Skulpturen Konstanten der Wirklichkeitsaneignung etabliert werden, die über die Jahrhunderte hinweg nebeneinander zu finden seien. (Abb. 8)

Der universale Anspruch bedeutete aber auch Zwang zur permanenten Fortschreibung; das Buch hatte in all' den Jahren seiner Marktpräsenz des Charakter eines *work in progress*. Dabei machten sich das vage Entwicklungsmodell und die Einteilung in kleine Untereinheiten bezahlt – das System der Doppelseiten ließ sich beliebig modifizieren und aktualisieren, die Bilderreihen erweitern, austauschen und mit einem neuen Kommentar unterlegen. Zum Teil dürften die Ersetzungen technisch (das heißt von der Qualität der Abbildungen) bedingt, zum Teil sachlich (das heißt durch eine Optimierung der Motivauswahl) begründet gewesen sein. In einigen Fällen waren sie aber auch ideologisch motiviert. So illustrierte Brandt in erster Auflage 1911 das Stichwort »Roß und Reiter« mit Andreas Schlüters *Großem Kurfürsten* und Tuailions *Amazone*, wobei er die »gespannte geistige Bewegung« des modernen gegen die »veräußerlichte« Bewegung des barocken Bildwerks ausspielte.³⁶ 1913 hatte die *Amazone* dem *Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms* des gleichen Bildhauers weichen müssen. Nun ging es dem Autor um Patriotisches, nämlich um den »preußischen Geist(e)« im Falle der Schlüterschen Plastik beziehungsweise um den »überzeugenden Eindruck einer selbstbewußten Herrscherpersönlichkeit« bei Tuailions Wilhelm.³⁷ (Abb. 9)

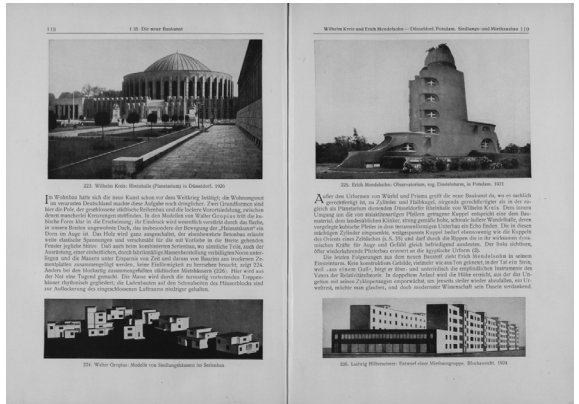
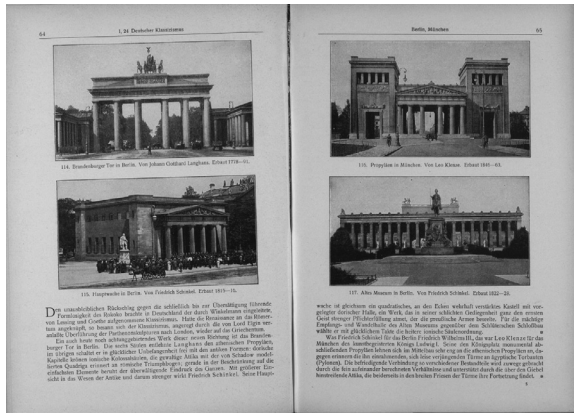
Doch auch unabhängig von solchen politischen Bekenntnissen galt es, die Argumentation aktuellen Tendenzen und Kunstrichtungen anzupassen und die jeweiligen Endpunkte neu zu justieren. Schließlich konnte erst die Nähe zur Gegenwart dem Unternehmen den Anschein einer objektiven Bestandsaufnahme dessen verleihen, was Kunst zu allen Zeiten gewesen sei. Systematisch wurde die Entwicklungsreihen zunächst nur für die Malerei und die Bildhauerei weitergeführt; sie schlossen in den ersten beiden Ausgaben 1911 und 1913 mit den Neoklassikern der Münchner und Berliner Bildhauerschule (Louis Tuailion, Adolf von Hildebrandt) beziehungsweise den Sezessionskünstlern Fritz von Uhde und Max Liebermann, ab 1919 mit unterschiedlichen Facetten des Expressionismus, zu denen sich 1921 Futurismus und Kubismus sowie 1923 »absolute Plastiken« (das heißt die Werke von Oswald Herzog, Rudolf Belling und Jaques Lipchitz) gesellten, und 1929 mit der Neuen Sachlichkeit. In der 7. Auflage 1929 gelangte zudem die Geschichte der Architektur, die sechs Ausgaben lang bei den klassizistischen Bauten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Langhans/Klenze/Schinkel) geendet hatte, im 20. Jahrhundert an – mit einem durchaus repräsentativen Querschnitt durch das »Neue Bauen«. (Abb. 10)

Die Aktualisierungen bedeuteten nicht unbedingt, dass Brandt sich mit den jeweiligen Entwicklungen identifiziert hätte – im Gegenteil. 1911 hatte er sich noch im Einklang mit den kulturellen Normen seiner Zeit gefühlt; das Buch schließt mit Fritz von Uhd's *Lasset die Kindlein zu mir kommen* und der erleichterten Feststellung: »So dürfen wir denn hier angelangt unsern Wanderstab in dem

9 Paul Brandt, Sehen und Erkennen, 4. Auflage Leipzig 1921, S. 194-195



10 Paul Brandt, Sehen und Erkennen, 4. Auflage Leipzig 1921, S. 64-65 sowie 9. Auflage 1929, S.118-119



tröstlichen Bewußtsein niederlegen, daß der Quell echter Kunst in unserm deutschen Volke so wenig wie anderwärts versiegt ist, daß er heute im Zeichen des neuen Reichs vielleicht voller sprudelt als je.«³⁸ Nach Kriegsende lagen die Dinge anders. Angesichts der Anerkennung, die Futurismus und Kubismus, vor allem aber die unterschiedlichen Spielarten des Expressionismus in den ersten Nachkriegsjahren genossen, angesichts einer Kultur, die sich auf den »Ausdruck« und auf die »Seele« berief, die »Form« zur Nebensache degradierten und die geliebte



303. Claus Montanus, Eisenstichdruck, Hamburg, 14. Jahrhundert.

301. Botticelli, Die drei Grazien, Ausschnitt aus dem „Frühling“, Florenz, Akademie.

Vier auch der Kunstgattung nach völlig verschiedene Proben aus ebensoviel Kulturperioden, die Gegenwart mit eingeschlossen – welches ist der künstlerische Fall, auf dem sie sich aufbauen lassen? Es ist eine Kunstgenossenschaft, die sich nicht schreibend, bild stärker durch die ganze Kunstgeschichte zieht, aber erst im Lichte der Gegenwart in ihrem Wesen und in ihrer Bedeutung recht erkannt worden ist. Erkennen wir uns der symbolischen Figuren am Fall der Kreuzwegpredigt von Wechsberg (238). Wie unnatürlich und zeitlich, und doch wie ausdrucksvoll die Lage und Funktion der symbolischen Gestalten rechts und links am Fall des Kreuzes, wie unbegreiflich und doch wie ganz Seele die Haltung Adams! Hier wird es deutlich, daß dieser Kunst der Leib als sich nichts, sondern nur als Träger einer Idee etwas bedeuht. Diese Idee sogar gegen seine Natur reaktion ausprägen, das ist sein Zweck, seine Bestimmung. Nicht also die Natur, nicht die Außenwelt ist hier der Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung, sondern die innere Welt der Seele, die für ihr starkes Eigenleben einen anschaulichen Ausdruck sucht und dazu die naturgegebenen Formen willkürlich als Stimmungs-träger benutzt. Man hat diese Kunstgenossenschaft den Geist der Gotik genannt (Vortrag) weil sie das eigentliche Lebensmoment dieses Säules ist, im Gegensatz zu dem „griechischen“ Geist, der von der Natur ausgehend, ihren Formgesetzen zu erfassen und zu allgemeingültigen zu erheben sucht. ■

In 500 tritt uns dieser gotische Geist in voller Reife und ausdrucksvoller Sprache entgegen. Auch hier ist, wie bei den Griechen (205f.), Rhythmus, aber er ist eigenartig und gewaltig. Die Anhebung der Hüfte, die Neigung des Hauptes mit den großen, auf den leuchtenden gericheten Augen, die Handbewegung, alles atmet starkes Eigenleben, aber es liegt etwas Qualvolles darin, daß der Leib so unter den Zwang der Seele gerät. Dennoch hat man nicht einmal das Recht, die Stimmung eine tragische zu nennen, denn auch bei keinem geselligen Zusammensein begegnen wir in der Gotik dem gleichen Ausgangspunkt. ■

Dieser gotischen Formwille vermische auch die Frührenaissance nicht so leicht abzustreifen. Die eckigen Arme und spitzen Finger (vergl. 358), die nicht sowohl anmutigen,



302. Bernini, Die hl. Margherita, Sines, Rom.

303. Georg Schrimpf, Holzschnitt. Aus der Festschrift „Jahre“.

als gezierter Bewegungen der Grazien Botticellis sind noch gotisch empfunden; mehr kräftig und spröde als heller erscheint uns ein wichtiges der Gesichtsausdruck und gezwungen die Kopfleugung der Grazie links. Schief in den gekünstelten Fallen der durchdringten Gewänder blingt das gotische Formengesetz nach. Ein eigenartiges Problem bedeutet das Wiederaufleben dieses gotischen Geistes im Barock. Hatte in der Hochrenaissance der „griechische“ Geist über den „gotischen“ gesiegt, so brach sich die lange zugunsten der schönen Form zurückgedrängte seelische Spannung bereits in Michelangelos letzten Werken Bahn (204f.). Völlig kommt sie zum Durchbruch bei dem zweiten Begründer des Barock, Bernini. Wohl spielt man als Grundlage noch das klassische Ideal, der Rhythmus der Bewegung verläßt nicht die natürliche Bahn, aber schiebt über auf dieser im Übermaß der Empfindung das der Hochrenaissance ererbte Maß. Die herausforderte Biobildung des aufgesetzten rechten Beines und die gotisch hart gebohenen Gewandmassen ergeben mit dem seelenvollen Augenmaß jense schwallenstimmliche Macht, die für Bernini so zeichnend ist.

Fast allzuhart steht neben diesen Kunstwerken hohen Stils Schrimpfs einfacher Holzschnitt. Aber er zeigt, wie die „neue“ Kunst sich auf den Geist der Gotik besinnt und die letzten Folgerungen zieht. Die starke Krümmung der schwarzen Frauentätel mit der übertriebenen Neigung des Kopfes und dem rat- und hilflosen l. Arm hebt sich von den im Wanken gerietenen Häusern des Hintergrundes selbst, aber getriebsch ab. Eine Dämmung zu geben verschmilt der Künstler. Ist es eine Verzweckelie, die auf einer Brücke mit den Gezeiten ringt, sich mit ihrem Kinde in die Fluten zu stürzen? Alles wankt vor ihren Augen, und diese aus den Fugen gestante seelische Verfassung überträgt der Künstler auf die sich am Ufer aufstürmenden Häuser. Er gibt echt expressionistisch der subjektiven Stimmung einen packenden objektiven Ausdruck. Der gotische Geist ist weitererwacht: nicht ein einzelner Künstlerwille ist hier an Werk, sondern ein vom Zeitgeist getragener neuer Formwille. ■

11 Paul Brandt, Sehen und Erkennen, 4. Auflage Leipzig 1921, S.302–303

Antike auf den Müllhaufen der Geschichte befördert hatte, wurde aus der Zustimmung kritische Distanz. Brandt versuchte zwar, den Paradigmenwechsel durch zusätzliche Unterkapitel plausibel zu machen³⁹ und war überdies sichtlich bemüht, die neuen Richtungen in möglichst moderaten Beispielen vorzustellen, getreu der selbstverordneten Devise, »dem Kunstwollen der Gegenwart nach Möglichkeit gerecht zu werden, dem Leser aber die Entscheidung zu überlassen, ob er auch ihrem Kunstschaffen Geschmack abgewinnen kann oder nicht.«⁴⁰ (Abb. 11) Wo die Zeitgenossen allerdings das Verhältnis zur Wirklichkeit insgesamt zur Disposition stellten, verweigerte er seine Gefolgschaft; ein Werk wie Wassily Kandinskys *Komposition VI* von 1913 war für ihn nur ein wirres Dokument einer wirren Zeit.⁴¹ Das Unbehagen an der eigenen Gegenwart bewog Brandt denn auch, ab der 3. Auflage 1919 kein aktuelles Gemälde mehr an den Schluß des Buches zu stellen, sondern Dürers *Fahnenträger*. (Abb. 12) Der Kupferstich stand als Symbol für das, »was die Kunst unserm Volke einst war und was sie hoffentlich wieder sein wird, der tiefe Ausdruck des eigenen Lebensinhalts in geläuterter, letzten Endes von der Antike abgeleiteter Form.«⁴² Der *Fahnenträger* blieb auch in der 7. Auflage von 1929, als der Autor erleichtert die Rückkehr zur »Natur der Dinge« in der Malerei der Neuen Sachlichkeit konstantieren konnte, das letzte Bild. Schließlich ließ er sich auch als politisches Symbol lesen, als Wunsch nach der »inneren und äußeren Wiederaufrichtung des gedemütigten Vaterlandes«.⁴³

Mit den Kapiteln zur neuen Kunst wuchsen die historischen Betrachtungen. Schon in der ersten Auflage waren die Endpunkte mit historischen Vorläufern verknüpft worden, um der Entwicklung eine gewisse innere Logik zu verleihen: Auf die »Innigkeit« Dürers konnte eigentlich nur die »Innigkeit« Uhdes folgen, auf die »geistige Anspannung« der griechischen Plastik nur die »geistige Anspan-



435. Albrecht Dürer: Der Fahneschwinger. Kupferstich

Vom Standpunkt der deutschen Kunst haftet all diesen modernen Richtungen ein Mangel an: sie sind international, der Expressionismus mit seinem Begleit- und Gegenreichtungen, dem Kubismus und Futurismus, ebenso wie der Impressionismus und der aus ihm hervorgegangene Neopressionismus, ganz abwegige Richtungen wie z. B. der sog. Valeri pländer, einer italienischen Erfindung, nicht zu gedenken; die gleichfalls internationale neue Sachlichkeit kommt wenigstens dem künstlerischen Charakter des Deutschen besonders entgegen. So wenig freilich die deutsche Kunst sich ihrer nationalen Eigenart entäußern darf, so wenig darf sie sich entscheidend in sich selbst verschließen. Ihr Heil liegt vielmehr in der Verschmelzung des antikeuropäischen „gotischen“ Geistes mit dem in weisesten Sinne „agrichischen“, wenn anders der ihr einwohnende Trieb zur Verinnerlichung nicht zur Zersplitterung, sondern zur organischen Einheit führen soll. Keiner hat um diese Verschmelzung ernster, lehrer glühender getungen als Albrecht Dürer, keiner sie vollkommener erreicht. Man sehe seinen Fahneschwinger! Welch kernedastisches Motiv, und doch an Bewegungsenergie dem Schaber Lyssips (208) weit überlegen! Die völlige Entfaltung des geschmeidigen, eingebildeten Körpers in der Bildebene hat in der Antike, der wundervolle Kontrapost und der harelzende Gesamtrythmus in der italienischen Renaissance kaum selbigeleichen. Dazu die Einordnung in den Raum mit seinem Vorder- und Hintergrund, die metallische Klangfarbe des Kupferstichs, und endlich, echt drestisch, der tragische Ernst, den die Ungewilltheit des bevestendenden Kampfes über dies nachdenkliche Gesicht breitet – wahrlich, ich wüßte kein schöneres Symbol für das, was die Kunst unserm Volke einst war und was sie hoffentlich wieder einmal sein wird, der tiefe Ausdruck des eigenen Lebensinhalts in gelauteter, letztem Endes von der Antike abgeleiteter Form.

12 Paul Brandt, Sehen und Erkennen, 9. Auflage Leipzig 1929, S. 468



13 Paul Brandt, Sehen und Erkennen, 8. Auflage Stuttgart 1938, S. 388–389 und S. 390

nung« Tuallons oder Hugo Lederers. Von den Erweiterungen der Jahren nach dem ersten Weltkrieg war eben schon die Rede; insgesamt wurde der deutschen Kunst des Mittelalters nun ungleich mehr Platz zugestanden als noch in den Vorkriegsjahren; für die frühe Neuzeit wurde Grünewald als zweite wichtige Künstlerpersönlichkeit neben Dürer eingeführt. Der neue Wirklichkeitssinn der Neuen Sachlichkeit schließlich machte einige längere Abschnitte über die Kunst der Nazarener nötig. Dass auch die Erweiterungen im Wesentlichen von den Bildern getragen wurden, versteht sich von selbst. Die Ergänzungen und Änderungen im Text hielten sich in Grenzen, oft genügte ein Halbsatz, um einen neuen Zusammenhang herzustellen.

In einem derart flexibilisierten Argumentationsschema spielte die Identität des Autors nurmehr eine untergeordnete Rolle, und so konnten die Herausgeber der postumen Ausgaben problemlos fortführen, was Brandt begonnen hatte. Stolz konstatierte Rudolf Schnellbach, der die Edition von 1938 besorgt hatte, dass es gelungen sei, den Charakter des Buches weitgehend zu wahren. Einmal mehr hatten kleine Eingriffe genügt, um das Werk an veränderte ideologische Vorgaben zu adaptieren: Der Anteil deutscher Kunstwerke wurde erhöht – im Vorwort heißt es entsprechend: »Der Deutsche will heute vor allem die Kunstdenkmäler seiner Heimat sehen und erkennen lernen«⁴⁴ –, der neue Schwerpunkt mit dem Eröffnungsbild des *Bamberger Reiters* sinnfällig gemacht.⁴⁵ Den Platz des Dürerschen *Fahnenträgers* als Schußbild und Hoffnungszeichen hatte nun, durchaus sensibel in einer Reihe mit Ornamentformen unterschiedlicher Herkunft arrangiert, das Hohheitszeichen des nationalsozialistischen Staates übernommen. (Abb. 13) Die klassische Moderne war zwar nicht völlig eliminiert, aber auf einer Doppelseite zur Fußnote in der Entwicklung degradiert. Auf diese Weise ließ sich eine gewisse Linearität für den neuen Endpunkt, der diesmal für alle Gattungen und ihre Untergruppen gleichermaßen postuliert wurde, für die Staatskunst des »Dritten Reiches«, herstellen.

Die explizite Parteinahme machte eine erneute Kurskorrektur in den Nachkriegsausgaben notwendig. Sie gingen erstmals auf sichere Distanz zur Gegenwart – auch dies natürlich ein kulturpolitischer Kommentar. Die Geschichte der Kunst endete in den wiederum positiv gewürdigten zwanziger Jahren; manche der NS-Bildwerke wurden durch Plastiken der internationalen Avantgardekunst ersetzt. (Abb. 14) Nur vier der abgebildeten Arbeiten waren in diesen Ausgaben jüngeren Datums, und das waren, für die Wahrnehmung des Dritten Reiches in den 50er und 60er Jahren bezeichnend, Werner Marchs Olympiastadion von 1936, Wohnbauten Ernst Leistners in Nürnberg, die Reichsautobahn und, als Schlussbild, Paul Klees *Nach rechts, nach links* (1938). Wiederum dient das letzte Bild zur Positionierung des Buches in künstlerischer wie ideologischer Hinsicht. Mit Klees Gouache wird auf die Autonomie der Kunst verwiesen und künstlerisches Schaffen als der Zeit und der Wirklichkeit enthoben charakterisiert:

»Die Kunst hat hier einen äußersten Punkt erreicht. Sie verbildlicht nichts anderes mehr als ihr eigenes Wesen. Sie schwebt frei im geistigen Raum, ohne Bindung, ohne Halt, bereit, einer neuen Wirklichkeit ihre subtilen Mittel künstlerischer Anschauung zu leihen.«⁴⁶

Verglichen mit der *Klassischen Kunst* und den *Vergleichenden Gemäldestudien* stellt sich *Sehen und Erkennen* als ein in jeder Hinsicht zukunftsweisendes Modell dar. Das »Sehenlernen« Wölfflins, das auf Auswahl, Konzentration und Intensität gesetzt hatte, um zu ästhetischen Urteilen zu gelangen, blieb ein Produkt des 19. Jahrhunderts – im Beharren auf dem Kunstgenuß, der in der Vertiefung in das Einzelkunstwerk zu erfahren ist ebenso wie im Beharren auf dem Stellenwert der Beschreibung. Die Schulung des Auges, die Voll mit seinen Bildvergleichen anstrebte, bedeutete in der Verlagerung der Argumentation vom Text auf die Reproduktion letztlich nur die Adaption des Verfahrens an die technischen Möglichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts. Brandt hingegen begnügte sich mit einer Oberfläche der Bilder, die sich immer neu überschreiben und konnotieren ließ. Die Reproduktionen waren ihm beliebig variierbares Material, Mosaiksteine eines Ganzen, dessen Struktur sich wechselnden Anforderungen anzupassen hatte. Zugleich war die gesamte Last der Information auf sie übergegangen. Das

verlieh – und verleiht – *Sehen und Erkennen* den Anschein einer objektiven Bestandsaufnahme, obwohl die einzelnen Auflagen de facto ähnlich interessen­geleitet argumentieren wie dies »normale« Handbücher des 19. und frühen 20. Jahrhunderts tun.⁴⁷

Mit dem Versuch, Wissen durch Bilder zu vermitteln, hatte Brandt den Nerv seiner Zeit getroffen. So gab Wilhelm Hausenstein Anfang der zwanziger Jahre die Reihe *Das Bild. Atlanten zur Kunst* heraus, deren einzelne Bände weitgehend auf historische Erläuterungen verzichteten, um die unmittelbare Begegnung mit dem Bild nicht zu stören;⁴⁸ so sollte sich der Bilderreigen in dem im Teubner-Verlag erschienenen Band *Bilder zur Kunst- und Kulturgeschichte* im wesentlichen aus sich selbst heraus erklären – die Aufgabe des Textes bestand nur mehr darin, die Bilder miteinander zu verbinden.⁴⁹ Als Richard Hamann gut zwanzig Jahre nach der Erstauflage von *Sehen und Erkennen* seine *Geschichte der Kunst* veröffentlichte, fühlte er sich deshalb verpflichtet, sein Handbuch von derartigen Unternehmungen abzugrenzen. Dabei wollte auch er ein Buch kreieren, das dem Leser ein »ein innigeres Verhältnis zur Kunst der einzelnen Meister und der einzelnen Perioden [geben sollte], als es durch eine trockene Aufzählung mögliche vieler Tatsachen hätte geschehen können«, stellte auch er den Wert einer historischen Erzählung in Frage, setzte auch er auf Auswahl statt auf Masse, stützte auch er sich wesentlich auf das Arrangement der Bilder, um dem »neuen Sehen der Gegenwart« gerecht zu werden. Allerdings beanspruchte er für seine Herangehensweise, die das Material unter kulturdarwinistischen Gesichtspunkten ordnet, jene Objektivität, die er in den an Wölfflin angelehnten Modellen vermisste; seine Kritik scheint unmittelbar auf das Konzept von *Sehen und Erkennen* gemünzt:

»Unser Standpunkt ist ein sachlicher. Wir können deshalb die Kunstgeschichte nicht mehr ansehen als eine Geschichte rein formaler Werte, d. h. als eine Entwicklung des von allen Zeitbedingtheiten unabhängigen künstlerischen Sehens. Alle Formen werden aus dem Lebensgehalt einer Zeit heraus geboren; beide sind unlöslich miteinander verbunden. Die in der Kunst einer Zeit dargestellten Inhalte sind deshalb ebenso wichtig wie die sichtbare Erscheinung und die künstlerische Ausdrucksweise, in der sie sich darbieten.«⁵⁰

Anmerkungen

1 Paul Brandt, *Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung*, Leipzig 1911. Das Werk wird im Folgenden zitiert mit dem Namen des Autors und dem Erscheinungsjahr der Auflage; die Auflagennummer ist in Klammern hinzugesetzt.

2 Richard Hamann, *Geschichte der Kunst*, Erstauflage Berlin 1932/33, letzte Auflage 1968. Erfolgreicher auf dem deutschsprachigen Buchmarkt war, wenn ich recht sehe, nur Gombrichs *Geschichte der Kunst*, in Übersetzung seit Anfang der fünfziger Jahre vorliegend und bis heute erhältlich.

3 Wilhelm Waetzoldt, *Du und die Kunst. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte*, Berlin 1938; das 110.–114. Tausend erschien Berlin 1956, die vierte Auflage der spanischen Lizenzausgabe *Tú y el arte* Barcelona 1966.

4 Brandt 1929 (7), S. VI.

5 Zu den postumen Ausgaben gehörte auch eine spanische Übersetzung: Paul Brandt, *Ver y comprender el arte*, Barcelona 1959.

6 Paul Brandt, *Vorschule der Kunstbetrachtung*, Breslau 1924.

7 Vgl. Paul Brandt (Hg.), *Martin Gottlieb Wilhelm Brandt. Erinnerungen von ihm und an ihn*, Gütersloh 1895.

- 8** *De Batrachomyomachia Homerica recognoscenda*, Bonn 1884. Offensichtlich stand die Lehreraufbahn nicht von Anfang an fest; Brandt wurde 1890 als Extraordinarius für Bonn diskutiert: vgl. William M. Calder III/Alexander Kosenia, *Berufungspolitik innerhalb der Altertumswissenschaft im wilhelminischen Preussen. Die Briefe Ulrich von Willamowitz-Moellendorffs an Friedrich Althoff 1883–1908*, Frankfurt/Main 1989, S. 62. Der dort angeführte Literaturhinweis zur Biographie Brandts (Max Wiesenthal, in: *Humanistisches Gymnasium* 43, 1932, S. 135–136.) ließ sich leider nicht verifizieren. – Der Autor ist nicht identisch mit dem 1875 geborenen und 1929 gestorbenen Altphilologen Paul Brandt, der 1898 mit einer Arbeit über Pindar promoviert worden war und unter dem Pseudonym Hans Licht Klassiker der erotischen Literatur übersetzt und schließlich mit einem dreibändigen Werk zur *Sittengeschichte Griechenlands* (erstmalig erschienen Dresden/Zürich 1925–1928) die Neubewertung der Homosexualität in der Antike eingeleitet hatte. Vgl. Joan DeJean, »Philology: Sappho and the Rise of German Nationalism«, in: *Representations* 1989, Bd. 27, S. 148–171.
- 9** Im Vorwort der 5. Auflage von *Sehen und Erkennen* (Leipzig 1923) ist von der »Rückkehr in die rheinische Musenstadt« die Rede: vgl. Brandt 1925 (6), S. X.
- 10** Paul Brandt, *Von Athen zum Tempethal*, Gütersloh 1884.
- 11** Vgl. Paul Brandt, *Zur Entwicklung der platonischen Lehre von den Seelenteilen*, Leipzig 1890; ders., *Zu Schillers »Wilhelm Tell« IV, 1*, Mönchengladbach 1892.
- 12** Neben der *Vorschule der Kunstbetrachtung* (wie Anm. 6) vgl. vor allem Paul Brandt, *Das Problem der Arbeit in der bildenden Kunst*, Leipzig 1913.
- 13** Paul Brandt, *Eine Schlacht an der Aisne vor zwanzig Jahrhunderten*, Düsseldorf o. J. [um 1917].
- 14** Paul Brandt, *Poetischer Hausschatz für das Deutsche Volk*, Gütersloh 1892.
- 15** »Nicht die technischen, auch nicht die Naturwissenschaften, insofern sie den Menschen aus dem Kreis ihrer Betrachtung ausschließen, sondern nur die reinen Geisteswissenschaften können den letzten, innersten Kern der geistigen Kultur eines Volkes bilden, sie sind zugleich der Sauerteig, der den grossen, weitverbreiteten Volkskörper durchdringen muss, um ihm geistigem, idealen Nährstoff zuzuführen.« Paul Brandt, *Vorschläge für den Kunstunterricht an Gymnasien*, Bonn 1900, S. 3.
- 16** Gedacht war an 15–20 Stunden je Kurs; ebd., S. 25.
- 17** Ebd., S. 11.
- 18** Brandt 1929 (7), S. V.; vgl. auch unten, Anm. 34.
- 19** »Der Verfasser will seine Leser auch in der Kunst den Weg führen, den jeder einzelne von uns in seiner Entwicklung naturgemäß geführt wird, den Weg von der Gebundenheit zur Freiheit. Daher geht er aus von der Baukunst, die trotz ihrer monumentalen Würde immerhin an bestimmte äußere Zwecke und Gesetze gebunden ist. Es folgt die Plastik, auch sie eine von den Gesetzen des Materials noch nicht ganz gelöste, im übrigen freischaffende Kunst, und endlich die freieste unter den bildenden Künsten, die Malerei [...]« Brandt 1911 (1), S. V.
- 20** *Leitfaden für den Unterricht in der Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerie, Malerei und Musik, für höhere Lehranstalten und zum Selbstunterricht bearbeitet nach den besten Hilfsquellen*, 7. Auflage Stuttgart o. J. [1892].
- 21** Friedrich August Bohnemann, *Grundriß der Kunstgeschichte*, Leipzig 1900; Georg Warnecke, *Hauptwerke der bildenden Kunst in geschichtlichem Zusammenhang*, Leipzig 1902; Hans Jantzen, *Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht in der höheren Mädchenschule*, Berlin 1913
- 22** Brandt 1911 (1), S. V.
- 23** Heinrich Wölfflin, *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München 1899, S. VI.
- 24** Heinrich Wölfflin, »Das Erklären von Kunstwerken«, zit. nach: Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften (1886–1933)*, hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 165–177, hier S. 166. Zum »Sehenlernen« als Element der universitären Ausbildung vgl. Elizabeth Sears, »Eye Training: Goldschmidt/Wölfflin«, in: Gunnar Brands/Heinrich Dilly (Hg.), *Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert*, Weimar 2007, S. 275–294; ferner Lambert Wiesing, »Die Zustände des Auges. Konrad Fiedler und Heinrich Wölfflin«, in: Stefan Matjeschak (Hg.), *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München 1997, S. 189–208.
- 25** Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers* (1905), 9. Auflage München 1984, S. 7
- 26** Wölfflin 1899 (wie Anm. 23), S. VIII
- 27** Ebd., S. IX.
- 28** Vgl. dazu auch Magdalena Bushart, »Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900–1930«, in: Bernd Carqué u. a., *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, Göttingen 2006, Bd. 2, S. 547–595.
- 29** Heinrich Wölfflin, »Über kunsthistorische Verbildung«, in: *Die Neue Rundschau*, 1909, Bd. 20, S. 572–576, zit. nach Wölfflin 1946 (wie Anm. 24), S. 159–164, hier S. 159.
- 30** Für die Auswahl und gegen den grassierenden Vollständigkeitswahn hatte sich Wölfflin bereits 1905 im Vorwort seines Dürer-Buchs ausgesprochen: »Der Verfasser hat sich den Stoff nach seiner Weise zurechtgelegt, mehr

das Künstlerische verfolgend als das Biographische, auf katalogmäßige Vollständigkeit in der Beschreibung des *Euvres* ebenso verzichtend wie auf die gleichmäßige Erörterung aller kritischen Probleme, die die Forschung im Verlauf der Jahrzehnte aufgeworfen hat.« Wölfflin 1984 (wie Anm. 25), S. 7.

31 Karl Voll, *Vergleichende Gemäldestudien*, München/Leipzig 1907, S. 12

32 Ebd., S. 11.

33 Karl Voll, *Vergleichende Gemäldestudien. Neue Folge*, München/Leipzig 1910, S. 13.

34 Im Vorwort der 7. Auflage, mit der das 51.–62 Tausend vorlag, äußerte sich Brandt zum Aufbau des Werkes, der das Resultat der spezifischen Entstehungsumstände gewesen sei: »War es doch aus dem Wunsche hervorgegangen, die in langjährigem freien unterrichtlichen Verkehr mit jungen Kunstfreunden gewonnene Erfahrung zu Nutz und Frommen weiterer Kreise in einer Form zu verwerten, die ganz aus dem Rahmen der landläufigen Kunstbücher herausfiele, und dafür bot sich mir, noch bevor ich die verwandten wissenschaftlichen Vergleichsstudien von Heinrich Wölfflin und Karl Voll kennen lernte, das vergleichende Prinzip dar, daß [!] sich mir in sorgsamer Sichtung des zusammengetragenen reichen Bildermaterials als äußerst fruchtbar erwies und durch die übersichtliche Zusammengruppierung von Bild und Wort auf jeder Doppelseite schließlich eine mich selbst überraschende Durchlagskraft erhielt.« Brandt 1929 (7), S. 5. In der ersten Auflage hingegen hatte Brandt zumindest das Vorbild Wölfflins ausdrücklich erwähnt: »Anregungen, die der Verfasser aus der Kunstliteratur erhalten, sind wohl zumeist als solche bezeichnet; daß hier an erster Stelle mit schuldigem Danke Heinrich Wölfflin zu nennen ist, ergibt sich aus dem oben Gesagten von selbst.« Brandt 1911 (1), S. VI.

35 Brandt 1911 (1) V–VI.

36 Brandt 1911 (1), S. 146–147.

37 Hier zitiert nach Brandt 1921 (4), S. 157.

38 Brandt 1911 (1) 256.

39 So erweiterte Brandt den Abschnitt zur mittelalterlichen Kunst und fügte einen weitgehend auf Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung* basierenden Absatz über »Griechische und germanische Kunst« ein, um die Avantgardekunst in einer nationalen Tradition zu verorten; Brandt 1921 (4).

40 Brandt 1925 (6), S. XI.

41 »Es mußte ja wohl sein, daß der bolschewistsche Zeitgeist auch diese seltsame Blüte [Kandinskys »Komposition«] trieb. Aber wenn sie auch eine vielleicht notwendige, ja prophetische Erscheinung der Zeit ist und war, so ist sie doch eine Erscheinung einer kranken Zeit, die künstlerisch wie politisch die ganze Neige des bitteren Kelches leeren muß, den der Welt-

krieg uns kredenzt hat. Gesundung kann uns nur durch Überwindung dieser kunstpathologischen Richtungen werden, sie führen sich, wenn sie an die letzten Grenzen gestoßen sind, selbst ad absurdum. Die Natur läßt ihrer nicht spotten, am wenigsten von einer Seite, der sie von Urzeiten her treueste Geleiterin gewesen ist, von der Kunst.« Brandt 1921 (4), S. 333.

42 Brandt 1921 (4), S. 334. Daß dieser Wunsch auch die Hoffnung auf eine politische Wende mit einschloß, verstand sich eigentlich von selbst. In der 5. Ausgabe äußerte Brandt die Hoffnung, das Buch möge den Lesern Kraft geben, »mitzuwirken an der heißersehten inneren und äußeren Wiederaufrichtung des gedemütigten Vaterlandes. Möge auch hierfür Dürers Fahnen Schwinger, in den (sic!) das Buch ausklingt, Sinnbild und Wahrzeichen sein!« Brandt 1925 (6), S. X.

43 Brandt 1925 (6), S. X.

44 Rudolf Schnellbach, »Vorwort zur achten Ausgabe«, in: Brandt 1938 (8), o. S.

45 In der vierten Auflage (1921) beispielsweise hatte die Funktion des Eröffnungsbildes ein Holzschnitt von Franz Marc übernommen, in der siebten (1929) Vincent van Goghs *Rhônebarken*.

46 Brandt 1952 (9), S. 302.

47 Vgl. dazu Sibylle Ehringhaus, *Germanenmythos und deutsche Identität. Die Frühmittelalter-Rezeption in Deutschland 1842–1933*, Weimar 1996, 25–51.

48 »Das Bild. Atlanten zur Kunst«, Bd. I: Wilhelm Hausenstein, *Tafelmalerei der deutschen Gotik*, München 1922.

49 In der Einleitung des Bilderatlas heißt es: »Hier waren die Hauptphasen der Kunstentwicklung durch charakteristische Denkmäler zu erläutern. Jedoch mußten solche Werke vornehmlich herangezogen werden, die durch guten Erhaltungszustand unmittelbar auch auf den jugendlichen Betrachter zu wirken vermögen, ohne daß allzuviel dem erklärenden Wort überlassen werden muß. [...] Der Text will die Bilder miteinander verbinden und auf die Hauptpunkte des geschichtlichen Ablaufs hinweisen ohne eine zusammenhängende Kunstgeschichte zu geben.« Andreas Rumpf (Hg.), *Bilder zur Kunst- und Kulturgeschichte. Heft 1: Das Altertum*, Leipzig/Berlin 1930.

50 Hamann 1933 (wie Anm. 2), S.7.