

FRIEDERIKE KITSCHEN
ALS KUNSTGESCHICHTE
POPULÄR WURDE

FRIEDERIKE KITSCHEN

ALS KUNST
GESCHICHTE
POPULÄR WURDE

ILLUSTRIERTE
KUNSTBUCHSERIEN
1860–1960
UND DER KANON
DER WESTLICHEN KUNST



Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft
Berlin 2021

Wir danken der Ernst von Siemens Kunststiftung für die Förderung des Buchprojekts

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf,
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein
und der Richard Stury Stiftung



GERDA HENKEL STIFTUNG



Deutscher Verein für
Kunstwissenschaft e.V.

K U L T U R
S T I F T U N G · D E R
L Ä N D E R

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V. wird gefördert durch die Kulturstiftung der Länder

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft · Berlin
Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung und Bildbearbeitung: hawemannundmosch · Berlin
Gesetzt aus der Sabon und der Avenir Next auf 135 g/m² Magno Satin
Druck und Verarbeitung: Westermann Druck · Zwickau

Printed in Germany · ISBN 978-3-87157-256-2

Inhalt

Vorwort	11
Dank	13
Als Kunstgeschichte populär wurde	15
I Pioniere der Popularisierung	27
Genius Loci	
<i>Kunsthistorischer Cyclus</i> , Berlin: Photographisches Kunst- und Verlags-Institut Gustav Schauer, 1860–1865	27
Self-Education	
<i>Illustrated Biographies of the Great Artists</i> , London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, New York: Scribner & Welford, 1879–1891	38
Alte Meister für die Neue Welt	
<i>Artist-Biographies</i> , Boston: James R. Osgood & Co./Houghton, Osgood & Co., 1877–1879	47
Eine nationale Aufgabe	
<i>Les Artistes célèbres</i> , hg. von Eugène Müntz/Paul Leroi, Paris: Librairie de l'art, 1885–1906	50
Alte Meister – ein neues (Serien-)Thema	58
II Kunstgeschichte für gebildete Kreise – populärwissenschaftliche Kunstbuchserien in Europa und den USA	61
Nachfrage und Angebot: der Boom der Kunstbuchserien um 1900	61
Für Bildungsbürger: populärwissenschaftliche Kunstbuchserien in Deutschland	66
Die großen Meister – und die deutschen	
<i>Künstler-Monographien</i> , hg. von Hermann Knackfuß [...], Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 1894–1941	66
Klassiker, Classics, Classiques?	
<i>Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben</i> , Stuttgart u. Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, 1904–1937	81

Für Kosmopoliten	
<i>Die Kunst</i> , hg. von Richard Muther, Berlin: Julius Bard Verlag [...], 1902–1909	93
International gedacht	
<i>L'Art et le beau – Kunst der Gegenwart</i> , Paris: Librairie artistique et littéraire, Berlin: Int. Verlagsanstalt für Kunst und Literatur, 1906–1911	102
Für Kenner und Liebhaber:	
populärwissenschaftliche Kunstbuchserien in Großbritannien und den USA	106
Very British	
<i>The Portfolio Monographs on Artistic Subjects</i> , hg. von Philip G. Hamerton, London: R. Seeley & Co., 1894–1907	108
New Artists, New Critics	
<i>The Artist's Library</i> , hg. von Laurence Binyon, London: At the Sign of the Unicorn, 1899–1903	112
Rival Camps – Kenner im »Kampf um Italien«	
<i>The Great Masters in Painting and Sculpture</i> , hg. von George C. Williamson, London: George Bell & Sons, 1899–1906	118
<i>The Library of Art</i> , hg. von S. Arthur Strong / Eugenie Sellers Strong, London: G. Duckworth & Co., New York: Charles Scribner's Sons, 1903–1911	127
<i>Classics of Art</i> , hg. von J. H. W. Laing, London: Methuen & Co., New York: Charles Scribner's Sons, 1906–1913	133
Zur Popularisierung und Ausbildung:	
populärwissenschaftliche Kunstbuchserien in Frankreich	139
Vulgarisation – Enseignement	
<i>Les Grands artistes</i> , Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens Éditeur, 1902–1937	140
<i>Les Maîtres de l'art</i> , Paris: Librairie de l'art ancien et moderne / Plon-Nourrit et Cie., 1904–1934	143
Canonisation	
<i>Nouvelle collection des Classiques de l'art</i> , Paris: Librairie Hachette et Cie., 1908–1914, 1928	147
Expansion	
<i>Art et esthétique</i> , hg. von Pierre Marcel, Paris: Librairie Félix Alcan, 1913–1930	149
Ganz national	151
Terra Incognita	
<i>Biblioteca d'arte illustrata</i> , hg. von Armando Ferri und Mario Recchi, Rom: Societa editrice della Biblioteca d'arte illustrata, 1920–1925	155
Kunsthistoriker, Kunstschriftsteller, Kritiker:	
Themenwahl und Rangfragen	157

III Große Kunst für ›kleine Leute‹ – populäre Kunstbuchserien.....	161
Volksbildung, Kunsterziehung, illustrierte Bücher.....	161
Die Kunst der Elite für Schule und Haus: populäre Serien in den USA	166
For Young Folks	
<i>Great Artist Series</i> , Boston: Educational Publishing Company, 1898–1900	167
Perry Pictures	
<i>Great Artists Series</i> , Boston u. Malden: The Perry Pictures Company, 1898–1899	169
Picture Study	
<i>The Riverside Art Series</i> , hg. von Estelle M. Hurlll, Boston u. New York: Houghton, Mifflin & Co., 1899–1902	171
Top Hundred, Top Ten	
<i>Masters in Art</i> , Boston: Bates & Guild, 1900–1909	174
Kleine Bücher für große Leute: populäre Serien in Großbritannien	177
No Nonsense	
<i>Bell's Miniature Series of Painters</i> , hg. von George C. Williamson, London: George Bell & Sons, 1901–1908	178
Belles Lettres	
<i>The Popular Library of Art</i> , London: G. Duckworth & Co., New York: E. P. Dutton & Co., 1902–1910.....	182
Feminization	
<i>Little Books on Art</i> , hg. von Cyril J. Davenport, London: Methuen & Co., 1903–1913.....	185
Zwischen Kunsterziehung und Kommerz: populäre Serien in Deutschland.....	189
Kunsterziehung fürs ›deutsche Haus‹	
<i>Künstler-Mappen</i> , hg. vom <i>Kunstwart</i> , München: Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag, 1901–1925	190
Von volkstümlich zu völkisch	
<i>Kunstgaben</i> , hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege Berlin, Mainz: Jos. Scholz, 1906–1914	197
Zurück zur Kunstgeschichte – katholisch	
<i>Die Kunst dem Volke</i> , hg. von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst, München: Kommissionsverlag der Gesellschaft für christliche Kunst, 1909–1943	200
Für den Massenabsatz	
<i>Volksbücher der Kunst</i> , hg. von Carl Ferdinand v. Vleuten, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 1911–1922.....	205

Kunstgeschichte im Tornisterformat	
<i>Kleine Delphin-Kunstbücher</i> , München: Delphin-Verlag, 1915–1926	208
Was bleibt, was geht nach 1933?	216
Bedingt konform	
<i>Die Kunstbücher des Volkes. Große Reihe</i> , Berlin: Rembrandt-Verlag, um 1936–1947	219
Das World Wide Web der bunten Bilder: farbig illustrierte Serien	224
Von der Freude der Banausen zum besten Volksbildungsmittel: der Streit um die fotomechanische Farbproduktion	227
A New Departure	
<i>Masterpieces in Colour</i> , hg. von T. Leman Hare, London u. Edinburgh: T. C. & E. C. Jack, New York: Frederick A. Stokes, 1907–1912	230
Kunstgeschichte in Farbe	
<i>E. A. Seemanns Künstlermappen</i> , Leipzig: E. A. Seemann/Seemann & Co., 1913–1936	242
Alte Bekannte, neue Stars: Meister und Meisterwerke im Zeitalter der fotomechanischen Farbproduktion	252
IV Für interessierte Kreise – Serien zur Gegenwartskunst in Europa und Japan nach 1918	263
Eine neue Zeit! Eine neue Kunst!	263
Propaganda der »art indépendant«: Serien zur Gegenwartskunst in Frankreich	264
Französisch oder international?	
<i>Collection »Les Cahiers d'aujourd'hui«</i> , hg. von George Besson, Paris: Les Éditions G. Crès et Cie., 1919–1931	266
<i>Les peintres français nouveaux</i> , hg. von Roger Allard, Paris: Éditions de la »Nouvelle Revue Française«, Librairie Gallimard, 1919–1932	268
<i>Les artistes nouveaux – The new artists</i> , Rom: Edizioni »Valori Plastici«, 1921–1926	272
<i>Les artistes nouveaux</i> , hg. von George Besson, Paris: Les Éditions G. Crès et Cie., 1929–1932	275
In Paris, aus Paris, für Paris!	
<i>Les Maîtres du cubisme. Édition de luxe</i> , Paris: Éditions de »L'Effort moderne«, 1920	277
<i>Les Maîtres de la peinture contemporaine/ Les Grands peintres d'aujourd'hui</i> , Paris: Éditions »Cahiers d'art«, 1926–1931	283
<i>Les Maîtres nouveaux</i> , hg. von Gualtieri di San Lazzaro, Paris: Éditions des Chroniques du jour, 1928–1930	285
Meinungsmacher: für ein Musée français d'art moderne	286
Wegbereiter der Moderne und »Welt-Meister« der Kunst	288

Zwischen Revolution und Museum: Serien zur Gegenwartskunst in Deutschland	291
Die Kunst von heute	
<i>Künstler der Gegenwart</i> , hg. von Paul F. Schmidt, Dresden: Rudolf Kaemmerer, 1920–1922	291
Die Klassiker von morgen	
<i>Junge Kunst</i> , hg. von Georg Biermann, Leipzig/Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1919–1933	296
Avanguardia in Italia: Serien zur Gegenwartskunst in Italien	311
<i>Arte moderna italiana</i> , hg. von Giovanni Scheiwiller, Mailand: G. Scheiwiller / Ulrico Hoepli, 1925–1951	311
<i>Arte moderna straniera</i> , hg. von Giovanni Scheiwiller, Mailand: G. Scheiwiller / Ulrico Hoepli, 1931–1954	315
In Splendid Isolation: Serien zur britischen Gegenwartskunst	316
<i>Contemporary British Artists</i> , hg. von Albert Rutherston, London: Ernest Benn, 1923–1927	316
<i>British Artists of to-day</i> , London: The Fleuron, 1925–1929	319
Gendai no Yōga: japanische Serien über moderne westliche Kunst	320
<i>Sekai gendai sakka sen</i> , Tokyo: Nihon Bijutsu Gakuin, 1921–1923	321
<i>Seiyo meigaka senshu – Nouvelles éditions sélectionnées des grands peintres occidentaux</i> , Tokyo: Atorie, 1932–1936	322
Blätter am <i>Tree of Modern Art</i>: der Kanon der Moderne	324
 Epilog: Im Rückspiegel	325
 Anmerkungen	333
 Anhang	363
Archive	363
Bibliografie	364
Literatur vor 1950 (Auswahl)	364
Literatur nach 1950	365
Bildnachweis	371
Personenregister	373
Register der Themenbände	389

Vorwort

Als man beim 8. Internationalen Kunsthistorischen Kongress in Darmstadt 1907 über die Gründung einer kunstwissenschaftlichen Vereinigung beriet, sah man eine der Aufgaben eines solchen Vereins darin, das allgemeine Interesse und Verständnis für Kunst an Universitäten, Hochschulen und Schulen zu beleben und dafür zu sorgen, dass »durch kunstwissenschaftliche Vorträge und Demonstrationen verschiedenster Art auf immer weitere Kreise des Volkes eingewirkt werde« (Offizieller Bericht ..., Leipzig 1907, S. 17–18). Und als es 1908 zur Gründung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft kam, setzte sich der daran beteiligte preußische Kulturpolitiker Theodor Althoff (1839–1908) mit besonderem Nachdruck dafür ein, dass zu den erklärten Zielen auch die »Förderung des Kunstsinns im Volke« gehören sollte. Kunst galt nun nicht mehr wie in früheren Zeiten als Thema, das adelige Sammler und Kenner beschäftigte, oder Vermögende, die es ihnen gleichtun konnten, sondern als historisches und kulturelles Erbe einer Nation, mit dem im Zeitalter des Nationalstaats auch Vorstellungen von nationaler Identität verbunden wurden. Die im späten 19. Jahrhundert einsetzende

Popularisierung von Kunst und (der damals noch jungen) Kunstgeschichte geschah für die breite Bevölkerung – jenseits akademischer Diskurse, aber nicht losgelöst von diesen – in einer neuen Literaturgattung, dem (populären) bebilderten Kunstbuch, das in Serien Künstler und ihre Werke vorstellte. Wie sehr diese Literatur nicht nur die Kenntnis, sondern auch Vorstellungen und Urteile über Kunst das Jahrhundert von 1860 bis 1960 prägte und zur Kanonbildung beitrug, zeigt die weite Verbreitung und Beachtung, die diese Bücher fanden. Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft präsentiert als Jahressgabe 2020 mit dem Band von Friederike Kitschen eine detaillierte Studie zu diesem Phänomen, einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Rezeption von Kunst und (liest man die Namen der Verfasserinnen und Verfasser) auch der Kunstgeschichte und Kunstkritik. Ich danke der Autorin für ihren Text, dem intensive Forschungen zugrunde liegen, und allen Geldgebern, die durch ihre Unterstützung das Buchprojekt realisieren halfen, wie der Ernst von Siemens-Kunststiftung, oder durch Zuschüsse die Drucklegung ermöglichten. Ihnen allen danken wir sehr herzlich.

Wolfgang Augustyn
Erster Vorsitzender

Dank

Als ›Reclams für die Kunstgeschichte‹ oder ›eine Art Vasari der neuen Kunst‹ bezeichnete die Presse im frühen 20. Jahrhundert die illustrierten Kunstbuchserien. Sie haben kunsthistorisches Wissen in Wort und Bild an breite Leserkreise vermittelt und den Bildungshaushalt vieler Generationen weltweit bereichert, ja geprägt. Das vorliegende Buch gibt einen Überblick über die Geschichte dieser oft übersehenen und unterschätzten Publikationsgattung und zugleich Anregung zu ihrer weiteren Erforschung. Es ist das Ergebnis meiner langjährigen Beschäftigung mit Themen der Vermittlung, Sichtbarmachung und Popularisierung von Kunst und Kunstgeschichte in der Kunstkritik und der illustrierten Kunstliteratur und gehört, wie man um 1900 gesagt hätte, wohl eher der ›Spezialliteratur‹ an. Denn anders als die meisten hier vorgestellten Bücher enthält es viele ›leidige Fußnoten‹ und fremdsprachige Zitate. Die bibliografischen Angaben der Einzeltitel wurden hingegen im Sinne einer besseren Lesbarkeit und Übersichtlichkeit vereinfacht. Auch wenn viele der hier erörterten Bücher und Bildermappen mittlerweile im Internet eingesehen werden können, sollte man sie nach Möglichkeit als materiell aufschlussreiche Dokumente und reizvoll gestaltete Objekte zur Hand nehmen. Ihre historischen Abbildungen, die im vorliegenden Buch reproduziert wurden, zeigen, wie weit der Weg von den frühen Fotografien und Rasterdrucken bis zu den Hochglanzprodukten war, an die unsere Augen heute gewöhnt sind. Die oft zerschlissenen Einbände bezeugen die intensive Nutzung der Bücher, zahlreiche Bibliothekstempel, Exlibris und Widmungen ihre Verbreitung, Verwendung und Wertschätzung.

Grundlegende Quellen- und Literaturrecherchen und ein fachlich anregender Austausch mit internationalen Kolleginnen und Kollegen ermöglichten mir Forschungsaufenthalte am Getty Research Institute in Los Angeles, insbesondere ein sechsmonatiges Scholarship in Residence 2014/15 im Rahmen des Jahresthemas *Object-Value-Canon*. Dafür danke ich dem Team des Getty Scholars Program und der Getty Research Library sehr herzlich. Mein ganz besonderer Dank gilt Thomas W. Gaetgens, dem Direktor

Emeritus des Getty Research Institute. Er hat meine Forschung über viele Jahre hinweg mit ermutigendem Interesse und wertvollem fachlichen Rat unterstützt.

Die Gerda Henkel Stiftung in Düsseldorf förderte das Projekt durch ein zweijähriges Forschungsstipendium. Dadurch konnte ich ertragreiche Recherchen in Archiven und Fachbibliotheken durchführen und das Manuskript des Buchs erstellen. Auch die Drucklegung unterstützte die Gerda Henkel Stiftung durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss. Für beides danke ich ihr sehr.

Mein ausdrücklicher Dank gilt zwei weiteren Stiftungen, deren Zuschüsse die Drucklegung ebenfalls wesentlich gefördert haben, der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Richard Stury Stiftung.

Auch der Ernst von Siemens Kunststiftung gebührt ein besonderer Dank für ihre großzügige Unterstützung. Sie hat es ermöglicht, dass dieses Buchs als Jahressgabe 2020 des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft erscheint und auf diese Weise, ähnlich wie die hier vorgestellten Bände, hoffentlich eine größere kunstinteressierte Öffentlichkeit erreicht.

Es freut mich sehr, dass der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft das Buch herausgibt. Dafür, und nicht zuletzt für seine kritische Lektüre des Manuskripts, danke ich dem Vorsitzenden Wolfgang Augustyn ganz herzlich. Auch der Geschäftsführerin des Vereins, Dorothee Kemper, sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Deutschen Verlags für Kunstwissenschaft möchte ich für ihre sorgfältige und engagierte Betreuung der Drucklegung sehr danken, vor allem Merle Ziegler, Ben Bauer und dem Grafikbüro hawemannundmosch.

Naoki Sato hat freundlicherweise die japanischen Buchtitel prüfend gesichtet und korrigiert. Dafür sende ich ihm einen herzlichen Dank nach Tokyo.

Mein größter Dank gilt Michael Roth. Er hat meine Arbeit mit nie nachlassendem Interesse, fachlich konstruktiver Kritik und großem Langmut für das Anwachsen einer Sammlung historischer, nicht selten den Duft der Antiquariate verströmender Serienbände begleitet. Ihm widme ich dieses Buch.

Friederike Kitschen, Berlin 2021

Als Kunstgeschichte populär wurde

»If Art is to be made popular,
this assuredly is the way to do it.«

(The Pall Mall Gazette, 1901)

Wie das Ei zur Henne, so gehört zur Entwicklung der modernen Kunstwissenschaft die Geschichte ihrer Popularisierung. Bereits Johann Joachim Winckelmann verfasste seine *Geschichte der Kunst des Alterthums* 1764 nicht nur für Künstler und Gelehrte, sondern auch für Sammler und Kunstliebhaber. Seither sind weltweit unzählige Kunstpublikationen erschienen, die spezialisiertes Wissen in allgemeinverständlicher Form an ein Laienpublikum vermitteln. Gut erforscht sind Geschichte und Wirkung der ›populären‹ Kunstgeschichtsschreibung jedoch nicht. Die Kunstbuchserien, die hier erstmals umfassend vorgestellt werden, gehören zu ihren zentralen Medien. Sie waren – und sind – ein substantieller Teil der kunsthistorischen Populärliteratur und höchst effektive Instrumente der Vermittlung von Kunst und Kunstwissenschaft über die Fachwelt hinaus. Sie haben eine breite Kunstöffentlichkeit erreicht beziehungsweise geschaffen, sie haben Wissen demokratisiert und international verbreitet.

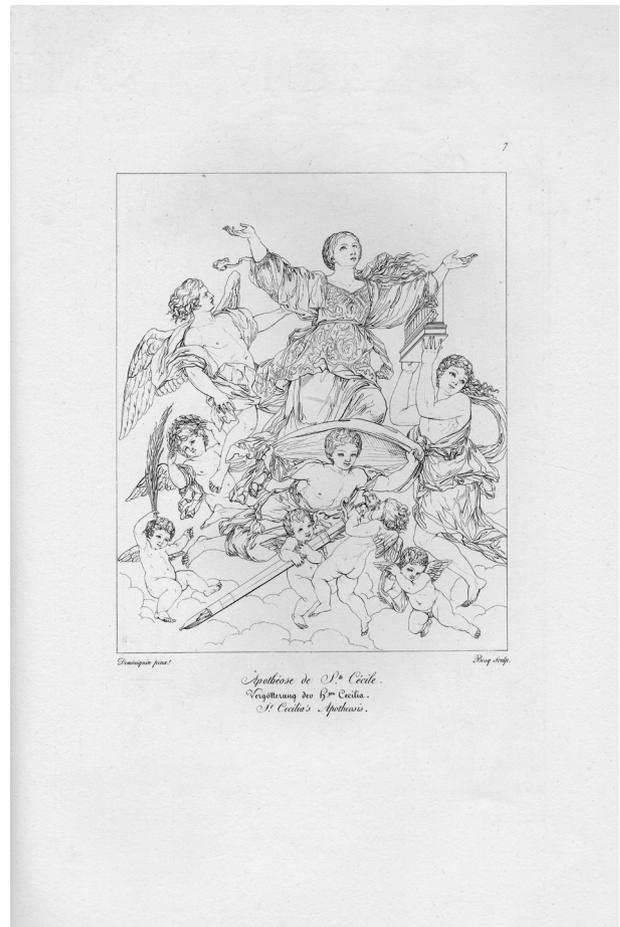
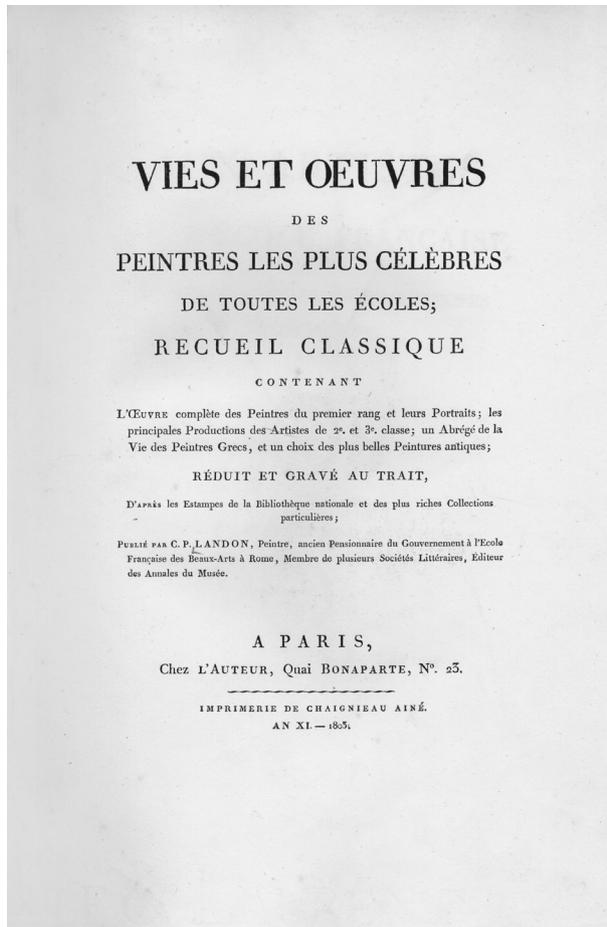
Alle kennen Serien, alle haben ihre Bände in einer Bücherei ausgeliehen oder für das heimische Buchregal gekauft. Kunstbuchserien gibt es seit dem 19. Jahrhundert und sie erscheinen bis heute in größerer Zahl und höheren Auflagenzahlen als je zuvor. »Reclams für die Kunstgeschichte« nannten Kritiker sie um 1910, in Anspielung auf Reclams *Universal-Bibliothek*, die bekannteste belletristische Buchreihe für das breite Publikum im deutschsprachigen Raum.¹ Auch die meisten Kunstbuchserien richteten sich nicht an Fachleute, sondern an kunstinteressierte Laien und wollten zur Lektüre, zum Selbststudium und zum Buchbesitz animieren. Sie erschienen rund um die Welt, in Europa und den USA ebenso wie in Südamerika, Indien, Japan und Australien und trugen Titel wie *Illustrated Biographies of the Great Artists*, *Les Maîtres de l'art*, *Klassiker der Kunst*, *I Grandi maestri del colore* und *Biblioteca argentina de arte*. Serien haben den Bildungshaushalt vieler Generationen und aller Schichten zutiefst geprägt. Als Teil der Kunstgeschichte und ihrer Rezeption formten sie im gleichen

Zug die nationalen Kanones in den verschiedenen Ländern und nicht zuletzt einen gemeinsamen transnationalen Kanon der westlichen Kunst entscheidend mit. Denn wie die Henne zum Ei, so gehörte zur Popularisierung der Kunstgeschichte die Kanonisierung ihrer Meister und Meisterwerke. Weder die Geschichte noch die Wirkung des Mediums Kunstbuchserie wurden bisher eingehend untersucht, obwohl der Blick in die Vergangenheit viel über unsere Gegenwart offenbart.

Was ist eine Serie? Grundsätzlich handelt es sich um eine begrenzte Anzahl von Büchern, die verlagsseitig fertig und meist einheitlich gebunden unter einem gemeinsamen Serientitel erscheinen.² Belletristische Serien, in denen Verleger ausgewählte Klassiker der Literatur zusammenstellten, und Universal-Serien, deren Bände Wissen aller Art vermittelten, waren bereits seit einigen Jahrzehnten auf dem europäischen Buchmarkt, als ab 1860 die ersten Kunstbuchserien erschienen. Ab 1900 vervielfachte sich ihre Zahl. Es gab Serien zu berühmten Kunststätten und bedeutenden Kunstsammlungen, die das Angebot von ebenfalls in Reihen produzierten Reiseführern wie *Baedekers* und *Murray's* vertieften. Es gab Serien, die verschiedene Kunsttechniken, -gattungen und -epochen vorstellten und mit mehrbändigen Handbüchern und ›Kunstgeschichten‹ konkurrierten. Den weitaus größten Marktanteil hatten jedoch monografische Serien, deren Bände das Leben und Werk einzelner, in aller Regel männlicher Künstler in Individualbiografien vorstellten. Um sie wird es hier vorrangig gehen.

Von der Sammelbiografie zur monografischen Serie

Vorläufer der monografischen Serien waren all jene Sammelbiografien, die seit Giorgio Vasaris *Vite de' piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani* von 1550 erschienen sind. Bis ins 19. Jahrhundert trugen sie gerne klangvolle Titel wie *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* oder *Biographien der berühmtesten*



1 Charles-Paul Landon, *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles* [...]. *Vie et œuvre complète de Dominique Zampieri, dit le Dominiquin*, Paris 1803, Titelblatt und Tafel VII: Apotheose de Ste. Cécile

Maler aller Zeiten und Schulen mit ihren wohlgetroffenen Bildnissen und stellten eine jeweils spezifische Auswahl von Künstlerviten zusammen.³ Meistens wurden sie in Lieferungen loser Bögen für Subskribenten angeboten. Manche dieser Sammelbiografien nahmen fast enzyklopädische Ausmaße an, wie Charles Blancs seit 1849 ausgelieferte *Histoire des peintres de toutes les écoles* mit ihren rund 900, meist kurzen Künstlerkapiteln.⁴

Einen stattlichen Umfang hatte auch *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres de toutes les écoles*.⁵ Der von dem Pariser Maler und Kunstschriftsteller Charles-Paul Landon ab 1803 edierte *recueil* ist ein direkter Vorgänger der monografischen Serie. Denn seine Subskribenten konnten die Lieferungen zu Bänden über Raffael, Nicolas Poussin, Domenichino, Michelangelo, Eustache Le Sueur und Jean Jouvenet sowie zu Sammelbänden über Leonardo da Vinci, Tizian, Veronese, Guido Reni, Correggio und *Les*

Peintres de l'antiquité zusammenstellen (Abb. 1). Sie erhielten von Landon verfasste biografische Texte und Werklisten, vor allem jedoch zahllose Abbildungen im seinerzeit modernen Linienstich. Landon, der bereits die Zeitschriften *Annales du Musée* und *Journal des arts* herausgab, wollte hier einmal mehr »Kapital aus der Ansammlung von Kunstwerken [...] im revolutionären und napoleonischen Paris« schlagen, die seinerzeit, so die *Allgemeine Literatur-Zeitung Jena*, zu »einer allgemeinen Aufregung des Interesses für Kunst« geführt hatte.⁶ Doch die ambitionierte Publikation mit ihren über 1.300 Bildtafeln war eher als Vorlagenmaterial für Landons neoklassizistische Malerkollegen geeignet, denen sie auch gewidmet war. Aufgrund ihres »prix considérable« blieb sie ein Sammelobjekt für wohlhabende Kreise.⁷ Der Pariser Verlag Firmin-Didot kaufte zwar später Landons Druckplatten auf und brachte ab 1844 einen preiswerten Nachdruck auf den Markt; aber nach der »révolution

photographique« war diese *Galerie des peintres les plus célèbres* mit ihren Linienstichen technisch und inhaltlich bereits überholt.⁸

Verrückt nach Biografien

Die Zukunft gehörte den monografischen Serien, deren Einzeltitel sich in aller Regel nur einem Künstler widmeten. Sie wurden im einheitlichen Verlagseinband angeboten und meist mit fotografischen oder fotomechanischen Reproduktionen illustriert. Die vier Pionierpublikationen, die deutsche, britische, amerikanische und französische Verlage zwischen 1860 und 1885 lancierten, werden hier im ersten Kapitel vorgestellt. Diese frühen Serien entstanden zeitlich parallel zu den ›monumentalen‹ kunstwissenschaftlichen Leben-Werk-Monografien, die Forscher wie Herman Grimm, Moritz Thausing, Carel Vosmaer, Anton Springer, Eugène Müntz und Carl Justi über Michelangelo, Dürer, Rembrandt, Raffael und Velázquez verfassten.⁹ Auch die meisten Serienautoren kolportierten nicht mehr Legenden und Anekdoten wie noch die ältere Vitenliteratur. Viele stützten sich historisch-kritisch auf Werkanalysen und das Studium der Quellen- und Sekundärliteratur. Wie genau die Verleger die aktuellen Entwicklungen der jungen, sich im deutschsprachigen Raum gerade erst institutionalisierenden Disziplin Kunstgeschichte im Auge hatten, zeigt der ambitionierte Titel der ersten monografischen Serie von 1860, *Kunsthistorischer Cyclus*, und ihr aus Vertretern der Berliner Schule der Kunstgeschichte bestehender Autorenkreis.

Eine »Kunstgeschichte in Biographien« galt schon 1875 als besonders gut geeignet, wenn es darum ging, die »Summe unsres Wissens zu ziehen und in gemeinverständlicher Form über die Kreise der Fachgenossen hinaus zu verbreiten.«¹⁰ Und noch 1950 stellte Ernst Gombrich in *A Note on Art Books* fest:

»So much for books on periods. But it must not be forgotten that the easiest access to the art of the past is usually not through the study of comprehensive works but rather through the work of one representative master (Monographs). If we occupy ourselves lovingly with Michelangelo or Rembrandt, we are likely to learn more about Italian or Dutch Art than if we read a good many surveys of the whole fields.«¹¹

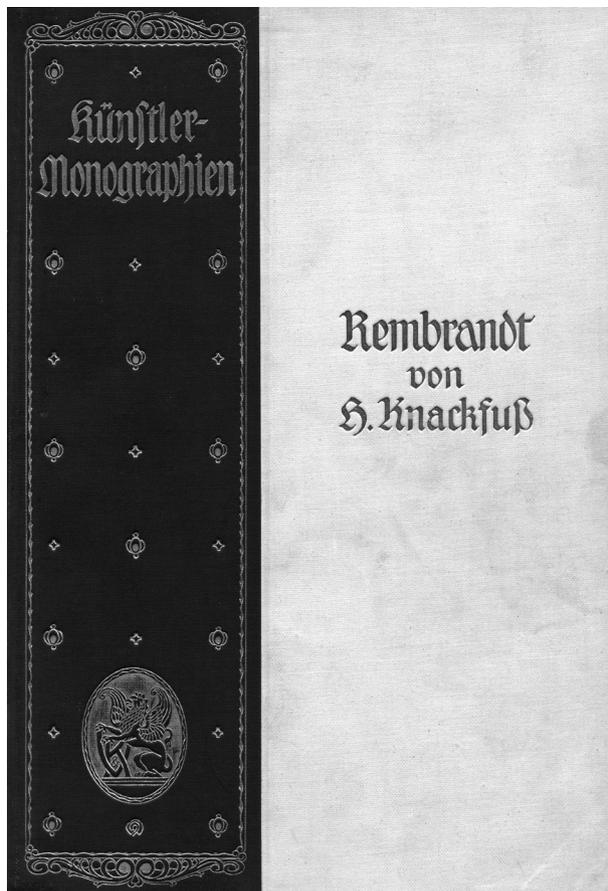
Darüber hinaus bedienten monografische Kunstbuchserien den im 19. Jahrhundert beim Lesepublikum verbreiteten »craze for biographies«.¹² Sie ergänzten das Angebot der zahlreichen Serien über bekannte

Dichter, Musiker und Staatsmänner. Denn Künstlerbiografien verhießen gleichermaßen Unterhaltung und Bildung, und die »menschliche Seite bei berühmten und oft genannten Personen« bot Lesern die Möglichkeit zur Anteilnahme und Identifikation.¹³ »[His] life story will always fascinate those who love romance, adventure, and the atmosphere of courts and social splendor«, schwärmte ein Kritiker 1907 beim Erscheinen einer – wissenschaftlich durchaus fundierten – Serienmonografie über Anton van Dyck.¹⁴ Wenig später referierte Richard Muther die Vorgaben seiner Verleger:

»Wenn Bücher gekauft werden sollen, müssen entweder die Bilder durch seltsamen Inhalt fesseln, oder es muß über das Leben eines Künstlers – eines Verkannten, eines Märtyrers, der sich im Kampf um Ideale verblutete – pathetisch gesprochen werden. Sonst setzen wir Geld zu, und das können Sie nicht verlangen.«¹⁵

Die monografische Form entsprach zugleich dem ausgeprägten Geniekult der Epoche, der das singuläre Künstlerindividuum ins Zentrum stellte. Er manifestierte sich in den Jahrzehnten um 1900 auch in der Aufstellung von Künstlerdenkmälern, im Fassadenschmuck an Kunstakademien und Museen sowie in einer wachsenden Zahl monografischer Ausstellungen. Diese huldigten nicht mehr nur (soeben verstorbenen) zeitgenössischen Künstlern, sondern präsentierten immer häufiger die Werke alter Meister der Epoche vor 1800.¹⁶ Nicht wenige Serienmonografien kamen im zeitlichen Kontext einer solchen Retrospektive heraus und reagierten in ihren Illustrationen auf deren Exponate. Gemeinsam rückten sie viele Künstler neuerlich oder stärker ins öffentliche Bewusstsein.

Buchserien waren effektive Marketinginstrumente der Verlage. Diese boten ihre Produkte nicht mehr primär einem überschaubaren Subskribentenkreis an. Sie zielten auf ein großes, anonymes Lesepublikum über den stark expandierenden Sortimentsbuchhandel. Allein in Deutschland stieg die Zahl der Buchhändler im Verlauf des 19. Jahrhunderts von 300 auf circa 5.000.¹⁷ Der Titel einer Serie stand meist prominent auf den Einbanddeckeln oder Schutzumschlägen der Bände und konstituierte eine Marke (Abb. 2). Der einheitlich und charakteristisch gestaltete Verlagseinband machte jeden Einzeltitel als Teil der Serie im Buchladen gut wiedererkennbar. Ab den 1870er-Jahren setzte sich zudem die Gestaltung der Buchrücken durch, auf denen oft ebenfalls Serien- und Buchtitel genannt werden. Häufig waren die Titel fortlaufend



2 Hermann Knackfuß, *Rembrandt*, Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing (1895), 12. Aufl. 1911 (Künstler-Monographien 3), Einband

nummeriert. Mit diesen Maßnahmen wollten Verleger zum sukzessiven Erwerb kompletter Serien animieren. Sie kalkultierten mit dem »snob appeal« einer solchen »Bibliothek«, die nicht mehr nur für den *gentleman*, sondern auch für breite Schichten erschwinglich und zum Indikator für kulturelle Bildung wurde.¹⁸

Unter dem Serientitel konnten Verleger über Jahre hinweg für die nach und nach erscheinenden Einzeltitel werben: auf Extraseiten in Verlagskatalogen, auf Waschzetteln und Prospekten, in Zeitungs- und Zeitschriftenannoncen und sogar in Reihen-Schaufenstern. Vor allem aber stand das Serienprogramm fast immer auf einer Werbeseite in der Titelei der Einzelbände oder auf deren Rückseite. Dort fanden die Leser und Leserinnen auf einen Blick alle bereits erschienenen und viele geplante Titel. So warb jeder einzelne Band einer Serie für alle anderen – und stellte zugleich die ausgewählten Meister heraus.

Medien der Popularisierung

Kunstbuchserien waren effektive Medien der Bildung und Erziehung. Die meisten sollten Kenntnisse über Kunst und Künstler beziehungsweise kunsthistorisches Fachwissen an ein Laienpublikum vermitteln. Sie richteten sich, in Inhalt, Form und Anspruch entsprechend ausdifferenziert, an Adressaten unterschiedlicher Bildungsgrade und Interessenlagen. Anhaltspunkte oder Richtlinien für Autoren und Autorinnen, auf welche Weise sie ihr Wissen popularisieren sollten, gab es kaum. Manche Verlage forderten sie auf, in den Texten auf allzu viele Fremdwörter, fremdsprachige Zitate, Fachtermini und die »leidigen Fußnoten« oder auf »much critical and discursive matter« zu verzichten.¹⁹ Andere hingegen teilten mit: »A mere reprint of other men's opinions is not desired [...]. The new book should be a real addition to the history of the Master & a guide to his works in Europe.«²⁰ Die meisten verlangten unkompliziert und anregend, ja sogar »volkstümlich und fesselnd« geschriebene Texte.²¹ Autoren selbst taten kund, so Heinrich Gustav Hotho 1861, dass sie ihre Forschungsergebnisse als »lebendige Schilderung« ohne »Kritik und Beweisführung« zusammengefasst hätten, oder dass sie, so Moses F. Sweetser 1877, auf die in der Fachliteratur verbreiteten »long discussions on minor points« verzichten würden.²² Ludwig Kaemmerer verkündete 1898 im Vorwort einer Serienmonografie: »Für einen großen Leserkreis bestimmte wissenschaftliche Darstellungen sollen Alles ausschließen, was vor dem Forum der Forschung noch nicht endgültig entschieden ist« – um dann selbst von diesem Prinzip abzuweichen.²³

Da fast alle Verlage auf viele verschiedene Autoren setzten, sind die Texte formal und inhaltlich sehr heterogen, in aller Regel auch innerhalb einer Serie. Einige Herausgeber, die in Stil, Inhalt und didaktischer Strategie einheitliche Bände anstrebten, schrieben sie deshalb lieber selbst. Die vom Verlag besser zu steuernde Auswahl der Abbildungen war oft genauer auf die anvisierten Märkte und Zielgruppen ausgerichtet. So fehlen beispielsweise in primär für Familien und damit auch Frauen und junge Mädchen bestimmten Serien zumeist »anstößige« ergo erotische Werke. In Angeboten für den *Connoisseur* findet man sie selbstverständlich. In aller Regel aber durften die berühmtesten »Meisterwerke«, die jeder kennen sollte, nicht fehlen.

Verleger vermarkteten ihre Serien gerne als Alternative, ja Gegenmodell zu einer angeblich allzu gelehrten Fachliteratur und lobten sie als Lektüre ohne

»langatmige ästhetische Analysen und Reflexionen, verwickelte historische Untersuchungen und weit-schweifige Exkurse«. ²⁴ Doch trotz der angestrebten Allgemeinverständlichkeit waren die meisten Texte keineswegs »belanglos« oder gar von »völligen Dilet-tanten« geschrieben, wie ein Kunsthistoriker 1907 po-lemisierte. ²⁵ Viele Serienbände wurden von einschlägig informierten Autoren und Autorinnen verantwortet. Neben Fachwissenschaftlern, darunter zahlreichen Museumsleuten, findet man bildende Künstler, Lite-raten und Kunstkritiker. Letztere hatten für Verleger den Vorteil, dass sie bereits darin geübt waren, in einer »tongue, which is understood by the people« zu schreiben. ²⁶ Die meisten Autoren gehörten zu den meinungsbildenden Kreisen ihrer Epoche, als Redak-teure von Feuilletons und Kunstzeitschriften, als Mu-seumsdirektoren oder Dozenten an Universitäten, Kunstakademien und Volkshochschulen. Viele ließen Spezialkenntnisse und aktuelle, oft eigene Forschungs-ergebnisse in ihre Texte, Apparate und Bildauswahlen einfließen. Sie kritisierten die Ansichten ihrer Kolle-gen und Kolleginnen, diskutierten kennerschaftlich Zuschreibungen und manchmal sogar neue kunstwis-senschaftliche Methoden. In den Jahrzehnten um 1900 erschienen wiederholt Serienmonografien, die das Leben und Werk eines Künstlers zum ersten Mal in Buchform vorstellten und eine erste kritische Werk-liste enthielten. Daneben gab es aber auch »ces impro-visations de commande«, in denen vom Verlag beauftragte Autoren fremde, oft im Ausland publizierte Forschungsergebnisse zu allgemeinverständlichen Texten in ihrer jeweiligen Muttersprache kompilier-ten. ²⁷

In aller Regel dienten Serienmonografien erwach-senen Lesern und Leserinnen zu der im 19. und frü-hen 20. Jahrhundert beliebten *self-education*. Denn für bürgerliche Kreise in Europa und den USA ge-hörte kunsthistorisches Wissen zur kulturellen Bil-dung, nicht zuletzt als Gegengewicht zur seinerzeit dominierenden »Erziehung zu praktischer Brauch-barkeit«. ²⁸ Kunstbuchserien, die sich an eine gebilde-te Leserschaft richteten, wie *The Library of Art*, *Les Maîtres de l'art*, *Klassiker der Kunst* oder *Biblioteca d'arte illustrata*, lagen nicht selten im »Interferenz-bereich« von Fach- und Populärdiskurs. ²⁹ Dabei war in Großbritannien und Frankreich, wo sich die Dis-ziplin Kunstgeschichte erst später als im deutsch-sprachigen Raum akademisch institutionalisierte, die Trennlinie zwischen der Kunstliteratur für Fachleute und gebildete Laien ohnehin nicht immer scharf ge-zogen. In Deutschland, wo manch ein klassenbewusst-er Kunsthistoriker diese Grenze stärker bewachen

wollte, sprach man von wissenschaftlich-allgemein-verständlicher oder populärwissenschaftlicher Lite-ratur – ein durchaus praktikabler Begriff. ³⁰ Im zwei-ten Kapitel dieses Buchs werden die wichtigsten populärwissenschaftlichen Serien für ein gebildetes Publikum vorgestellt, die in Deutschland, Großbri-tannien, den USA, Frankreich und Italien ab 1894 erschienen.

Auf dem Buchmarkt gab es jedoch nicht nur An-gebote für den *educated reader*, den gebildeten Laien und (angehenden) Fachkollegen. Im Zeitalter vielfäl-tiger Volksbildungs- und Kunsterziehungsinitiativen sollten immer mehr Kunstbuchserien ein breites und weniger gebildetes Lesepublikum erreichen, das »ein-fache Volk«, *the general reader*, *le grand public*, manch-mal explizit *young folks*. Diese ab 1898 in Massen und für die breite Masse produzierten »populären« Se-rien werden hier im dritten Kapitel vorgestellt. Dar-unter sind auch jene, die erstmals komplett in einem neuen, heiß diskutierten Medium illustriert waren, dem fotomechanischen Farbendruck. Die Titel solcher Serien sprachen gerne die ganze Bevölkerung an: *Volksbücher der Kunst*, *L'Arte per tutti*, *The Popular Library of Art* (Abb. 3). Ihre Bände enthielten meist kurze, leicht lesbare Texte ohne *original research* und sind reich, aber übersichtlich illustriert. Basiswissen über die wichtigsten Kunstrichtungen und insbeson-dere die großen nationalen und internationalen Meis-ter und ihre bedeutendsten Werke sollte Teil der All-gemeinbildung sämtlicher Schichten werden und der Erziehung von Geschmack, Moral und in aller Regel auch vaterländischem Denken dienen. Bei einigen Se-rien stand die eingängige, manchmal suggestive Anlei-tung zum Kunstgenuss vor der Vermittlung trockener Fakten, das Bild vor dem Wort. ³¹ Preiswert waren sie alle. Als 1901 die ersten Bände von *Bell's Miniature Series of Painters* kompaktes Wissen für nur einen Schilling boten, lobte die *Pall Mall Gazette*: »If art is to be made popular, this assuredly is the way to do it.« ³²

Ab 1919, in der Epoche nach dem Ersten Welt-krieg, kam schließlich eine weitere Spielart der Kunst-buchserie auf die nationalen und internationalen Märkte. Ihre Monografien richteten sich an Leser und Leserinnen, die sich für die oft noch umstrittene Gegenwartskunst interessierten. Diese Serien trugen Titel wie *Junge Kunst*, *Les artistes nouveaux* (Abb. 4), *Arte moderna italiana*, *Contemporary British Artists* und, in Japan, *Sekai gendai sakka sen*. Eine interna-tionale »armée de laudateurs« aus einflussreichen Verlegern, Händlern, Kritikern und Kuratoren propa-gierte hier eine neue Künstlergeneration: die Vertreter

**THE POPULAR
LIBRARY OF ART**

PLANNED EXPRESSLY FOR THE
GENERAL PUBLIC

Pocket volumes of biographical and critical value, with very many reproductions of the artists' works.

Each volume averages 200 pages (16mo), with from 40 to 50 Illustrations.

Pocket Size (6 in. by 3 $\frac{3}{4}$ in.)

To be had in different styles of binding.
Boards Gilt, 1s. net ; Cloth Gilt, 2s. net ;
Limp Lambskin, 2s. 6d. net.

Several titles can also be had in the popular
Persian Yapp Binding, in box,
3s. 6d. net each.

TWENTY-ONE VOLUMES NOW READY
SEE OTHER SIDE FOR LIST OF TITLES

DUCKWORTH & CO.
3 HENRIETTA STREET, COVENT GARDEN, LONDON

[OVER

The Popular Library of Art
VOLUMES NOW READY

Frederick Walker. By CLEMENTINA BLACK.
Rembrandt. By AUGUSTE BRÉAL.
Velazquez. By AUGUSTE BRÉAL.
Botticelli. By JULIA CARTWRIGHT (Mrs. ADY). Also in Persian yapp binding. Gilt. Boxed. 3s. 6d. net.
Raphael. By JULIA CARTWRIGHT (Mrs. ADY). Also in Persian yapp binding. Gilt. Boxed. 3s. 6d. net.
Gainsborough. By ARTHUR B. CHAMBERLAIN.
Cruikshank. By W. H. CHESSEON.
Blake. By G. K. CHESTERTON.
G. F. Watts. By G. K. CHESTERTON. Also in Persian yapp binding. Gilt. Boxed. 3s. 6d. net.
Albrecht Dürer. By LINA ECKENSTEIN.
The English Water-Colour Painters. By A. J. FINBERG. Also in Persian yapp binding. Gilt. Boxed. 3s. 6d. net.
Hogarth. By EDWARD GARNETT.
Leonardo da Vinci. By Dr. GEORG GRONAU.
Holbein. By FORD MADOX HUEFFER.
Rossetti. By FORD MADOX HUEFFER. Also in Persian yapp binding. Gilt. Boxed. 3s. 6d. net.
The Pre-Raphaelite Brotherhood. By FORD MADOX HUEFFER.
Perugino. By EDWARD HUTTON.
The French Impressionists. By CAMILLE MAUCLAIR.
Watteau. By CAMILLE MAUCLAIR.
Millet. By ROMAIN ROLLAND.
Whistler. By BERNHARD SICKERT. Also in Persian yapp binding. Gilt. Boxed. 3s. 6d. net.

Published by
DUCKWORTH & CO.
3 HENRIETTA STREET, COVENT GARDEN, LONDON

[OVER

3 *The Popular Library of Art*, Prospekt, London: Duckworth & Co., 1907

der europäischen Vor- und Nachkriegsavantgarden.³³ Im gleichen Zuge popularisierte sie die sogenannten ›Wegbereiter der Moderne‹: ausgewählte Künstler des Impressionismus und Postimpressionismus. Die Zeiten, in denen sich »les peintres modernistes« über einen Mangel an Beachtung beklagen konnten, seien vorbei, bemerkte die Zeitschrift *L'Art libre* 1921.³⁴

»Almost every German artist of any importance has at least one monograph on his work written by a reputable authority and handsomely – or what is even better – cheaply published. [...] There is an active market for such books«

lobte Alfred H. Barr, Direktor des Museum of Modern Art in New York, 1931.³⁵ Das vierte Kapitel dieses Buchs stellt die Serien über Gegenwartskunst vor, in denen nationale Kanones umgeschrieben und insbe-

sondere der transnationale Kanon der europäischen Moderne mit nachhaltigem Erfolg festgeschrieben wurde.

Instrumente der Kanonisierung und Kanonbildung Kunstbuchserien waren effektive Instrumente der Kanonisierung von Künstlern und Kunstwerken. Sie erschienen in einer Zeit, die, so Nietzsche, von einem »Dammbruch des Wissens« geprägt war, von einer für Laien oft verwirrenden Ausdifferenzierung der Wissensinhalte auf allen Gebieten, auch dem der Kunstgeschichte.³⁶ Durch ihre Vorauswahl boten Serien Orientierung, gerade für ein noch weniger kunst-erfahrenes Publikum.³⁷ Die meisten Kunsthistoriker nahmen den Begriff ›Kanon‹ nur ungerne in den Mund. Sie erachteten jedoch keineswegs jeden Künstler als monografiewürdig und selektierten insbesondere für ihre Lehrpraxis aus dem zunehmend komplexen Feld