

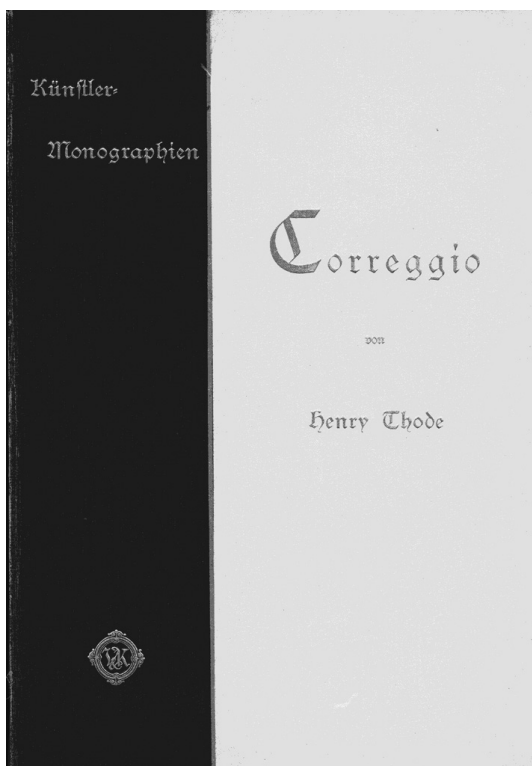
I.

Velhagens & Klasings Volksbücher erscheinen zum Preis von 60 Pfennig jedes Buch. Sie bieten einen unerschöpflichen Born der Belehrung und edelsten Unterhaltung, eine Fülle vornehmer Kunst. Gelehrte und Volksschriftsteller ersten Ranges vereinigen sich hier, um in klarer, allgemeinverständlicher Sprache und knapper Form die verschiedenen Kreise menschlichen Wissens zu behandeln. Die Volksbücher umfassen die weiten Gebiete der Kunst, Geschichte, Erdkunde, Literatur, Musik, des Kunstgewerbes, der Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner Gesamtheit ein *Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit* darstellt. Jeder Band ist ins sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlags nähere Angaben. *Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.* Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildmaterial in so reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt. Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der Farbendruck ausgiebige Verwendung.¹

Mit diesem Anzeigetext bewarb der Verlag *Velhagen & Klasing* 1911 seine Reihe so genannter *Volksbücher*, die neben kunstgeschichtlichen Themen, zumeist Künstlermonographien, eine geradezu enzyklopädische Vielfalt an Wissensgebieten umfasste. Sieht man von heimatkundlichen oder reiseliterarischen Bänden wie *Capri und der Golf von Neapel* oder *Samoa* ab, dann lag der Mehrzahl dieser Publikationen ein reduktionistisches Diffusionsmodell zugrunde. Es wurde von der Vorstellung geleitet, Erkenntnisse aus dem unmittelbaren Gegenstandsbereich der Wissenschaften zu popularisieren, indem man diese für ein Rezeptionsfeld jenseits der Wissenschaft aufbereitete.

Das von der Existenz eines Wissensgefälles bestimmte Modell der Wissensdiffusion, mit seiner dichotomischen Gegenüberstellung eines wissenschaftlichen und eines populären Diskurses wird in der Volksbuchreihe bei *Velhagen & Klasing* zum Marketingthema gemacht. Ein Hinweis auf der äußeren Umschlagklappe der zitierten Volksbuchausgabe wirbt für eine »wissenschaftliche« Correggio-Monographie aus dem eigenen Hause. Von einem dekorativen Perlstabrahmen eingefasst, liest man: »Den Lesern dieses Volksbuches, die sich in Correggios Lebensgang und Werk weiter vertiefen wollen, sei warm empfohlen: Correggio. Von Henry Thode. Mit 95 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen. Preis 3 Mark.«²

Die Intention dieses Verweises muss als reines Marketing abgebucht werden, zumal der Verlag den Versuch unternahm, »die auf Massenabsatz berechnete billige Volksbücherausgabe« als Kurzform bzw. als »Propagandamaterial« für die Künstlermonographien anzulegen.³ Unabhängig von der Installation dieser Verwertungs-



1 Valentin Scherer, *Correggio*, Bielefeld und Leipzig 1911 (Velhagens & Klasing's Volksbücher 28), Titel

kette scheint doch bemerkenswert, dass hier das Bewusstsein für eine am Publikum ausgerichtete Differenzierung zutage tritt. Eduard Heyck, der seine akademische Position als Professor für Geschichte 1896 zugunsten freier publizistischer Tätigkeit aufgegeben hatte, bot der Verlag in Person seines Redakteurs Paul Oskar Höcker in dem oben zitierten Brief an, aus seiner Feuerbach-Monographie (1905) einen redigierten Auszug von etwa 16.000 Silben unter Ausmerzung der Fremdwörter für die entsprechende Volksbuchausgabe herzustellen. Die Redaktion von *Velhagen & Klasing* agierte von dem Ideal geleitet, mit den *Volksbüchern* gegen »Schundliteratur« zu kämpfen und deklariert ihre Volksbuchausgaben als simplifizierte Kurzversionen der *Künstler-Monographien*, die es dem »Verständnis dieser Kreise [»Jugend« und »Volk«, den Lesern von Volksbüchern, St. S.]«⁴ anzupassen galt.

Das Fünffache des Preises gegenüber der kartonierten Volksbuchausgabe aus der Feder Scherers findet in der gediegenen Ausstattung, die zudem als »Liebhaber-Ausgabe« firmiert, ihr Äquivalent: goldgeprägte Leinenbeschichtung und das etwa Vierfache an Seitenumfang bei einem Verhältnis von 93 zu 28 Reproduktionen. Thodes *Correggio*-Monographie erschien wie auch seine Werke zu Giotto und Mantegna überdies in der von Hermann Knackfuß herausgegebenen Reihe *Künstler-Monographien*, in der auch andere prominente Fachvertreter wie Ernst Steinmann, Emil Waldmann oder Georg Gronau ihre Schriften veröffentlichten.⁵

Auf den ersten Blick scheint dem Verweis auf Thodes Buch zum selben Thema ein hierarchisches Transferverständnis zugrunde zu liegen, das zwischen wissenschaftlichen und nichtwissenschaftlichen Formen der Wissensvermittlung

2 Henry Thode, *Correggio*, Bielefeld und Leipzig 1898 (Künstler-Monographien 30), Titel



differenziert. Als *Volksbuch* deklariert, wird Scherers *Correggio* dem populären Diskurs zugeordnet, während Thodes *Correggio* unter dem Signum der *Liebhaber-Ausgabe* an den gebildeten und vermögenden Leser gerichtet ist. Diese Differenzierung und die ihr zugrunde liegenden Graduierungen, die es im folgenden im Auge zu behalten gilt, weisen Parallelen zur zeitgenössischen Theorie vom »Gesunkenen Kulturgut«⁶ auf, die der Germanist Hans Naumann 1922 gleichsam als volkskundliches Gründungsparadigma entwickelt hatte, um das Verhältnis zwischen individualistisch produzierter Hoch- und kollektivisch rezipierter Populärkultur zu bestimmen. Er definierte alle kreativen Elemente der sogenannten Volkskultur als Hochkulturprodukte, was bezogen auf unser Thema nichts anderes heißt, als dass die Institution ›Wissenschaft‹ selbst dafür verantwortlich zu machen ist, was sie an Inhalt in einen populären Diskurs integrierte, auch dafür, wie sie dies tat. Neben den Autoren, die mit ihren Texten Wissenschaft popularisierten, müssen auch die Verlage und ihre Politik als maßgebliche Faktoren dieses Transferprozesses berücksichtigt werden.⁷ Das Prinzip einer hierarchischen Diffusion wird im Übrigen auch darin deutlich, dass Thodes *Correggio* demjenigen von Scherer zeitlich deutlich vorausging.

II.

Andreas W. Daum, der die Modi der Popularisierung von Naturwissenschaften zwischen 1848 und 1914 untersucht hat, plädiert im Ergebnis seiner Untersuchung für den Begriff der »Populärwissenschaft«, um eine dichotomische, das

heißt eindimensionalen Kommunikationsmodellen folgende Gegenüberstellung zwischen Wissensproduktion und Wissensrezeption zu vermeiden. Popularisierung von Wissenschaft beschreibt er als einen

spezifischen Umgang mit Wissen, der unter dem Primat des Publikumsbezugs und unter der Maßgabe öffentlicher Vermittelbarkeit steht. Dieser Umgang verzichtet in abgestuftem Maß auf das Regelwerk des wissenschaftlichen Diskurses, versteht sich zunehmend als Alternative und Komplement dazu und erfolgt außerhalb professioneller Forschung und institutionalisierter Wissenschaft.⁸

Diese Semantik von Popularisierung kann in ihrer Allgemeinheit auch für kunstgeschichtliche Popularisierungsmuster Geltung beanspruchen, doch müssen Einschränkungen bzw. Modifikationen vorgenommen werden. Gerade in den Geistes- und Kulturwissenschaften erweist sich die Grenze zwischen der wissenschaftlichen Praxis und dem Populärdiskurs mit Publikumsorientierung als unschärfer, als das in den Naturwissenschaften der Fall war und ist.⁹ Fließende Übergänge lassen sich sowohl hinsichtlich institutioneller (Verlage), personeller (Autoren und Leser) als auch semantischer Aspekte (inhaltliche Ansprüche, Bildungshorizonte) beobachten.

Daum beschreibt die Vermittlungssituation in den Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert typologisch und unterscheidet die an Popularisierung von Wissenschaft Beteiligten in drei Kategorien: »professionelle Popularisierer«, »okkasionelle Popularisierer« und »universitäre Popularisierer«.¹⁰ Um der Spezifik der Vermittlung kunstgeschichtlichen Wissens in einer Öffentlichkeit jenseits der Fachdiskurse gerecht zu werden, ist es zwingend notwendig, diese Typen als zeit- und situationsgebundene Handlungsspielräume zu begreifen. Aus dem »okkasionellen Popularisierer« im frühen Karrierestadium konnte ein an Popularisierung beteiligter Lehrstuhlinhaber werden, er konnte sich unter Umständen aber auch seine Karriere wegen der Beteiligung an Popularisierungspublikationen verbauen, wohingegen der Schritt vom »professionellen Popularisierer« zum »universitären Popularisierer« angesichts der akademischen Etablierung des Faches Kunstgeschichte schlechterdings unmöglich war.

Die Dynamik der Handlungsmodelle und damit die Durchlässigkeit zwischen Wissenschaft einerseits und popularisierter Wissenschaft andererseits erweisen sich als begrenzt, wie ein Blick auf die vielfach aufgelegten *Künstler-Monographien* belegt. Analysiert man diese Reihe unter der Kategorie eines formalen wissenschaftlichen Anspruchs, dann lässt ihr Beispiel deutlich werden, dass sie, ob schon auch von Wissenschaftlern getragen, auf ein großes Publikum zielte, und wissenschaftliche Nachweisverfahren eher eine nebensächliche Bedeutung besaßen. Obgleich das Programm der Monographien von den Lektoren des Verlags bestimmt wurde und nicht, wie man meinen könnte, vom Herausgeber Hermann Knackfuß, nahm der Verlag wenig Einfluss auf eine homogene Darstellungsweise und überlies den Autoren die Konzeption der Bände nach eigenem Gutdünken in einem freilich vorbestimmten verlegerischen Rahmen.¹¹ Friedrich Haack, »Dr. Friedrich Haack«, wie es zum Zeugnis seiner akademischen Ausbildung am Ende des Vorworts seiner 1898 veröffentlichten Schwind-Monographie heißt, dankte etwa dem Verlag, dass er ihm »die Redaktion des vorliegenden Bändchen in dankenswerter Weise fast gänzlich überlassen«¹² habe.

III.

Friedrich Haack ist ein charakteristischer Fall für den nur schwer zu kalkulierenden Handlungsspielraum zwischen Wissenschaft und popularisierter Wissenschaft, der kurz beleuchtet werden soll. Der 1893 in München bei Berthold Riehl mit einer Arbeit über *Gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut* promovierte Haack¹³ betrachtete den Schwind-Band vermutlich als Gelegenheitswerk. Er war seit 1895 oder 1896 als »wissenschaftlicher Hilfsarbeiter« am Königlichen Kupferstichkabinett in München beschäftigt und strebte allem Anschein an, eine universitäre Karriere an. Für ihn als Noch-nicht-Arrivierten musste eine populärwissenschaftliche Veröffentlichung zugleich wissenschaftlichen Formalien entsprechen. So verzichtet er in seinem Schwind-Band nicht auf wissenschaftliche Standards wie Literaturverzeichnis und Anmerkungsapparat, was eine Ausnahme in den *Künstler-Monographien* darstellt. Während das Lektorat von *Velhagen & Klasing* nach Experten suchte – die Hälfte der Autoren zur alten Kunst rekrutierte man aus Museen – verdankte sich Haacks Schwind-Monographie der Fürsprache von Knackfuß. Haack hatte sich bei Knackfuß als Autor einer entsprechenden Arbeit angeboten und kam zum Zuge, weil sich der Auftrag an Julius Naue, einen Schüler Schwinds, zerschlagen hatte. Es handelte sich um Haacks erste Arbeit für ein größeres Publikum, die mit sechs Auflagen bis 1936 auch ein großer Erfolg wurde. Haacks populärer Darstellungsstil deckte sich mit dem Qualitätsanspruch des Verlages – seine eigene Arbeit bezeichnete Haack 1908 als »schriftstellerisch«. ¹⁴

Der nach der Habilitation im April 1900 in Erlangen zum Privatdozenten ernannte und 1914 zum außerordentlichen Professor berufene Kunsthistoriker verkörperte in dieser Phase seiner Karriere den Typus des jungen Wissenschaftlers als Populärautor, den »okkasionellen Popularisierer«. Zwischen Promotion und Habilitation im Museum tätig, verfasste er eine Monographie zu einem Thema, das jenseits seiner Forschungsschwerpunkte in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst lag. ¹⁵ Der beruflich noch nicht Arrivierte kann es sich nicht leisten, ganz auf einen wissenschaftlichen Anstrich zu verzichten, beruft sich auf Rudimente wissenschaftlicher Standards und wendet sich ausdrücklich sowohl an den Laien als auch an den Wissenschaftler. Dem Laien will er ein »abgerundetes Lebensbild« Schwinds bieten und zitiert zu diesem Zweck besonders gelungene Aussagen seiner »Vorläufer«, wie er eigens betont. Aber auch der Fachmann wird angesprochen und muss »[...] zugeben, dass ich auch neue Gesichtspunkte beigebracht habe.« ¹⁶

Haacks Doppelstrategie, sowohl breit gestreute Publikumserwartungen einzulösen als auch fachwissenschaftlichen Anforderungen nach Innovativität zu entsprechen, scheint nicht aufgegangen zu sein, denn seine populärwissenschaftlichen Publikationen wurden ihm später zum Vorwurf gemacht und behinderten ganz offensichtlich seine Karriere. ¹⁷ Dies geht zumindest implizit aus einem Gutachten Cornelius Gurlitts hervor, der 1913 urteilte: »Dass seine Kunst des 19. Jahrhunderts [gemeint ist die gleichlautenden Monographie, St.S.] den Ton populärer Darstellung einschlug, wird ihm hoffentlich nicht als Fehler angerechnet: Es gibt nicht viele, die das können...« ¹⁸ Diese Aussage Gurlitt kann als durchsichtiger Versuch bewertet werden, den anscheinend erwarteten negativen Einschätzungen entgegen zu treten. In der Tat hatte u.a. Georg Swarzenski vom Mangel einer »wirklichen[n] Vertiefung in den Stoff und seine Probleme« ge-

sprochen und sein Urteil damit auf ein Charakteristikum gegründet, das auch als negatives Bewertungskriterium populärwissenschaftlicher Literatur diene.

Haacks Versuch einer die Diskursgrenzen negierenden Symbiose ist als Befund interessant. Aus ihm erwächst die Notwendigkeit, das Thema der Wissenschaftspopularisierung mit Blick auf den Einzelfall und unter Berücksichtigung der jeweiligen institutionellen und sozialen Bedingungen zu diskutieren.

Angesichts der inhaltlichen Breite populärwissenschaftlich-kunsthistorischer Publikationen um 1900, muss auch die Frage nach ihrem Anteil an der Konstitution kunstgeschichtlicher Kanones gestellt werden. Zweifellos erfolgte Kanonbildung und nicht zuletzt -umbildung in der wissenschaftlichen Praxis, doch ist kaum untersucht, inwiefern der Sektor der Populärwissenschaft dabei als Resonanzverstärker diene.¹⁹ Das die zeitgenössischen Vorstellungen bestimmende hierarchische Diffusionsmodell kannte weder Interdependenzen noch modifizierende Rückkoppelungen der ›von oben‹ kanonisierten Überlieferung.²⁰ Zur Untersuchung dieses Verhältnisses wären detaillierte Vergleiche zwischen Überblickswerken beider Diskurse notwendig, die es auf inhaltliche Identität, auf Begründungszusammenhänge aber auch auf Differenzen zu untersuchen gilt.

Das Feld der popularisierenden Kunstgeschichte scheint für die Forschung in den Fällen interessant zu werden, in denen sie Reaktionen auf epochale Zäsuren und die Auseinandersetzung um deren Bewertung beobachten kann.²¹ Der Schwerpunkt liegt auf den Auseinandersetzungen mit moderner Kunst und damit vorzugsweise auf der Institution der Kunstkritik.²² Diese verstand sich aber eher als Komplement bzw. Korrektiv zur akademischen Kunstgeschichte und wurde von dieser lange Zeit nicht als seriöse Konkurrentin wahrgenommen. Wir wissen zwar um Anspruch und Vermittlungsfunktion verschiedener Zeitschriften wie *Die Kunst für alle*, *Kunstwart*, *Das Atelier* oder *Kunst und Künstler*²³ und auch über Protagonisten wie die Kunstkritiker Julius Meier-Graefe, Paul Westheim, Friedrich Pecht oder Karl Scheffler²⁴ liegen detaillierte Untersuchungen vor, doch deren spezifischer kunsthistoriographischer Beitrag wurde zumeist zugunsten ihrer Rolle als Kunstkritiker ausgeblendet. Dabei waren es Publizisten wie die gerade Genannten, die kunstgeschichtlichen Kanones in einer großen Öffentlichkeit erst zu Anerkennung und nachhaltiger Wirkung verhalfen.²⁵ Jenseits der akademischen Diskurse traten sie als Popularisierer kunsthistoriographischen Wissens auf und mussten sich zwischen Wissenschaft und journalistischer Öffentlichkeit positionieren. Dass dies nicht selten eine Position zwischen allen Stühlen war, erfuhr nicht nur Friedrich Haack, sondern auch der viel gelesene Karl Scheffler. Ein Antrag auf Verleihung der Ehrendoktorwürde in seiner Vaterstadt Hamburg wurde ausgerechnet durch den Ordinarius des Kunstgeschichtlichen Seminars, Erwin Panofsky, mit dem Hinweis auf Schefflers vorgeblich »antiwissenschaftlich[en]« Veröffentlichungen, abgelehnt.²⁶

IV.

Wenn Daum für die Naturwissenschaften konstatiert, dass eine »popularisierende Tätigkeit« für Wissenschaftler, die eine Professur anstrebten, »wenig attraktiv« gewesen sei,²⁷ so stellt sich der Handlungsspielraum in den Geisteswissenschaften anders dar. Hier waren bereits Verlage daran interessiert, möglichst Fachleute für ihre populärwissenschaftlichen Produkte zu gewinnen. Ein weit über die engen Fachgrenzen hinaus gerichtetes Wirken bildete ganz offensicht-

lich in allen Phasen der universitär institutionalisierten Kunstgeschichte eine publizistische Option. Beispiele für diesen Umstand ließen sich viele anführen, wobei die Entwicklung interessant ist: Bei Wilhelm Lübke, der mit seiner *Geschichte der Architektur* und seinem *Grundriss der Kunstgeschichte* als Lehrstuhlinhaber entscheidend zur Popularisierung der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beigetragen hatte, beruhte die Reputation fast ausschließlich auf diesen Überblickswerken. Allerdings hielt Lübke, wie Klaus Niehr jüngst betonte, trotz des Anspruchs populärer Wissensaufbereitung einen engen Kontakt zur zeitgenössischen Spezialforschung.²⁸

Wilhelm Pinder, um ein besonders berühmtes Beispiel zu bemühen, besaß einen ganz anderen Handlungsspielraum. Seine Forschungsergebnisse publiziert er sowohl in Aufsatzform als auch in gattungsspezifischen Überblickswerken, die den Fachdiskurs bestimmten, aber auch eine breite Leserschaft fanden – eine Doppelstrategie, deren Erfolg nicht selten auf exzellenter photographischer Ausstattung beruhte. Daneben ist ein dezidiert populärwissenschaftliches Engagement im Rahmen der *Blauen Bücher* von Bedeutung.²⁹ Als er 1910 seinen Band *Deutsche Dome des Mittelalters* publiziert hatte, war er gerade zum Ordinarius in Darmstadt aufgestiegen. Der Erfolg dieses Buches – 27 Auflagen bis 1969 (!), 455.000 gedruckte Exemplare – gründete zwar auch auf der photographischen Illustration, schmälerte aber Pinders Einfluss auf die Fachwissenschaft keineswegs. Dies ist um so bemerkenswerter, als die *Blauen Bücher* in einer Verlagsankündigung aus dem Jahr 1907 von Verlagsseite als »moderne vornehme Massentartikel zu niedrigen Preisen« und ihre Adressaten als »[die] breiten Massen der Nation, also [diejenigen], die man die Ungebildeten nennt« charakterisiert wurden.³⁰ Für Pinder und Haack galten mithin unterschiedliche Bewertungskriterien. Pinders *Blaue Bücher* wurden nicht einmal als populärwissenschaftliche Arbeiten charakterisiert, obgleich sie es zweifelsohne waren. Der universitär Arrivierte vergrößerte dank populärwissenschaftlicher Vermittlungsarbeit seinen Ruhm, dem Nichtarrivierten wurde dies zum Nachteil ausgelegt.

Den Handlungsspielräumen der Autoren sind die Erwartungen und Fähigkeiten ihrer Leser an die Seite zu stellen. Wie wir sahen, wurden sie sowohl bei *Velhagen & Klasing* als auch bei *Langewiesche* am unteren Rand der Bildungsskala verortet. Implizit bleibt allerdings zu vermuten, dass damit nicht Arbeiter und die Schicht der sozial Deklassierten gemeint war, sondern das Kleinbürgertum der Angestellten, denen Siegfried Kracauer 1930 eine Studie gewidmet hatte.³¹ Kracauer hebt die Kulturbeflissenheit des an den Äußerlichkeiten des Bürgertums orientierten kleinbürgerlichen Angestelltenmilieus hervor, die im Kontrast zu den Unterhaltungsformen der Arbeiterklasse stehe.³² Darunter rechnet er »Hilfsmittel«, die der »seelischen Verödung der Arbeitnehmermassen«³³ entgegen wirkten, wozu Kunst, Wissenschaft, Radio und Sport zu zählen sind. Zudem verweist Kracauer mehrfach auf die Unterhaltungsfunktion des Kinos. Die Angestellten im Sinne Kracaers bildeten den unteren Rand der Leserschaft der *Volks- und Blauen Bücher*. Ihr Interesse an popularisierter Kunstgeschichte adaptierte die Bildungs- und Kulturnormen des Bürgertums, ohne sie in Frage stellen zu können.³⁴ Die Arbeiter hingegen entsprachen schon in ihrem Selbstbild nicht der Kulturbeflissenheit von Angestellten.³⁵ In der Weimarer Republik existierte allerdings die partiell auch verwirklichte Vorstellung, alle gesellschaftlichen Schichten, dies zielte ausdrücklich auf Arbeiter, am Kunstleben (dies schloss Kunstge-

schichte mit ein) zu beteiligen. Dies äußerte sich nicht zuletzt in einem neuen Stellenwert des Kunsterziehungsunterrichts an den Schulen.³⁶ Einerseits beschränkt sich das Milieu der ›Ungebildeten‹ auf das Kleinbürgertum, andererseits beförderte die Schulpolitik besonders nach 1918 neue Partizipationsmöglichkeiten an Kunst, die vermutlich auch neue Leserkreise für die populärwissenschaftliche Kunstgeschichte eröffnete.

Unter den raren Selbstzeugnissen aus den sozialen Milieus der Arbeiterschaft, der Kleinbürger und Handwerker, in denen die Beschäftigung mit populärwissenschaftlichen Werken zur Kunstgeschichte, die thematisch ohnehin bürgerlich codiert war, bezeugt wird, verweise ich auf die Jugenderinnerungen von Günther Grass. Der Sohn eines Danziger Kolonialwarenhändlers dürfte eine Ausnahme darstellen, wenn er sich erinnert, er habe sich als Vierzehnjähriger »in einer reich gebildeten *Knackfuß-Künstler-Monographie*« verloren und »anhand der Knackfuß-Bände zuerst Klingers Vielseitigkeit, den Maler, Bildhauer, den Zeichner bewundert, sich jetzt aber, nachdem ihm [dem jungen Grass] in einem weiteren Band Caravaggios wüster Lebenslauf fasziniert« habe, »als Schüler in Anselm Feuerbachs Atelier gewünscht.«³⁷

Während das Beispiel des literarisch interessierten jugendlichen Grass' problemlos in den Überlieferungsbestand der literaturwissenschaftlichen Forschung zur Lesesozialisation im Bürgertum eingeordnet werden kann,³⁸ besitzen wir keine Erfahrungen mit einer vergleichbaren Bildersozialisation. In seiner Lesesozialisation entspricht der Kaufmannssohn bürgerlichen Normen der familialen Lesekultur des frühen 20. Jahrhunderts. Zu vermuten ist, dass diese sozialhierarchische Einordnung, mit der noch nicht viel gewonnen ist, auch für den geschilderten Bilderkonsum gilt, worauf im übernächsten Abschnitt noch einmal zurückzukommen sein wird.

V.

Mit Blick auf die beiden bereits vorgestellten Correggio-Monographien von Thode und Scherer kann man die Grenzen zwischen den Publikationsgattungen auch inhaltlich genauer charakterisieren. Sieht man von den bereits erwähnten Unterschieden in der äußeren Form ab, mit der die Vertiefungslektüre aus der Feder des Wissenschaftlers auch ästhetisch und ökonomisch konnotiert wird, dann lässt die Analyse der Argumentationen Rückschlüsse auf das jeweilige Selbstverständnis der Wissensvermittlung, auf den spezifischen Umgang mit kunsthistoriographischem Wissen zu.

Valentin Scherer setzt mit einleitenden Bemerkungen zur Kennzeichnung der Epoche ein. Als Schlüsselbegriffe dienen ihm: eine »freie Auffassung und Wiedergabe der Wirklichkeit«, die »Freude des Entdeckens«; »Einzelheiten werden in ihrer ganzen Körperlichkeit erfasst«. Die in der Folge die Darstellung bestimmende Beschreibung der Kompositionsschemata wird vorbereitet, wenn es heißt: »Der flächenhafte Hintergrund erweitert sich zum deutlich hervorgehobenen Raum, zur scharf charakterisierten Landschaft, in deren Mitte sich der Mensch in ungezwungener Natürlichkeit bewegt.«³⁹ Anhand der bekannten Lebensdaten Correggios strukturiert Scherer die Werke nach dem bewährten biologistischen Modell aus Jugend (»Talent noch im Werden begriffen«⁴⁰) und Reife (»auf dem äußersten Gipfel seines gewaltigen monumentalen Könnens«⁴¹) charakterisiert, wobei eine qualitativ abschwingende Altersphase inhaltlich zwar angedeutet wird (»allzu

viel der Bewegung«, »Übersteigerung«⁴²), aber angesichts des frühen Todes als Diskussionsgegenstand entfällt.

Neben der Diskussion kompositorischer Details erörtert Scherer auch ikonographische Besonderheiten, greift kulturhistorisch zur Charakterisierung seiner Auftraggeber aus und stellt die große Bedeutung antiker Mythologien heraus. Gelegentlich entwickelte er zum historischen Stoff Distanz, die seiner Kenntnis der Forschungsliteratur Raum verschafft. So werden Datierungen mit der Existenz von Rechnungen begründet,⁴³ finden sich aber auch explizite Hinweise auf die Forschung: »Zwar fehlen unmittelbare Nachrichten darüber, daß Correggio in Rom gewesen sei, und die angeblichen dokumentarischen Beweise hierfür konnten vor der wissenschaftlichen Kritik nicht standhalten.«⁴⁴ Doch macht er daneben die »alte Tradition« geltend, nach der die Übernahme von Motiven aus Raffaels *Disputa* für einen Romaufenthalt spräche, beruft sich mithin auf Spekulationen, von denen er weiß, dass sie bis dato nicht zu beweisen sind.

Thodes deutlich längerer Text beginnt mit Vasaris Charakterisierung der Persönlichkeit Correggios und beklagt, dass daneben kaum eine nennenswerte Quelle zur Persönlichkeit »eines der größten Meister der Renaissance«⁴⁵ existiere, sieht man von Vertragstexten ab. Für seinen spezifischen Ansatz der distanzier-ten Historisierung ist das allerdings unerheblich, denn Thode ist gewillt, die Werke als »Offenbarung des inneren Wesens« zu lesen: »Aus seinen [Correggios] Werken allein ist die Seele zu erkennen.« Thode legitimiert seinen Ansatz mit der unkritischen Legendenbildung, die er bereits in Vasaris Vita erkennt. Anders als Scherer reflektiert er die Quellen aus der Distanz und weist darüber hinaus den Bildern ausdrücklich einen Quellencharakter zu. Die Arbeit des Kunsthistorikers, dem es mittels Zu- und Abschreibung gelingt, Correggios Gesamtwerk zu konkretisieren, um »Aufschluss über die Entwicklung des künstlerischen Ideales« zu erhalten, beschreibt Thode als »sichtende und aufklärende Arbeit«, die sich im besten Falle in der Lage zeige, »wieder liebendes Verständnis für des Meisters Schöpfungen [zu] erwecken.«⁴⁶

Durchaus mit Scherers Vorgehen vergleichbar, kombiniert Thode Vita, Gesamtwerk und Einflusskunstgeschichte, differenziert aber auch innerhalb der Überlieferungen. Datierungen macht er von urkundlichen Befunden abhängig, in die Argumentation bezieht er – im Gegensatz zu Scherer – Zeichnungen und Studien mit ein. Auch er spricht sich dafür aus, eine Romreise zwingend anzunehmen, diskutiert aber die Überlieferung unter Hinweis auf die älteren Kunsthistoriographen, namentlich Resta sowie Mengs, und führt den Nachweis, dass Vasari ein derart negatives Bild von Correggio gezeichnet habe, dass er als glaubwürdige Quelle ausscheidet. Thode hält sich an das, was er in den Bildern zu erkennen glaubt, gesteht jedoch ein, dass »Wesen und Eigenart hoher Werke der Kunst durch Beschreibung [...] verständlich machen zu wollen«, ein »vergebliches Unterfangen« sei.⁴⁷

Thode verzichtet in seiner Correggio-Monographie sowohl auf ein Vorwort als auch auf eine Bibliographie sowie einen Anmerkungsapparat. Seine Darstellung wird vom Habitus des gelehrten Kenners durchdrungen; der oben zitierte Bescheidenheitsgestus ist sein adäquater Ausdruck.

Die Unterschiede zwischen Scherers *Volksbuch* und Thodes *Liebhaber-Ausgabe* bestehen vor allem in der jeweiligen Stellung der Autoren zu dem, was Kunstgeschichte als Spezialform einer historischen Überlieferung darstellt. Während Scherer auf jeden konkreten Hinweis zum Material (jenseits der Ekphrasis von

Gemälden und Fresken) und damit auf eine Trennung von Überlieferung und Deutung verzichtet, nimmt Thode eine dezidiert distanzierte Stellung ein, um Textquellen und Zeichnungen aber auch Studien und Gemälde als Basis seiner Darstellung kenntlich zu machen. Er weist damit seine Monographie als Interpretation aus, während Scherer auf ein Eigenliches im Sinne von Rankes Positivismus-Diktum setzt, darauf, darzustellen, »wie es eigentlich gewesen« sei.⁴⁸ Was in der Historiographie spätestens seit Droysens *Historik* kritisch reflektiert wurde, nämlich der Umstand, dass Geschichtsschreibung ein deutendes, sich zur Vergangenheit ins Verhältnis Setzen sei, wurde kunsthistoriographisch durch die ästhetische Präsenz der Gegenstände partiell außer Kraft gesetzt. Kunst kann als Gegenstand auch noch den Nachgeborenen von einer überzeitlichen Relevanz zeugen, die mit dem Gebot wissenschaftlicher Historisierung zunächst nichts zu tun hat. Beide Autoren vermeiden aber bemerkenswerterweise eine klischeehaft behauptete Aktualität der Wirkung der Malerei Correggios auf den Zeitgenossen zuungunsten einer kunstgeschichtlichen Erklärung der Stellung Correggios, wobei Thode einen deutlich abstrakteren Grad der Historisierung erreicht, indem er Überlieferung und kennerschaftliche Deutung voneinander scheidet.

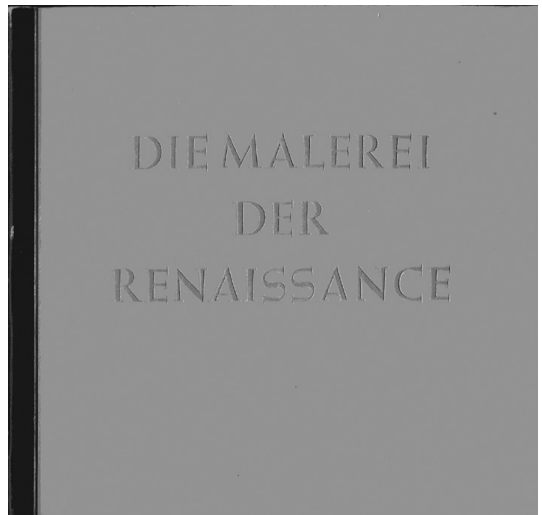
Der Vergleich zwischen den beiden im selben Verlag publizierten, aber ausdrücklich auf ein unterschiedliches Zielpublikum ausgerichteten Correggio-Monographien lässt partiell Rückschlüsse auf Differenzen innerhalb der Popularisierungsmuster und die Möglichkeiten ihrer Protagonisten zu. Wenn wir mit Krause und Niehr drei grundlegende Aspekte der Popularisierung – »Kürze der Darstellung, Prägnanz der Sprache und die zurückhaltende Benutzung einer Fachterminologie«⁴⁹ – anerkennen, dann fallen beide Publikationen in das Genre der kunsthistoriographischen Populärliteratur. Angesichts der bereits angedeuteten Tatsache, dass die *Künstler-Monographien* keineswegs nur von akademischen Kunsthistorikern verfasst, und die Volksbücher ebenso nicht ausschließlich von Popularisierern für Laien geschrieben wurden, muss mithin der jeweilige Grad der Popularisierung kunstgeschichtlichen Wissens bestimmt werden. Hierzu wäre es notwendig, bildungssoziologische Fragestellungen einzubeziehen und die Adressatenkreise genauer hinsichtlich ihrer Erwartungen zu konkretisieren.

Zudem muss eine variable Position der an Popularisierung Beteiligten in Rechnung gestellt werden. Hans Jantzen etwa veröffentlichte 1911 in der Volksbücher-Reihe bei *Velhagen & Klasing* eine kleine Rembrandt-Monographie, deren Erscheinen – zeitlich analog zu Friedrich Haack – zwischen Promotion und Habilitation lag.⁵⁰ Der junge Wissenschaftler trat hier als ›okkasioneller Popularisierer‹ in Erscheinung. Nicht zwingend musste er in dieser Position verharren. Er konnte sich später an ›universitärer Popularisierung‹ beteiligen, davon aber auch absehen. Er konnte aber auch die Trennung zwischen den Diskursfeldern unbeachtet lassen wie Thode und partiell Pinder, die mit ihren Monographien grundsätzlich auf ein größeres Publikum zielten, ohne ihre wissenschaftliche Reputation einzubüßen.

VI.

Auf ein weiteres Genres popularisierten kunsthistoriographischen Wissens sei kurz verwiesen, wobei die Breite und Heterogenität des Feldes, auf dem Formen popularisierter Kunstgeschichte beobachtet werden können, damit nur angedeutet werden kann. Die mediale Vermittlung populärwissenschaftlicher

3 Hermann T. Wiemann, *Die Malerei der Renaissance*, Hamburg-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst 1938, Titel



Kunstgeschichte beschränkte sich nicht nur auf Bücher und Zeitschriften, sondern fand ihren medialen Ort auch in Sammelbildern, die zwischen 1860 und 1960 im Rahmen ausgeklügelter Marketingkonzepte eine große öffentliche Wirkung erzielten. Die Reklamebildchen erlebten, gebunden an den Verkauf der entsprechenden Produkte, eine große Auflage, richteten sich überwiegend an Kinder bzw. Jugendliche und boten Sammelbilder und Alben zu allen erdenklichen Themen des menschlichen Lebens – einschließlich der Geschichte der Kunst.

Die berühmtesten unter ihnen, die Sammelbilder der *Liebig Extract of Meat Company*, wurden jüngst von Bernhard Jussen als Digitalisate veröffentlicht, um die Erforschung eines ›Historischen Bildwissens‹ voranzutreiben, woran auch die kunstgeschichtliche Forschung größtes Interesse besitzen sollte.⁵¹ Der Gesamtbestand der Fleischextrakten, Fertigsuppen, Backpulver und Margarine beigegebenen Bilder umfasst knapp 8000 in 1138 Serien, wobei die Bilder zumeist das Standardformat 11 x 7 cm besitzen. Während sich Jussens historiographisches Interesse auf Fragen nach visuellen Imaginationenformen der Vergangenheit richtet, eröffnen die Sammelbilder auch der Kunstgeschichte neue Möglichkeiten. Diese Überlieferungskorpora können als Zeugnisse kollektiver visueller Erfahrung analysiert werden, denn mit Blick auf die Massenware lässt sich ein den Alltag bestimmendes Selbstverständnis im Umgang mit historiographisch gesättigter Visualität beobachten.

Auch für die Sammelbilder von Lebensmittelfirmen wie Liebig oder Stollwerck muss der soziale Rang der Käuferschicht in Rechnung gestellt werden. Anders als heute, wo Sammelbilder wie etwa diejenigen der italienischen Firma *Panini* auf eine breite Käufermasse zielen, handelte es sich bei den Produkten, die ihre Käufer um 1900 mit Sammelbildern anlockten, um veritable Luxusprodukte wie Schokolade, Fleischextrakt und Bohnenkaffee.⁵² Die soziale Zusammensetzung der Käuferschaft änderte sich erst in den 1920er Jahren, als die Zigarettenindustrie damit begann, ihre Produkte mit Bildbeigaben auszustatten und damit ein Massenpublikum anzusprechen.

Im Kontrast zu dieser Marktbreite fallen die kunstgeschichtlichen Sammelalben des *Cigaretten-Bilderdienstes Hamburg-Bahrenfeld* zur Malereigeschichte aus dem Rahmen, die kurz vorgestellt seien. Auch ihrer gedenkt Günther Grass in seinen Lebenserinnerungen ausführlich, um seine bereits als Kind ausgeprägte Faszination an der Kunstgeschichte zu erläutern. Glaubt man den Erinnerungen des Danziger Schriftstellers, dann lagen die Bilder nicht den Zigarettenschachteln bei, sondern mussten erst mittels Gutscheinen bei Händlern eingetauscht werden.⁵³

Die drei Ende der 1930er Jahre aufgelegten Bände *Die Malerei der Gotik und der Frührenaissance*, *Die Malerei der Renaissance* sowie *Die Malerei des Barock*⁵⁴ verfügen jeweils über mehrere Dutzend Farb reproduktionen von Gemälden. Die Bände besitzen ein einheitliches Format von stattlichen 31 x 31 Zentimetern und eine goldfarbene Titelpprägung. Im inhaltlichen Aufbau gleichen sie sich: Nach einer Epocheneinführung werden in unterschiedlichen Kapiteln jeweils einzelne Maler vorgestellt. Die Bände beschließen jeweils ein Glossar mit kunstgeschichtlichen Fachbegriffen sowie ein Namensverzeichnis. Die Texte der drei kunstgeschichtlichen Alben stammen vom selben Autor, Hermann T. Wiemann, dessen publizistisches Oeuvre 1933 mit dem ebenfalls in der Sammelalbenreihe des *Cigaretten-Bilderdienstes* erschienen Band *Gestalten der Weltgeschichte. Miniaturen berühmter Persönlichkeiten aus vier Jahrhunderten* einsetzt.

Ohne nähere Informationen über Wiemann zu besitzen,⁵⁵ entsprach er allem Anschein nach dem Typus des ›professionellen Popularisierers‹. Wenn seine Funktion in den Sammelbiteralben mithin nicht bemerkenswert ist, so doch aber der Umstand, dass den Bänden Vorworte professioneller Kunsthistoriker vorangestellt wurden: Den Frührenaissanceband leitet ein kurzes Vorwort von Heinrich Zimmermann ein, dem damaligen Direktor der Berliner Gemädegalerie (und Neffe Wilhelm Bodes). Zimmermann verweist auf den hohen Wert des »Farbdrucks«, der ein »unentbehrlicher Faktor für die Popularisierung von Kunst« sei.⁵⁶ Zudem gibt er sich davon überzeugt, dass die Publikation den »Museumsbesuch« der Leser »zweifellos [...] fruchtbarer gestalten wird«.

Von Emil Waldmann, dem Direktor der Bremer Kunsthalle, stammen die anderen beiden Vorworte zu *Die Malerei der Renaissance* und *Die Malerei des Barock*, jeweils zweiseitige Epochencharakterisierungen, die in ihrer Dichte durchaus eine Konkurrenz zu Wiemanns deutlich längeren Texten herstellen.⁵⁷ Dieser setzt mit kurzen einleitenden Bemerkungen ein und stellt dann einen Künstler nach dem anderen vor, von Cimabue bis Grünewald, von Leonardo bis Breugel und von Tintoretto bis Kalf.

Ohne auf Einzelheiten näher einzugehen, bleibt festzuhalten, dass akademischen Kunsthistoriker von Rang und Einfluss die populärwissenschaftliche kunstgeschichtliche Darstellung für eine Massenleserschaft legitimieren. Der Fachmann lässt popularisieren, auch wenn er glaubt, er trage zur Popularisierung von Kunst und nicht etwa zu einer solchen der Kunstgeschichte bei. Die Frage bleibt, ob Zimmermann und Waldmann mit derartigen Vorworten ihre fachliche Hoheit nicht einfach abtraten zugunsten ›professioneller Popularisierer‹.

VII.

Lassen sich grundsätzlich Aussagen zum Verhältnis von Wissenschaft und Populärwissenschaft für die Kunsthistoriographie machen? Wie lassen sich die Diskursfeldgrenzen abstecken, da doch leicht Übergänge und gemeinsame Schnitt-

mengen zu beobachten sind, da es sich bei popularisierter Wissenschaft um eine heterogene Praxis handelt? Müssen die populären Formen der Wissenschaft zum Verantwortungsbereich der einzelnen Disziplinen gerechnet werden? Wie lassen sich theoretische Zugriffe auf das Problem der Popularisierung von Wissenschaft historisieren?

So wichtig es ist, die Interferenzen zwischen den Diskursfeldern in Rechnung zu stellen, so leichtfertig wäre es, die Grenzen zwischen ihnen zu negieren. Die Macht, zu bestimmen, wo Wissenschaft aufhört und wo Populärwissenschaft beginnt, lag im Hoheitsgebiet der Wissenschaft. Wissenschaftsfelder sind an Disziplinen gebunden, die disziplinäre Spezialisierung und Differenzierung strukturiert maßgeblich alle Wissensgebiete. Popularisierung muss unweigerlich einen als ›außen‹ bzw. ›jenseits‹ gedachten Gegenpol bilden: »Dabei gilt diese disziplinäre Fachgemeinschaft als wissenschaftssoziologischer und auch kognitiver Normalfall.«⁵⁸ Indem das Wissensfeld durch das akademische Fach institutionell bestimmt wird, entscheidet dies auch, was es an Wissen und zu welchem Preis der Reduktion und Simplifizierung für die Öffentlichkeit zu Verfügung stellt.

Angesichts des die populäre kunsthistoriographische Literatur geradezu leitmotivisch bestimmenden Volksbegriffs – »Volksbücher«, »Volksschriftsteller«, »Volksliteratur« –, liegt es nahe, die zeitgenössische Volkskunde, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts als junge wissenschaftliche Disziplin im Reigen der akademischen Fächer mit Erfolg behauptete, nach zeitgenössischen Modellen der Wissensdiffusion und des Verhältnisses der Hoch- und Wissenschaftskultur zur Volks- und Populärkultur zu befragen. Bezeichnenderweise spielten Modelle der kulturellen Diffusion und Transformation eine entscheidende Rolle bei der Profilbildung, inhaltlichen Konturierung und Institutionalisierung der Volkskunde als Wissenschaft, denn bildungssoziologische Transfermodelle besaßen bei der Frage nach einer kulturellen Bestimmung von ›Volk‹ als soziokultureller Formation und des ›Volkstümlichen‹ als dessen semantischer Ausdruck eine entscheidende Bedeutung.⁵⁹

Indem der Germanist Hans Naumann den Begriff des ›Gesunkenen Kulturguts‹ zur Grundlage seiner Charakterisierung der kulturellen Identität des Volkes machte, befruchtete er den Diskurs über bildungshierarchische Kulturtransfers, der heute als »volkskundlich-theoretischer Beitrag mit der breitesten Resonanz im 20. Jahrhundert«⁶⁰ bezeichnet wird.

Naumann geht zunächst vom Anspruch aus, die Volkskunde »auch in ihren Realien [...] zu einer reinen Geisteswissenschaft«⁶¹ zu erheben. In Absetzung von der romantischen Tradition und in einer entschieden antivölkischen Grundhaltung beschreibt Naumann die Aufgabe der Volkskunde als »Bestimmung des Wesens der primitiven, d.h. der noch individualismuslosen Gemeinschaft [und] deren Verhältnis zur höheren Kultur, die zu Individualismus und Differenzierung fortgeschritten ist.«⁶² In erstaunlicher Klarheit kennzeichnet Naumann den aktuellen ideologischen Rahmen seiner interessengeleiteten systematischen Begründung der Volkskunde:

Er [der Volkskundler, St. S.] sieht, wie der Kampf unserer Tage gegen Humanismus und Renaissancekultur, die mit dem Aufkommen der modernen Persönlichkeitskultur historisch ja annähernd zusammenfallen, mit einer gewissen Folgerichtigkeit geführt wird und einheitlich zusammenhängt mit den sozialistisch-kommunistischen Bestrebungen auf dem Gebiet der Politik, den expressionistischen auf dem Gebiete der Kunst und der

Ethik, den völkischen auf dem Gebiete der Erziehung und Bildung. Es handelt sich hier überall um eine mehr oder minder bewusste Rückkehr vom Individualismus zur Primitivität, um die Wiederherstellung der primitiven Gemeinschaft [...]⁶³

Individualismus und die autonome Persönlichkeit bilden entscheidende Parameter der Naumannschen Argumentation, die den Einzelnen der Gemeinschaft gegenüber gestellt sieht und damit an soziologische Tradition des frühen 20. Jahrhunderts – etwa Ferdinand Tönnies⁶⁴ – anschließt.

Seine These vom ›Gesunkenen Kulturgut‹ erklärt das Individuum zum Träger von Fortschritt, Wissenschaft sowie Kultur und misstraut der in den genannten ideologischen Strömungen a-historisch verklärten Gemeinschaft:

Zu glauben, dass aus der Gemeinschaft der Fortschritt komme, ist Romantik. Sie zieht herab oder ebnet mindestens ein. Volkstracht, Volksbuch, Volkslied, Volksschauspiel, Bauernmöbel usw. sind gesunkene Kulturgüter bis in die kleinsten Einzelheiten hinein, und sie sind es nur langsam, in fast zu errechnendem zeitlichen Abstand geworden. Mit anderen Worten: *Volksgut wird in der Oberschicht gemacht*. Und wenn wir nur dem Kino, dem Grammophon, der Operette und dem Warenhaus das Feld für diese angewandte und praktische Volkskunde überlassen, so können wir uns nicht wundern, wenn der Charakter des neuen Volksguts nicht besonders lieblich ausfällt.⁶⁵

Wenn diese Kulturgut-These Naumanns angeführt wird, dann nicht, um ihre vorgebliche Aktualität zu beschwören, sondern um auf ihre Ähnlichkeiten zum zeitgenössischen Verhältnis von Wissenschaft und Populärwissenschaft hinzuweisen. Die zitierten zeitgenössischen Stellungnahmen zu den Adressaten der *Volksbücher*, *Künstler-Monographien*, *Blauen Bücher* und anderer populärwissenschaftlicher Schriften sind von einem hierarchischen Verständnis der Wissenskulturen bestimmt, das Naumanns volkskundlichem Befund weitgehend entspricht.

In den Kategorien Naumanns bilden auch die Produkte der Wissens- und Wissenschaftspopularisierung eine spezifische Form von ›Gesunkenem Kulturgut‹. Sie werden in Form von Publikationen an die Bedürfnisse und Erfahrungshorizonte eines breiten Publikums angepasst, um Wissen, das sich wissenschaftlicher Forschung verdankt, verständlich zu machen.

Für das öffentliche Erscheinungsbild des Faches Kunstgeschichte, dies bildet eine Konsequenz aus der Theorie vom ›Gesunkenen Kulturgut‹, war (und ist auch in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts) mithin die akademische Kunstgeschichte als Institution selbst verantwortlich. Dabei darf ein entscheidender Aspekt nicht aus dem Auge verloren werden: Die Institution des Faches, seine Vertreter entschieden (und entscheiden nach wie vor) über den Handlungsspielraum im Diskursfeld Wissenschaft. Wer Wissenschaft als ›Gesunkenes Kulturgut‹ darbot, stand immer in der Gefahr, dass auch seine Karrierechancen sanken, obgleich die Bedeutung der Vermittlungsarbeit immer betont wurde.

Anmerkungen

- 1 Valentin Scherer, *Correggio*, Bielefeld und Leipzig 1911 (Velhagens & Klasing's Volksbücher 28), Umschlag Innenseite; Hervorhebungen nach dem Original.
- 2 Ebd., hinterer Umschlag, Außenseite.
- 3 Brief des Lektors Paul Oskar Höcker an Prof. Dr. Eduard Heyck vom 20. Dezember 1910, Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Nachlass Cb Jensen-Heyck, abgedruckt in: Michael Fuhr, *Die Buchreihe der Künstler-Monographien im Verlag von Velhagen & Klasing (1894–1941) als Beispiel national-konservativer Kunstpolitik und ihrer Auswirkung auf die Akzeptanz der Moderne*, Berlin 2004, S. 639.
- 4 Ebd.
- 5 Henry Thode, *Correggio*, Bielefeld und Leipzig 1898 (Künstler-Monographien 30); des Weiteren in dieser Reihe: Georg Gronau, *Wilhelm Leibl*, Bielefeld und Leipzig 1901 (Künstler-Monographien 50); Emil Waldmann, *El Greco*, Bielefeld und Leipzig 1941 (Künstler-Monographien [ohne Nummerierung]); Ernst Steinmann, *Botticelli*, Berlin und Bielefeld 1897 (Künstler-Monographien 24); hierzu Fuhr 2004 (wie Anm. 3); vgl. weitere, ähnlich aufgemachte Reihen: *Bibliothek der Kunstgeschichte* (Seemann-Verlag Leipzig) sowie *Die führenden Meister* (Propyläen-Verlag Berlin); zur publizistischen Strategie des Phaidon-Verlags: Ernst Fischer, »Zwischen Popularisierung und Wissenschaftlichkeit. Das illustrierte Kunstbuch des Wiener Phaidon Verlags in den 1930er Jahren«, in: *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, hg. v. Katharina Krause und Klaus Niehr, München und Berlin 2007, S. 239–265.
- 6 Hans Naumann, *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig 1922 (Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellung aus allen Gebieten des Wissens 181); hierzu: Michael Prosser, »Lemma ›Gesunkenes Kulturgut‹«, in: *Reallexikon der germanistischen Altertumskunde*, hg. von Johannes Hoops, Elfter Band, Berlin und New York 1998, S. 559–563.
- 7 Verlagsstrategisch argumentieren: Fuhr 2004 (wie Anm. 3) sowie Fischer 2007 (wie Anm. 5).
- 8 Andreas W. Daum, *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914*, München 1998, S. 28
- 9 Zu den Einschränkungen aus Sicht der Historiographie: Martin Nissen, »Populäre Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert. Gustav Freytag und seine ›Bilder aus der deutschen Vergangenheit‹«, in: *Archiv für Kunstgeschichte*, 2007, Bd. 89, Heft 2 S. 395–425; mit Blick auf Narrationsmuster und die Emanzipation wissenschaftlicher Geschichtsschreibung: Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung*

- der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760–1860*, Berlin u.a. 1996 (European Cultures Studies in Literature and the Arts 7).
- 10 Daum 1998 (wie Anm. 8) S. 407–409.
 - 11 Fuhr 2004 (wie Anm. 3), S. 84–94; Horst Meyer, *Velhagen und Klasing. Einhundertfünfzig Jahre 1835–1985*, Berlin 1985, bes. S. 208–216.
 - 12 Friedrich Haack, *Moritz von Schwind*, Bielefeld und Leipzig 1898 (Künstler-Monographien 31), S. 1.
 - 13 München 1894; zur Biographie Haacks: Alfred Wendehorst, »Kunstgeschichte an der Universität Erlangen«, in: *Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag*, München 1993, S. 11–31, bes. 13–19.
 - 14 Ebd., S. 14; Fuhr 2004 (wie Anm. 3), S. 217–219.
 - 15 Für Velhagen & Klasing verfasste Haack noch eine kleine Abhandlung in der Reihe *Farbige Meisterbilder*: Friedrich Haack, *Das Tierstück*, Bielefeld und Leipzig 1923 (Farbige Meisterbilder).
 - 16 Haack 1898 (wie Anm. 12), S. 1.
 - 17 Fuhr 2004 (wie Anm. 3), S. 217–218.; Wendehorst 1993 (wie Anm. 13), S. 15–16.
 - 18 Ebd., S. 15–16.; auch für das folgende Zitat.
 - 19 Zu Versuchen nationalsozialistischer Kanonbildung: Stefan Schweizer, »Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben«. Nationalsozialistische Geschichtsbilder in den historischen Festzügen zum ›Tag der Deutschen Kunst‹, Göttingen 2007, S. 263–303; zu Kanones allgemein: *Begründungen und Funktionen des Kanons. Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft, Philosophie und Theologie*, hg. v. Gerhard R. Kaiser, Heidelberg 2001.
 - 20 Mit Blick auf zumeist von ›universitären Popularisierern‹ verfasste populärwissenschaftliche Schriften sprach bereits Warnke davon, dass sich die »Differenz zwischen Wissenschaft und Populärliteratur [...] eher als eine Interferenz darbietet«; Martin Warnke, »Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur«, in: *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, hg. v. Martin Warnke, Gütersloh 1970, S. 88–108, hier S. 88.
 - 21 Vgl. etwa: Jochen Meister und Sabine Brantl, Ein Blick für das Volk. Die Kunst für Alle. Eine Publikation auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunstgeschichte für arthistoricum.net, 2006 (<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/102/> – Zugriff: 12.09.2008).
 - 22 Zum Verhältnis Kunstgeschichte und Kunstkritik: Stefan Germer/Hubertus Kohle, »Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte«, in: *Kunst und Kunsttheorie 1500–1900*, hg. v. Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden

1991 (Wolfenbütteler Forschungen 48), S. 287–311.

23 Brantl/Meister 2006 (wie Anm. 20); Ingrid Koszinowski, *Von der Poesie des Kunstwerks: zur Kunstrezeption um 1900 am Beispiel der Malerikritik der Zeitschrift ›Kunstwart‹*, Hildesheim 1985 (Studien zur Kunstgeschichte 36); Gerhard Kratzsch, »Der Kunstwart« und die bürgerlich-soziale Bewegung«, in: *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft: Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*, hg. v. Ekkehard Mai u. a., Berlin 1983 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich 3), S. 371–396; Philip Ursprung, *Kritik und Secession: ›Das Atelier‹. Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*, Basel 1996; Andreas Zeising, *Studien zu Karl Schefflers Kunstkritik und Kunstbegriff. Mit einer annotierten Bibliographie*, Lübeck und Marburg 2006, S. 20–22.

24 Ron Manheim, »Julius Meier-Graefe (1867–1935): ›Kunstschriftsteller‹ zwischen Traditionsbewusstsein und Modernität«, in: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, hg. v. Heinrich Dilly, Berlin 1999, S. 94–115; Michael Bringmann, *Friedrich Pecht (1814–1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin 1982; Lutz Windhöfel, *Paul Westheim und ›Das Kunstblatt‹: eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Köln u.a. 1995; Zeising 2006 (wie Anm. 23).

25 Zeising 2006 (wie Anm. 23), S. 85–87; Stefan Schweizer, »Die historischen Festzüge zum Tag der Deutschen Kunst in München: der Kanon deutscher Kunst in akademischen, populären und propagandistischen Geschichtsimaginationen des Nationalsozialismus«, in: *Kunstgeschichte im ›Dritten Reich‹: Theorien, Methoden, Praktiken*, hg. v. Ruth Heftrig u.a., Berlin 2008 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie 1), S. 260–279.

26 Hierzu Zeising 2006 (wie Anm. 23), S. 89.

27 Daum 1998 (wie Anm. 8) S. 425; Kritik an der naturwissenschaftlichen Vorstellung hierarchischer Transferprozesse zwischen Wissenschaft und Populärkultur äußert: Nissen 2007 (wie Anm. 9), S. 401.

28 Klaus Niehr, Kat. Nr. 23, in: *Bilderlust und Lesefreude. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, hg. v. Katharina Krause und Klaus Niehr, Leipzig 2005, S. 121.

29 Sandra Conradt, *›Die Blauen Bücher‹ und ›Der Eiserner Hammer‹. Die Fotobildreihen des Karl Robert Langewiesche-Verlages von 1902 bis 1931 am Beispiel ausgewählter Kunst- und Naturbände*, Phil.Diss. Universität Göttingen 1999, S. 126–149; die nachfolgenden Zahlen S. 138.

30 Ebd., S. 5.

31 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main 1971.

32 Ebd., S. 91–101.

33 Ebd., S. 110. Die Passage ist ein Zitat aus einem Artikel ›Wege zur Arbeitsfreude‹ aus dem Jahre 1929.

34 Ebd., S. 111: »Die Bildungselemente, die heute von den Organisatoren hereingeholt werden, um einen Ausgleich gegen die Verödung zu schaffen, sind entweder abgestempelte ›Kulturgüter‹, an denen man nicht rüttelt, weil es an ihnen scheinbar nichts mehr zu rütteln gibt, oder Abfälle der bürgerlichen Küche, die nun zu herabgesetztem Preis unten landen.«

35 Hierzu beispielhaft: Rebekka Habermas, »Wie Unterschichten nicht dargestellt werden sollen: Debatte um 1890 oder ›Cacatum non est pictum‹«, in: *Unterschicht. Kulturwissenschaftliche Erkundungen der ›Armen‹ in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Rolf Lindner und Lutz Musner, Freiburg 2008, S. 97–122.

36 Vgl. Wolfgang A. Reiss, *Die Kunsterziehung in der Weimarer Republik. Geschichte und Ideologie*, Weinheim 1981, S. 35–54.

37 Günther Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen 2006, S. 52.

38 *Lesekindheiten. Familie und Lesesozialisation im historischen Wandel*, hg. v. Bettina Hurrelmann u. a., Weinheim 2006, S. 265–272.

39 Alle Zitate aus: Scherer 1911 (wie Anm. 1), S. 1.

40 Ebd., S. 10.

41 Ebd., S. 22.

42 Ebd., S. 28.

43 Ebd., S. 15.

44 Ebd., S. 18.

45 Thode 1898 (wie Anm. 5), S. 3, auch für das folgende Zitat.

46 Ebd., S. 7.

47 Ebd., S. 110.

48 Rankes zentrale Aussagen zitiert in: *Über das Studium der Geschichte*, hg. v. Wolfgang Hardtwig, München 1990, S. 44–50.

49 Klaus Niehr/Katharina Krause, »Überblickswerke«, in: *Bilderlust und Lesefreude* (wie Anm. 28), S. 60–74, hier S. 61.

50 Hans Jantzen, *Rembrandt*, Bielefeld und Leipzig 1911 (Velhagen & Klasings Volksbücher 1); weitere Monographien von Jantzen in dieser Reihe: *Michelangelo* (1912) und *Altchristliche Kunst* (1914); zu Jantzen als Populärautor, u. a. als Autor eines ›Bilderatlases zur Einführung in die Kunstgeschichte‹ (1912) sowie eines ›Leitfadens für den kunstgeschichtlichen Unterricht in der höheren Mädchenschule‹ (1913) siehe: Niehr/Krause 2005 (wie Anm. 46), S. 69.

51 Liebig's Sammelbilder. Vollständige Ausgabe der Serien 1 bis 1138 auf CD-ROM (Atlas des Historischen Bildwissens 1), hg. v. Bernhard Jussen, Berlin 2002 .

52 Die Liebig-Sammelbilder und der Atlas des Historischen Bildwissens. Einleitung (wie Anm. 51), S. 6–7.

53 Grass 2006 (wie Anm. 37), S. 11–13.

- 54** Hermann T. Wiemann, *Die Malerei der Gotik und Frührenaissance*, Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst 1938; Hermann T. Wiemann, *Die Malerei der Renaissance*, Hamburg-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst 1938; Hermann T. Wiemann, *Die Malerei des Barock*, Hamburg-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst 1940.
- 55** Von Wiemann erschien nach dem Krieg: Hermann T. Wiemann, *Goya: Einführung und Auswahl*, Dresden; als Herausgeber fungierte er für folgender Preziöse: *Mao Tse-Tung, Reden an die Schriftsteller und Künstler im neuen China auf der Beratung in Yenan*. Mit einem Nachwort von Anna Seghers, hg. von der Deutschen Akademie der Künste, Berlin 1952.
- 56** Heinrich Zimmermann, »Einleitung«, in: Wiemann, *Gotik* 1938 (wie Anm. 54), S. 5, auch für das folgende Zitat.
- 57** Emil Waldmann, »Vorwort«, in: Wiemann, *Renaissance* 1938 (wie Anm. 54), S. 5–6; Emil Waldmann, *Das Wesen des Barock*, in: Wiemann 1940 (wie Anm. 54), S. 5–6.
- 58** Rainer Baasner, »Bedingungen, Ziele und Mittel der Popularisierung von Wissen im 18. Jahrhundert«, in: *Popularisierung der Naturwissenschaften*, hg. v. Gudrun Wolfschmidt, Berlin 2002, S. 39–51, hier S. 40.
- 59** Prosser 1998 (wie Anm. 6), S. 559–563.
- 60** Ebd., S. 560.
- 61** Naumann 1922 (wie Anm. 6), S. 1.
- 62** Ebd., S. 2.
- 63** Ebd., S. 3.
- 64** Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*, Berlin 1887 (ab der zweiten Auflage, Berlin 1912 mit dem Untertitel »Grundbegriffe der reinen Soziologie«.)
- 65** Naumann 1922 (wie Anm. 6), S. 5.