

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, als sich die akademische Disziplin Kunstgeschichte an den Universitäten institutionalisierte, gab es das Fach Kunstgeschichte in den Lehrplänen der meisten deutschen Schulen nicht. Lediglich einige höhere Mädchenschulen boten Kurse an, jedoch oft nur als freiwilliges Wahlfach.¹ Kunsthistorische Inhalte wurden im Rahmen des Geschichts-, Religions- oder Sprachunterrichts erörtert beziehungsweise man verwendete dort, wie bereits auf dem Ersten Kunsthistorikertag in Wien 1873 empfohlen, Reproduktionen von Kunstwerken als Anschauungsmaterial.² Daher gab es auch kaum offizielle, von Schulbehörden beauftragte kunsthistorische Lehrbücher; die Publikationen, auf die in pädagogischen Schriften und Fachblättern um 1900 hingewiesen wurde, waren zumeist Produkte der freien Verlagswirtschaft.³

Diese «Verlegerliteratur» beherrschte den damaligen Kinder- und Jugendbuchmarkt ohnehin.⁴ Das zeigen insbesondere die zahlreichen Jugendbuchreihen, die sich gegen sogenannte Schundliteratur wandten und geeignete literarische Werke oder Schriften über Erdkunde, Geschichte, Technik und Naturwissenschaften im Angebot hatten. Es ist daher nicht erstaunlich, dass auch viele Publikationen, die Kunst und Kunstgeschichte an die Schuljugend vermitteln wollten, in Rahmen einer Buch- oder Mappenreihe erschienen. Und es ist ebenfalls bezeichnend, dass Verleger in diesem Kontext die monografisch-biografische Form bevorzugten, bei der jeder Band einen einzelnen Künstler behandelt. Denn sie galt einerseits als «Zugeständnis an eine noch unterentwickelte Fassungskraft» und eine «jugendlichere Stufe» der Rezeption, und war andererseits beim Publikum sehr beliebt.⁵ Zu diesen Reihen gehörten die *Künstlerrappen* des *Kunstwarts*, die *Kunstgaben für das deutsche Volk* der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege Berlin, der *Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit* des Jugendschriftenausschusses des Allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf, *Die Kunst dem Volke* der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst in München und Velhagen & Klasings *Volksbücher der Kunst*. Viele ihrer Titel deuten bereits an, dass sie sich meist nicht nur an Schüler und Jugendliche richteten, sondern in aller Regel auch an erwachsene Leser und Leserinnen zur erbaulichen Lektüre und zum Selbststudium. Neben Lehrkräften an Schulen und gebildeten Laien wurden zunehmend breitere Schichten der Bevölkerung adressiert, oft das so genannte «einfache Volk». Dessen «Geistesart» setzte man landläufig mit der von Kindern und Jugendlichen gleich.⁶ Nach 1900 meinten Autoren und Verleger mit «Volk» also in aller Regel nicht mehr, wie noch ein Jahrzehnt zuvor, primär das gehobene und gebildete Bürgertum, das «den Keim der Nation ausmacht und [...] das größte und wichtigste Publikum für die Kunst bilden sollte», sondern Vertreter des wachsenden nichtakademischen Mittelstands bis hin zu kleinbürgerlichen Schichten, die durch den Besuch der Volksschule um die Jahrhundertwende zu über

90 Prozent Lesefähigkeit erlangt hatten.⁷ Auch dort sollten Kenntnisse über Kunst, zumindest über ihre bekanntesten Meister und Meisterwerke, Teil der Allgemeinbildung werden. Seltener war mit Volk konkret die Arbeiterklasse gemeint, obwohl Rezensionen in Zeitschriften wie *Der Deutsche Metallarbeiter* belegen, dass Verleger und Erzieher auch diese Zielgruppe erreichen wollten – nicht zuletzt, um sie der sozialdemokratischen Volkspädagogik zu entziehen.⁸ Denn «die Armen sollen auch künstlerische Höhepunkte in ihrem Leben haben als Gegengewicht zu ihrer geisttötenden mechanischen Arbeit», lautete eine Forderung von Reformpädagogen.⁹ Viele wollten bereits in der Volksschule ansetzen; ein Markt, der angesichts von 150 000 deutschen Volksschullehrerinnen und -lehrern für neun Millionen Schüler und Schülerinnen um 1906 auch für Verleger höchst interessant war.¹⁰ Doch nicht nur das reale Volk war die Zielgruppe populärwissenschaftlicher und populärer Kunstbuchreihen, sondern auch das ideale. Denn so gut wie immer war der Volksbegriff national, oft nationalistisch oder völkisch konnotiert. So sollte wahlweise die historische, kulturelle oder sogar rassische Gemeinschaft des ›deutschen Volkes‹ angesprochen und durch die Identifikation mit einem gemeinsamen Kanon von Künstlern und Werken bestärkt werden. Dafür galt natürlich deutsche Kunst als besonders, wenn nicht sogar einzig geeignet. Andere populäre Reihen, wie *E. A. Seemanns Künstlermappen* und *Meisterbilder in Farben*, vermieden in ihren neutralen Titeln hingegen Begriffe wie deutsch und Volk, und boten entsprechend ein stärker international orientiertes Künstlerprogramm an – für einen internationalen Markt.

Bei der Herausgabe einer Buch- oder Mappenreihe verbanden sich häufig kommerzielle Interessen mit pädagogischen Zielsetzungen. Eine Reihe anstelle einzelner Publikationen zu lancieren, war für Verlage vorteilhaft: die gleiche, unverwechselbare Gestaltung der Einzeltitel und der gemeinsame, oft prominent auf dem Einband platzierte Reihentitel erhöhten die Wiedererkennbarkeit der Bücher im Buchhandel und sollten beim Käufer den Wunsch wecken, die Reihe zu kompletieren. Die Titel konnten gemeinsam beworben werden, in Prospekten, Katalogen, Annoncen, Buchschaufenstern und auf speziellen Werbeseiten in jedem einzelnen Band. Zugleich bot eine Reihe die Möglichkeit, eine signifikante Auswahl von Künstlern und Werken zusammenzustellen. Auch dabei spielten oft ökonomische Überlegungen mit, wenn etwa beim Publikum besonders beliebte Meister und Werke berücksichtigt wurden. Doch gerade im Bereich der Kunstbuchreihen für Schuljugend und Volk folgte die Auswahl zudem auch weltanschaulichen und pädagogischen Prämissen, konnte so doch ein Kanon dessen vorgegeben werden, was die Adressaten kennen und schätzen lernen sollten. Denn die Einheit einer Buchreihe ersetzte nicht zuletzt die «Bildung und Kultur für jene Buchkäufer, die zu dieser Kultur erst noch den Zugang suchen».¹¹ Für die Allgemeinbildung und im selben Zuge auch für die Bildung von Kanones spielten Buchreihen daher eine erhebliche Rolle.¹² Und umgekehrt sprach, durch das Regulativ von Angebot und Nachfrage auf einem freien Buchmarkt, auch ›des Volkes Stimme‹, der Käufer, ein gewichtiges Wort bei der Kanonbildung mit.

Zahlreiche populäre Kunstbuchreihen drängten ab 1901 in rascher Folge auf den deutschsprachigen Buchmarkt. Einige versuchten jene Leserkreise zu erreichen, denen die Bände populär-wissenschaftlicher Reihen wie *Künstler-Monographien* oder *Klassiker der Kunst* inhaltlich und sprachlich noch zu komplex oder schlicht zu teuer waren.¹³ Andere grenzten sich bewusst von deren aus ihrer Sicht zu wenig künstlerischen, zu *kunsthistorischen* Inhalten ab. Alle Jugend- und Volksbuchrei-

hen setzten bei ihrer Popularisierung von Kunst und Kunstgeschichte jedoch auf ähnliche Vermittlungsstrategien. Kurze, leicht lesbare Texte ohne Fachtermini und Fußnoten begleiteten die Hauptsache: Abbildungen. Denn Anschaulichkeit galt als grundlegend in der Jugend- und Volksbildung, und der «Hunger nach Kunst», den der Verleger Artur Seemann 1901 diagnostizierte, war in Wirklichkeit ein Hunger nach Reproduktionen.¹⁴ Bildherstellung und Bilddruck wurden ab den 1890er Jahren immer billiger, vor allem durch den Einsatz der Autotypie.¹⁵ Die Reproduktion eines Kunstwerks im Rasterdruck verhalte sich «im Kostenpunkt zu dem billigsten eigentlichen photographischen Verfahren, dem Lichtdruck, immer noch wie 1:10» und erlaube daher eine Massenproduktion, schwärmte die Zeitschrift *Kunst für alle* 1901.¹⁶ So konnten die Verlage reich illustrierte Publikationen zu günstigen Preisen oder, wie Seemann schrieb, billig «wie Kartoffeln» anbieten.¹⁷ Die Auflagen der auf Massenabsatz berechneten Reihen waren entsprechend hoch: Startauflagen von 20.000 Stück pro Einzeltitel waren keine Seltenheit, Bestseller kamen auf über 130.000 Stück.¹⁸ Die Gesamtauflage einer vielbändigen Reihe konnte so bei zwei Millionen liegen.¹⁹ Entsprechend groß dürfte der Einfluss gewesen sein, den die auf dem Buchmarkt ab 1900 omnipräsenten populären Reihen auf das Wissen und die Geschmacksbildung jugendlicher Leser, ihrer Erzieher, Eltern und letztlich weiter Teile der Bevölkerung hatten. Entsprechend stark waren aber auch die Konkurrenz um Käufer und nicht zuletzt der Kampf um adäquate Vermittlungsmethoden und damit verbunden, um den «richtigen» Kanon.

Kunstgenuss statt Kunstgeschichte – die *Künstlerrappen* des Kunstwarts

Dezidiert mit dem Anspruch, «Laien zum Kunstverständnis heranzubilden», hatte Ferdinand Avenarius 1887 die Zeitschrift *Der Kunstwart* gegründet: «Nicht Kunsthistoriker suchen wir ja zu Lesern, sondern Kunstfreunde, Kunstgenießende.»²⁰ Die ebenso lebensreformerisch wie national ausgerichtete *Rundschau über alle Gebiete des Schönen* avancierte rasch zum Bildungsblatt des Bürgertums und insbesondere der deutschsprachigen Lehrerschaft, die 50 Prozent ihrer Leser ausmachte.²¹ Avenarius begriff den *Kunstwart* als einen der «mächtigsten Bundesgenossen [...], den die deutsche Lehrerschaft im Kampfe um ihre idealen Kulturziele finden kann», und teilte früh die Positionen der Kunsterziehungsbewegung.²² Er empfahl die Schriften ihrer wichtigsten Protagonisten, wie Konrad Lange und Alfred Lichtwark, publizierte Flugblätter des Dürerbunds und leitete die sogenannten Unternehmungen des *Kunstwarts*. Dazu gehörten vor allem die Reihenpublikationen des Verlags Georg D. W. Callwey. Sie sollten die «theoretische Arbeit» der Zeitschrift praktisch ergänzen, konkret durch die Kunsterziehung der Jugend und die Bildung aller materiell «Minderbemittelten».²³

«Als Anleitung zum Genusse der Kunstwerke kommt – zunächst für Schulkinder – Alfred Lichtwarks Buch *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken* in Betracht; diesem Zwecke vor allem wollen auch die vom *Kunstwart* herausgegebenen *Meisterbilder* mit Texten fast durchgängig von Avenarius dienen», warb selbiger 1905.²⁴ Die *Meisterbilder fürs deutsche Haus*, eine sukzessiv ergänzte Sammlung von Schwarz-Weiß-Reproduktionen nach Grafiken und Gemälden alter und moderner Meister, erschienen bereits seit 1900.²⁵ Die 35 x 26 cm großen Blätter wurden einzeln mit einem knappen Begleittext auf ihrem Papierumschlag verkauft. Unter den ersten zwanzig Nummern waren Reproduktionen von Dürers *Hieronymus im Gehäus*, Rembrandts *Hundertguldenblatt*, Alfred Rethels *Tod als Würger* und Raffa-

els *Sixtinischer Madonna*; 1906 waren bereits 168 Motive auf dem Markt.²⁶ Wie alle *Kunstwart*-Unternehmungen wurden die *Meisterbilder* durch die Stiftung eines anonymen «Kunstliebhabers» gefördert, was ihnen den in Erzieherkreisen verpönten Hautgout des Kommerziellen nahm.²⁷ Zu günstigen Preisen von 25 bis 60 Pfennig pro Stück verkauften sie sich millionenfach.²⁸

Sie brachten die drei Stiche von Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, *Melancholie* und *Hieronymus im Gehäus*, dazu die beiden Holzschnitte *Der Tod als Freund* und *Der Tod als Würger* – Werke deutscher Graphik, die in jenen Jahren noch weit davon entfernt waren, volkstümlich zu sein. [...] Es war eine kunsterzieherische Tat ersten Ranges. [...] Wenn man heute zurückblickt, glaubt man kaum, was es damals alles an Reproduktionen noch *nicht* gab und wie viel große Kunst erst durch die Tätigkeit von Avenarius in die Familien und in die Schulen drang. Feine Leute, die keine Kunsterziehung nötig hatten, lächelten allerdings über den Schulmeister Avenarius,

erinnerte sich der Verleger Reinhard Piper Jahrzehnte später.²⁹ Mit einer ähnlichen Motivauswahl und Formaten von bis zu 60 x 82 cm erschienen ab 1901 zudem die *Vorzugsdrucke* des *Kunstwarts* zum Preis von einer bis fünf Mark. 1906 gab es auch von ihnen bereits 56 verschiedene Motive.³⁰ Mit den großformatigen *Vorzugsdrucken* wollte Avenarius nicht zuletzt den Bereich des schulischen Wandschmucks bedienen. Über dieses Thema wurde unter Kunsterziehern rege diskutiert, insbesondere in der einflussreichen Hamburger Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung.³¹ Schriften wie *Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen* von Dr. Meier Spanier, Mitglied der Hamburger Kommission für schulischen Wandschmuck, warben 1897 für die Ausstattung von Schulen mit guter Kunst.³² 1901 nahm die Debatte durch den ersten deutschen Kunsterzieherkongress in Dresden und Ausstellungen wie *Die Kunst im Leben des Kindes* in Berlin an Fahrt auf. Zahlreiche Pädagogen empfahlen nun in Vorschlagslisten geeignete Reproduktionen; in der dritten Auflage seines Buchs berichtete Spanier 1902 von Anschaffungen durch Schulbehörden.³³ Diesen vielversprechenden Markt wollte Avenarius wohl aus kommerziellen ebenso wie pädagogischen Gründen nicht den Produkten der Konkurrenz überlassen, weder den ebenfalls schwarz-weißen Blättern von Verlagen wie Bruckmann oder Hanfstaengl, noch den bei Pädagogen beliebten *Farbigen Künstler-Steinzeichnungen* von Teubner und Voigtländer, und schon gar nicht, worauf ich später zurückkomme, E. A. Seemanns modernen Dreifarbindrucken.

Der *Kunstwart* erreichte die «heranwachsende Jugend» aber nicht nur mit losen Reproduktionen: «Die Kunstwartbilder und Mappen haben ihren Weg in viele Lehrerhäuser und Schulen gefunden», stellte das *Evangelische Schulblatt* 1910 fest.³⁴ Die Reihe der *Künstlerrmappen* gab Avenarius ebenfalls seit Ende 1901 heraus; er verstand sie, wie er im Vorwort der ersten, Arnold Böcklin gewidmeten Mappe schrieb, als Beitrag des *Kunstwarts* zur «Volkswirtschaft der Geistesgüter».³⁵ (Abb. 1) In dieser sollten «die Werke unserer großen Künstler in guten Nachbildungen, aber zu ganz billigen Preisen auf Kosten der Allgemeinheit verbreitet werden, ausgesät als edelstes Saatkorn».³⁶ So sollten die Geistesgüter durch Geschmacksbildung möglichst vieler Konsumenten auch die reale Volkswirtschaft fördern – ein zentrales, nicht nur in Deutschland verfolgtes Ziel kunstpädagogischer Anstrengungen. Die *Künstlerrmappen* kosteten meist zwischen 1,50 und 5 Mark, während man für aufwändige Portfolios anderer Verlage, etwa die Böcklin- und Schwind-Mappen der Photographischen Union, bis zu 400 Mark bezahlen musste. Dies war das gesamte Jahresgehalt einer deutschen Köchin, mehr als das Monatsgehalt eines Lehrers an



1 Ferdinand Avenarius, *Böcklin-Mappe*, hg. vom Kunstwart, München 1901, Titel

einer Kunstgewerbeschule und bedeutete selbst für Museumsdirektoren, die rund 7.500 Mark pro Jahr verdienten, eine erhebliche Investition.³⁷ Der Erfolg gab Avenarius Recht: die *Böcklin-Mappe* erreichte eine Auflage von über 100.000 Exemplaren und die Gesamtauflage der ersten 44 Titel der *Künstlertappen* lag schon vor 1914 bei 1,2 Millionen.³⁸ Kritik an der minderen Qualität mancher Reproduktionen begegnete er offensiv: «Wieviel seelische Kraft übertragen wird, darauf, so scheint es uns, kommt es zumal bei der «Kunst fürs Volk» an, und es kann davon mit der bescheidenen Reproduktion eines Meisterwerks mehr übertragen werden, als mit der technisch vollendeten eines äußerlichen Gebildes.»³⁹ Jede Mappe war einem Künstler, in drei Fällen sogar einer Künstlerin gewidmet, und enthielt zwischen sechs und dreißig lose Reproduktionen, oft Autotypien, sowie einen kurzen, in der Regel von Avenarius verfassten Text.

Jedem Empfänglichen, nicht zuletzt unserer heranwachsenden Jugend, gewähren diese köstlichen Schätze erhabener, gemühtiefer und phantasiestarker Kunst weihevollere Stunden edlen künstlerischen Genusses und unverlierbaren inneren Gewinn. Die [...] erläuternden Texte [...] sollen dem Betrachter das Einfühlen in die Kunstwerke erleichtern, psalmodierte ein Werbeprospekt 1913.⁴⁰ Avenarius wollte seine Leser zum Genuss erziehen, sie auf die Bilder einstimmen und sie dadurch ethisch und natio-

nal «einstellen».⁴¹ Mit suggestiven, meist die Ausdruck- und Stimmungswerte der Kunstwerke beschwörenden Bildbeschreibungen versuchte er zu steuern, was die Beschauer sehen und was sie dabei empfinden sollten. In «kunsthistorische Spezialfragen» wollten sich die *Künstlermappen* explizit «nicht verirren».⁴²

Durch ihre Verbindung von Bildtafeln und Text eigneten sich die *Künstlermappen* gleichermaßen zur Einrichtung einer Hausbücherei wie einer «Hausbilderei», einer Sammlung von Kunstblättern, die sich Avenarius für jedes deutsche Haus dringend wünschte.⁴³ Auch im Schulunterricht hatte die Mappenform Vorteile, da die losen Tafeln in der Klasse von Hand zu Hand gehen und die Texte Lehrern und Lehrerinnen zur Vorbereitung dienen konnten. Zahllose pädagogische Zeitschriften in Deutschland, Österreich, der Schweiz und den USA empfahlen die *Künstlermappen* daher für die Schule, und das *Zentralblatt für das gewerbliche Unterrichtswesen* in Österreich vermeldete 1908, dass ein «Erlass des Arbeitsministeriums» die Lehrkörper «behufs eventueller Anschaffung für die Anstaltsbibliotheken auf die vom *Kunstwart* herausgegebene Sammlung *Meisterbilder fürs deutsche Haus* und die *Künstlermappen* empfehlend aufmerksam macht».⁴⁴ Konkret demonstrierte der Pädagoge und Dozent am Weimarer Lehrerseminar Paul Quensel die schulische Verwendung in seiner 1905 im Kunstwart-Verlag erschienenen Broschüre *Meisterbilder und Schule*. Hier gab er «Anregungen zu praktischen Versuchen» im Unterricht von Kindern, wobei er allerdings offen ließ, in welche Fächer er sie integrieren wollte.⁴⁵ Quensel zog Blätter aus verschiedenen *Künstlermappen* heran: neben Märchenbildern von Ludwig Richter und Moritz von Schwind schienen ihm auch Rethels *Tod als Würger*, Böcklins *Toteninsel* und Dürers *Ritter, Tod und Teufel* als geeignet für Schulkinder. An Avenarius orientiert, aber von einem deutlich kunstreligiöseren Impetus beseelt, verfertigte er Bildbeschreibungen, die offenkundig den Lehrkräften die «richtigen Worte» für eine gemeinsame Bildbetrachtung mit den Schülern vorgeben sollten. Quensel wollte die «Wege weisen, auf denen die Empfänglichkeit für die bildende Kunst im Herzen der Kinder geweckt und gesteigert werden kann», und warnte: «Nichts stört die Stimmung mehr als ein Herauskatechisieren um jeden Preis.»⁴⁶ Ziel sei es, die Phantasie anzuregen, die Andacht vor dem Bild und die Ehrfurcht vor der künstlerischen Arbeit zu wecken. «Dagegen muss das Unterfangen, die Bilder aus der historischen Entwicklung heraus zu erklären, als überflüssig bezeichnet werden», befand der Pädagoge, «wenn ein Kunstwerk unserem Empfinden nichts zu sagen hat, sondern erst eine Zurückversetzung in die Gefühlsweise vergangener Zeiten verlangt, so ist es für die Schule ungeeignet».⁴⁷

Avenarius' und Quensels Ansichten orientierten sich in wesentlichen Punkten an denen vieler deutscher Kunsterzieher und Fachwissenschaftler, die nach 1900 eine philosophisch-ästhetische anstelle einer kulturhistorisch grundierten Auseinandersetzung mit Kunst vertraten. Kunstsinn und ästhetische Bildung als Basis einer ethisch-sittlichen und nationalen Erziehung sollten bei Kindern und Jugend, ebenso wie beim einfachen Volk, durch Sehen, Genießen und Empfinden von Kunstwerken gefördert werden und nicht durch Belehrung mit kunsthistorischem Faktenwissen. «Pädagogisch-ästhetisch (kunterzieherisch) oder mehr historisch», definierte Avenarius im *Kunstwart* die geläufige Dichotomie, oder auch: «ästhetische Bildung einerseits, kunstgeschichtliches Wissen anderseits».⁴⁸ «Denn das Kunstgefühl, das ›Lesenkönnen der Kunstsprache‹ stärkt man nicht durch das Lesen von Kunstgeschichte, sondern nur durch die Übung des Auges und womöglich auch der Hand.»⁴⁹ Darin stimmte er Konrad Lange zu, der schon 1893 «die Forderung

eines systematischen kunstgeschichtlichen Unterrichts auf den Mittelschulen» abgelehnt hatte.⁵⁰ Im Rahmen dieser einfühlungsästhetischen Kunstpädagogik, bei der die seelischen Kräfte der Beschauer für die «Ausdrucksmittel anderer seelischer Kräfte», jenen der Künstler, zugänglich gemacht werden sollten, berief man sich im *Kunstwart* auch auf Heinrich Wölfflins *Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance* von 1899. Das Buch wurde als «rein kunsterzieherisch» gelobt, da es «den Beschauer für das Künstlerische empfänglich machen, ihm Auge, Verstand und Empfinden bilden» wolle.⁵¹ Leider aber beschränkte sich Wölfflin auf die italienische Renaissance, wohingegen, da war sich der *Kunstwart* mit vielen Kunsterziehern einig, im Zentrum des Schulunterrichts und der Volksbildung die deutsche Kunst stehen sollte.

Gegen Antikitis – der volkstümlich-nationale Kanon der Kunsterzieher

Mit der Tendenz zur Enthistorisierung des Kunstunterrichts verband sich meist eine Nationalisierung seiner Gegenstände: statt einer internationalen Auswahl von Meistern und Werken bevorzugten viele Kunsterzieher deutsche Kunst. Damit waren Werke aus dem gesamten deutschen und oft auch niederländischen Sprachraum gemeint, selbstverständlich auch die Kunst von Rembrandt, «dem Erzieher». Im publizistischen Umfeld des Kunsterziehertags von 1901 wurde vielfach davor gewarnt, die Schuljugend mit Antike und italienischer Renaissance vollzustopfen, also mit dem üblichen Auftakt und Höhepunkt – und oft auch Qualitätsmaßstab – des kunsthistorischen Kanons. So befand Conrad Schubert 1903 in *Die Werke der bildenden Kunst in der Erziehungsschule*, der «Klassizismus» sei immer ein ästhetisches Bildungselement für «unsere höheren Kreise» gewesen, aber nicht für «die breiten Schichten des Volks».⁵² Damit folgte er Ansichten, die Friedrich Pecht schon 1885 in die *Kunst für alle* geäußert hatte. Pecht wollte, in der Ära nach der bürgerlichen Revolution von 1848, nicht nur die politische, sondern auch «unsere Kunstgeschichte, [...] den Klassizismus samt Trojanern und Hellenen» über Bord werfen und durch eine «Schilderung des eigenen Volkes» ersetzen.⁵³ Ein Franz Defregger trete so auf Augenhöhe mit Raffael. Nur «unsere viel zu doktrinäre Kunstgeschichtsschreibung», klagte er, habe «wie gewöhnlich gar kein Verständnis gehabt für diese ungeheure Kunstbewegung».⁵⁴

Doch nicht nur in der Erziehungs-, ergo Volksschulpädagogik wurde der «internationale» kunsthistorische Kanon als Unterrichtsstoff in Frage gestellt, sondern auch dort, wo seine Kenntnis als soziales Distinktionsmerkmal galt, im Gymnasium. So forderte Moritz Müller 1899 in *Bildende Kunst im Gymnasialunterricht* die Beschränkung auf nur wenige antike Werke, um der Kunst der Neuzeit mehr Raum geben zu können. Eine Konzentration auf die Antike bringe mehr Schaden als Nutzen, denn damit «trägt die Schule dazu bei, dass der einseitige, ungerechte Klassizismus in der Kunst [...] den Blick für die Eigenart und die Herrlichkeit unserer heimischen Kunst abgestumpft hat».⁵⁵ Wie viele Pädagogen wollten Müller und Schubert auf ausländische Kunst weitgehend verzichten, insbesondere auf die der romanischen Länder, deren «Klassizität» in den ästhetisch-völkerpsychologischen Deutungsmustern der Epoche zum Gegenbild der angeblich typisch deutschen beziehungsweise germanischen realistischen Detailtreue und Hingabe an die Natur stilisiert wurde. Lediglich Raffael, Michelangelo und Leonardo da Vinci nahm Müller explizit von diesem Verdikt aus, da sie «für alle Zeiten von so hoher Bedeutung sind, dass sie für keinen Gebildeten leere Namen bleiben dürfen».⁵⁶ In erster Linie aber seien der

deutschen Jugend deutsche Meister nahezubringen. Der *Kunstwart*, der ebenfalls vor einer Ansteckung mit «Antikitis» warnte, sekundierte 1902: «Mit Recht hat man auch an die höheren Schulen gedacht bei den Wünschen, der Griechen Kunst möge nicht mehr das A & O aller Kunst hingestellt, es möge kein wesentlicher Unterschied zwischen alter und neuer Kunst gemacht werden und man möge doch endlich einmal einsehen, dass für uns Deutsche keine Kunst erlebensfähiger sei, als eben die deutsche.»⁵⁷ Denn knapp gesagt, so der nationalliberale Reformpädagoge Wilhelm Rein 1902: «Das deutsche Auge saugt sich doch nur an dem fest, was aus deutschem Sinn geboren ist.»⁵⁸

Ein «wegweisender, orientierender Kanon» galt unter Kunstpädagogen allerdings als unverzichtbar.⁵⁹ Rein forderte: «Ein deutsches Kind muss eine Ahnung haben von der Größe Dürers und Rembrandts»; andere fügten Holbein und Grünewald hinzu.⁶⁰ Neben diesen alten Meistern hielten die meisten Erzieher insbesondere die Werke deutscher Maler des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart als besonders geeignet für Jugend und Volk: Richter, Schwind, Rethel, Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans Thoma und Fritz von Uhde werden in fast allen Traktaten genannt, die «Realisten» Menzel, Liebermann und Leibl in vielen. In Österreich kamen, wie etwa Hermann Bahr für den Unterricht von «Linzer Buben» vorschlug, heimische Maler wie Defregger, Josef von Führich und Ferdinand Georg Waldmüller hinzu.⁶¹ Die Werke dieser Künstler, so die verbreitete Ansicht, könnten «wahrhaft mit dem Herzen» verstanden werden, zum einen, da sie aufgrund ihrer dem Volkscharakter entsprechenden Ausdruckswerte von Seele zu Seele sprächen, zum anderen, weil ihre heimischen Motivwelten der Lebenswirklichkeit von Jugend und einfachem Volk nahe stünden.⁶² Ziel dieses Kanons war neben der allgemeinen «Pflege der Vaterlandsliebe» die Stärkung einer idealisierten kulturellen National- bzw. Volksidentität, über die realen sozialen Grenzen und die politische und konfessionelle Zersplitterung in Deutschland hinweg.⁶³

An der Bildung dieses volkstümlich-nationalen Kanons arbeitete Avenarius durch die *Künstlermappen* engagiert mit. Sie versprachen Orientierung, denn «das Bedeutendste derjenigen unserer großen Meister, die [...] berufen erscheinen, mit uns und in uns wahrhaft zu leben», sei versammelt.⁶⁴ Auf der Rückseite jeder Mappe wurde das Künstlerprogramm übersichtlich aufgelistet. (Abb. 2) In den knapp fünfzig Titeln, die bis Mitte der 1920er Jahre erschienen, war neben Dürer, Holbein und Rembrandt bereits 1907 Matthias Grünewald vertreten, mit sechs fotomechanischen Abbildungen des *Isenheimer Altars* für nur 2,50 Mark.⁶⁵ Mit dieser «Grünewaldpropaganda» trug Avenarius früh zur Popularisierung und Erhebung des Malers ins «Dreigestirn» der altdeutschen Meister bei.⁶⁶ Um 1911 publizierte er zudem sechs Mappen zu Michelangelo – der in der damaligen deutschen Kunstliteratur als Antiklassizist germanisiert und eingemeindet wurde.⁶⁷ Neben nicht weniger als sieben Mappen zu Schwind und vier zu Richter waren auch Böcklin, Feuerbach, Rethel, Friedrich Preller der Ältere und Jüngere, Wilhelm Steinhausen, Karl Haider und Carl Spitzweg im Programm. Spitzweg, von Avenarius als naturseeliger Stimmungsmaler geschätzt, wurde ebenfalls um 1908 «wiederentdeckt» und trat wie Grünewald den Siegeszug in alle volkstümlichen deutschen Kunstbuchreihen an.⁶⁸ Warum Maler wie Max Klinger, Hans von Marées oder Menzel, die der *Kunstwart* ebenfalls als bedeutende Meister feierte, im Programm der Mappen fehlen, ist nicht bekannt. Es könnte urheberrechtliche Gründe gehabt haben; Avenarius jedenfalls zürnte wiederholt über nicht gewährte oder zu teure Reproduktionsrechte. Be-

Künstler-Mappen vom Herausgeber vom Kunstwart, dem
 Das Bedeutsame der Kunstwerke und die großen Künstler
 im Überblick zu geben. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen.
 Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von
 Ferdinand Avenarius herausgegeben.

Böcklin-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Böhle-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Dürer-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Feuerbach-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Grünwald-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Vorzugsausgabe Ländliche Natur auf großen Karten ausgegeben im Format 100x70 cm. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Haidler-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Holbein-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Liebermann-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Meunier-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Michelangelo die Hauptbilder der Sixtinische Decke Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Michelangelo die Propheten und Sibyllen Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Michelangelo das jüngste Gericht Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Millet-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Philippi-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Prellers d. A. nordische Landschaften Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Prellers d. A. ostpreussische Landschaften Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Vorzugsausgabe Ländliche Natur auf großen Karten ausgegeben im Format 100x70 cm. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Prellers d. J. Bilder zur Ilias Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Rembrandt-Mappe Herausgegeben vom Kunstwart, von Ferdinand Avenarius. Die Mappen sind in 12 Bänden zu veröffentlichen. Die ersten Mappen sind von Levin Meyerson, die übrigen von Ferdinand Avenarius herausgegeben. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

Vorzugsausgabe Ländliche Natur auf großen Karten ausgegeben im Format 100x70 cm. Preis in Einbänden Mk. 1,50.

2 Ferdinand Avenarius, *Böcklin-Mappe*, hg. vom Kunstwart, München 1901, Umschlagrückseite

dacht wurden allerdings drei «moderne» Maler: der Pädagogen- und Publikums-
 liebhaber Hans Thoma, der «durch und durch deutsche» Fritz von Uhde und auch der
 «temperamentheisse Wirklichkeitserfasser besten jüdischen Geblütes» Max Lieber-
 mann.⁶⁹ Dessen Mappe erschien 1907 mit einem ausführlichen Begleittext, in dem
 Avenarius in den Werken des umstrittenen Künstlers den Ausdruck sittlicher Werte,
 echt deutscher Innerlichkeit und Naturliebe attestierte und sie gegen den Vorwurf
 der Hässlichkeit und Oberflächlichkeit verteidigte. Die Maler des von Avenarius als
 tatsächlich oberflächlich abgewerteten französischen Realismus und Impressionis-
 mus kamen für *Künstlermappen* hingegen nicht in Frage. Nur Jean-François Millet
 und Constantin Meunier wurden aufgenommen, da ihre volkstümlichen Werke bei
 Publikum wie Pädagogen beliebt waren und beide ohnehin als Künstler mit «star-
 kem germanischen Einschlag» galten.⁷⁰ Ungewöhnlich für eine populäre Reihe, ja
 für Kunstbuchreihen überhaupt war allerdings, dass Avenarius auch drei *Künstle-
 rinnen-Mappen* edierte. 1908 erschien *Eine neue Sprache?* mit 42 Reproduktionen der
 ornamentalen, fast abstrakten Zeichnungen von Katherine Schöffner; 1913 folgte
 die *Käthe-Kollwitz-Mappe*, die Avenarius nicht als sozialkritische, sondern als tiefer-
 religiöse und volksnahe Grafikerin propagierte.⁷¹ 1922 schließlich würdigte die *Me-*

diz-Pelikan-Mappe die Malerin Emilie Pelikan und ihren Gatten Karl Mediz.⁷² Damit war eine ganze Reihe von Zeitgenossen im Programm der *Künstlerrappen*. Aber keine Vertreter der «Ultra-Malerei», wie die Kunst zwischen Van Gogh und Matisse in einer Flugschrift des *Dürerbunds* schauernd genannt wurde.⁷³ Und auch keine deutschen Expressionisten, die Avenarius, ebenso wie Kubisten und Futuristen, als «Meschuggisten» verunglimpfte.⁷⁴ Ihre Popularisierung sollte erst ab 1919 der Reihe *Junge Kunst* von Klinkhardt & Biermann vorbehalten bleiben. Vor 1914 hatten selbst progressive, an erwachsene Kenner adressierte Reihen wie Richard Muthers *Die Kunst* zwar Impressionisten und Symbolisten, aber nicht die zeitgenössische Avantgarde im Programm.⁷⁵ Und die volks- und jugendpädagogischen Kunstbuchreihen, die den *Künstlerrappen* des *Kunstwarts* ab 1906 Konkurrenz machten, ohnehin nicht.

Die *Kunstgaben* (für das deutsche Volk) der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege in Berlin, der *Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit* des Allgemeinen Lehrervereins in Düsseldorf und *Die Kunst dem Volke* aus München propagierten ebenfalls ganz oder vorwiegend den volkstümlich-nationalen Kanon, wobei die Grenze zu völkischen Positionen vor allem in den *Kunstgaben* oft überschritten wurde. Die 14-bändige Reihe erschien im bekannten Mainzer Kinder- und Jugendbuchverlag Jos. Scholz, der von Karl Scholz betont national ausgerichtet wurde.⁷⁶ In Konzept, Preis und Programm ähneln sie den *Künstlerrappen* des *Kunstwarts*: die Hefte im Format von 29 x 21 cm enthielten jeweils rund 15 herausnehmbare Schwarz-weiß-Autotypien nach Werken eines Künstlers und einen kurzen Begleittext. Zum Preis von nur einer Mark starteten sie mit Auflagen von 20.000 Stück, die sich bei Titeln wie *Fritz von Uhde* schnell verdoppelten.⁷⁷ (Abb. 3) Im Programm griff die Freie Lehrervereinigung das Herzstück des kunsterzieherischen Kanons auf: es gab *Kunstgaben* zu Thoma, Schwind, Rethel, Steinhausen, Uhde, Feuerbach, Liebermann und Millet. Hinzu kamen Leibl, Ludwig Knaus, Arthur Kampf und Giovanni Segantini. Dieser wurde im Begleittext als «Maler deutscher Rasse» gefeiert, in dessen Heimatstadt Arco der Boden schon seit Jahrhunderten mit deutschem Blut gedüngt worden sei.⁷⁸ Autor dieser Blut- und Boden-Parolen war der Berliner Volksschullehrer Wilhelm Kotzde, der seit 1907 als freier Jugendschriftsteller arbeitete und 1913 Mitglied des arisch-völkischen *Deutschbunds* sowie Mitbegründer von dessen Publikationsorgan *Deutscher Volkswart. Monatsschrift für volksdeutsche Erziehung* wurde.⁷⁹ Kotzde verantwortete sieben der 14 *Kunstgaben* und war als Vorsitzender der Freien Lehrervereinigung und enger Mitarbeiter von Scholz wohl die bestimmende Kraft hinter der Reihe. Zwei weitere Hefte, zu Steinhausen und Millet, schrieb 1907 und 1909 der Lehrer Gerhard Krügel, der 1913 Herausgeber des antisemitischen *Deutschen Volkswarts* wurde. Dennoch erschien auch eine *Kunstgabe* zu Max Liebermann, den Wilhelm F. Burr entschlossen in die «Reihe unserer Großen der Kunst» stellte.⁸⁰ Auch nach dem Ersten Weltkrieg, als die Reihe weitgehend unverändert neu aufgelegt wurde, blieb das Bild ideologisch zwiespältig. Da unterdessen der Wigand-Verlag den Reihentitel für seine *Kunstgaben für Schule und Haus* verwendete, nannte die Freie Lehrervereinigung ihre Hefte nun *Dom-Kunstgaben*.⁸¹ Der Dom-Verlag, in dem sie ab 1921 erschienen, war der Buchverlag der Berliner *Täglichen Rundschau*, die der nationalliberalen Deutschen Volkspartei unter Gustav Stresemann nahestand. Was Verleger und Lehrervereinigung aber nicht daran hinderte, für neu aufgenommene *Kunstgaben* über Menzel und Spitzweg die Autoren Otto Riedrich und Wilhelm Müller-Rüdersdorf zu verpflichten, die spätestens 1933



3 Alexander Troll,
Fritz von Uhde, Mainz
1908 (Kunstgaben 4),
Titel

als Biografen von Göring und Goebbels bzw. als Herausgeber *Nationalsozialistischer Aufsätze* ihre Gesinnung offenbaren sollten.⁸²

Auch die Autoren der *Kunstgaben* verzichteten in ihren Geleitworten auf kunsthistorische Erläuterungen und folgten mit suggestiven Bildbeschreibungen (ästhetisch-kunsterzieherischen Prämissen. Man solle sich an den «Blättern erfreuen»; reproduziert wurden «allgemein verständliche Bilder»: Genre-, Landschafts- und Mutter-Kind-Darstellungen sowie Szenen aus dem Leben des Heilands.⁸³ Erst als man nach 1921 auch Grünewald und Hans Baldung Grien sowie Philipp Otto Runge ins Programm nahm, informierten die entsprechenden Begleittexte knapp über kunsthistorische Kontexte. Aus dieser «rückwärts gerichteten Betrachtungsweise» sprächen nun «das inbrünstige Bemühen und der starke Wille», Jugend und Volk nach dem «furchtbaren Zusammenbruche» wieder «zu den unversehrt gebliebenen Fundamenten deutscher Kultur» zurückzuführen, subsumierte der Berliner Schulrat Alexander Troll 1924 die weit verbreitete Haltung.⁸⁴ Durch die verstärkte Rückbesinnung auf die Größe deutscher Kunst früherer Zeiten sollte nationales Selbstbewusstsein wiedergewonnen und die Unversehrtheit der Kulturnation Deutschland nach außen demonstriert werden. Die Vor- und Nachkriegs-*Kunstgaben* wurden in der pädagogischen Presse gleichermaßen wohlwollend aufgenommen. Die *Pädago-*



4 Severin Rüttgers, *Aus den Radierungen des Adriaen van Ostade*, Berlin 1907 (Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit 7), Titel

gische Jahresschau über das Volksschulwesen lobte Kotzdes Einführung zu Segantini 1909 als lesenswert, *Die Deutsche Schule* wünschte «weiteste Verbreitung». ⁸⁵ Und die *Monatsschrift für höhere Schulen* sah 1922 den Zweck der Reihe darin, «eine stattliche Rüstkammer voll Waffen zum Kampf für den deutschen Geist» zu bieten. ⁸⁶ Avenarius hingegen, der die *Kunstgaben* noch 1909 empfohlen hatte, wandte sich zwei Jahre später scharf gegen die Freie Lehrervereinigung. Allerdings nicht primär aus ideologischen Gründen, denn auch der *Kunstwart* gab nationalistischen Stimmen Platz. Avenarius nutzte vielmehr die in den Debatten um Jugendschriften beliebte Dichotomie von Geist und Geld, sprach der «irreführend» als Lehrervereinigung betitelten Gruppe jedes «ideale» pädagogische Anliegen ab und nannte sie ein Deckmäntelchen der rein kommerziellen Interessen des Verlags Scholz. ⁸⁷ Härtere Worte fand Severin Rüttgers, der die Alfred-Rethel-Kunstgabe in der einflussreichen *Jugendschriften-Warte* als «Sudelei» und «Scholz'sches Machwerk» bezeichnete. ⁸⁸ Der nationalkonservative Reformpädagoge war seinerseits Hauptautor der seit 1906 erscheinenden 18-bändigen Reihe *Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit*, die sich der grafischen Kunst von Dürer bis Adriaen van Ostade widmete und vom Jugendschriftenausschuss des Allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf herausgegeben wurde. ⁸⁹ (Abb. 4) Das durchaus kommerziell motivierte Vorgeplänkel um

die *Kunstgaben* sollte sich zwei Jahre später zum berühmten «Tendenzstreit» um Jugendschriften auswachsen.⁹⁰ Allerdings stritt man nun nicht mehr über Kunstbücher – dazu war dieses Marktsegment mit nur drei Prozent der gesamten deutschen Buchproduktion wohl zu unbedeutend –, sondern um Bände aus der Reihe *Mainzer Volks- und Jugendbücher* von Scholz, die deren Herausgeber Wilhelm Kotzde verfasst hatte.⁹¹ Da die Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften, die gegen chauvinistische Tendenzen angingen und der eher liberalen Hamburger Lehrervereinigung nahestanden, manche Bände nicht für Schulen empfahlen, warfen Kotzde und Scholz ihnen zunächst die Bevorzugung ihrer eigenen Schriftenreihe vor, um sie schließlich mangelnder Vaterlandsliebe und der Nähe zur Sozialdemokratie zu bezichtigen.⁹² Ein Teil dieses Streits wurde 1913 auch im *Kunstwart* ausgetragen werden, der auf Seiten der Hamburger stand.

Zurück zur Internationalität der Kunstgeschichte – Die Kunst dem Volke und Volksbücher der Kunst

Keinen ideologischen Gegenpol zur Feier nationaler Werte, aber eine *kunsthistorische* und vor allem eine katholische Alternative zu den protestantisch geprägten Produkten von *Kunstwart* und Freier Lehrervereinigung boten von 1909 bis 1943 die knapp 100 Hefte der Reihe *Die Kunst dem Volke* aus München.⁹³ (Abb. 5) Ihr Titel zitierte zwar den Slogan der Neuen Freien Volksbühne Berlin, anders als diese richtete sich die Münchner Reihe jedoch nicht an das großstädtische Proletariat, sondern an eine katholische Leser- und Lehrerschaft.⁹⁴ Herausgeber war die nationalkonservative Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst, die von dem Bildhauer Georg Busch geleitet und im Hintergrund durch das deutsche katholische Episkopat gesteuert wurde.⁹⁵ Die als «bestes Erziehungsmittel» beworbenen Hefte wollten «mit einer gesunden, von christlicher Gesittung durchtränkten Kunst vertraut machen, unser katholisches Volk vor religiöser Verflachung bewahren und christlichen Geist und christliche Sitte erhalten».⁹⁶ Obwohl sie mit ihren bis zu 88 Abbildungen weit üppiger illustriert waren als die *Kunstwart*-Mappen und *Kunstgaben*, kosteten die Hefte nur 80 Pfennig; Abonnenten und «Ortsgruppen» erhielten Rabatte. Über Programm und Zielgruppen der Reihe informierten die Innen- und Rückseiten vieler Heftumschläge. Dort abgedruckte Leserbriefe signalisierten, dass sie wichtige Multiplikatoren vom «Akademieprofessor» und «Realschullehrer» über den «stud. theol.» bis zum Pfarrer erreichten und begeisterten.⁹⁷ Zitierte Pressestimmen stammten aus deutschen und österreichischen Volksblättern und aus der katholischen Arbeiterzeitung *Der Deutsche Metallarbeiter*, vor allem aber aus pädagogischen Zeitschriften wie *Die katholische Schule* oder *Monatsschrift für katholische Lehrerinnen*. Sie empfahlen die Hefte Priestern, Katecheten, Lehrern, «überhaupt jedem Erzieher» und speziell auch «Jugendlehrerinnen und -bildnerinnen».⁹⁸ So zielten die Herausgeber gleichermaßen auf Gymnasien und höhere Töchterschulen, Volks- und Sonntagsschulen, auf den Religions- und den Zeichenunterricht, auf Pfarr- und Schulbibliotheken. Denn «ein breiter Weg zum Volke führt für die christliche Kunst von den Kindern aus in die Familie, durch die Schule ins Volk, durch die Priester in die Schule».⁹⁹ Mitte der 1920er Jahre wurde *Die Kunst dem Volke* schließlich offiziell von der Jugendschriftenprüfungsstelle des Katholischen Lehrerbunds für Österreich und vom Katholischen Lehrerverband des Deutschen Reiches empfohlen, in dem mit rund 25.000 Mitgliedern ungefähr die Hälfte aller katholischen Volksschullehrer in Deutschland organisiert war.¹⁰⁰ Entsprechend groß war ihre



5 Johannes Damrich, *Hans Holbein d. J.*, München 1912 (Die Kunst dem Volke 9), Umschlagsvorderseite

Verbreitung. Die Startauflagen von je 20 000 Exemplaren pro Heft erhöhten sich bei den Titeln *Ludwig Richter*, *Albrecht Dürer* und *Der Kölner Dom* bis in die späten 1920er Jahre auf 55.000 bzw. über 90.000 Stück.

Aus pädagogischen wie kommerziellen Gründen hatte auch *Die Kunst dem Volke* neben Dürer und Richter weitere populäre ›deutsche‹ Künstler im Programm: Holbein, Rembrandt und Grünewald ebenso wie Rethel, Schwind, Knaus, Waldmüller, Feuerbach und Spitzweg. Hinzu kamen Schlachtenmaler wie Theodor Horschelt und Albrecht Adam, und katholische Kirchenmaler wie Peter von Cornelius und Edward von Steinle. Die sehr beliebten, jedoch protestantischen Maler Hans Thoma und Fritz von Uhde sowie Max Liebermann fehlen hingegen, aus religiös-konfessionellen Gründen, aber auch, weil die konservative Münchner Vereinigung ohnehin zur Abwehr sezessionistischer Kunst gegründet worden war.¹⁰¹ Allerdings nahm sie, anders als ihre beiden Konkurrenten, auch kanonische Alte Meister vorwiegend katholischer Observanz ins Programm, von Fra Angelico und Van Eyck über Murillo und Rubens bis Raffael und Michelangelo. Dieser partiellen Öffnung für die ›internationale‹ alte Kunst entsprachen nun auch die stärker kunsthistorischen Texte. Sie dienten nicht mehr nur dem einführenden Genuss, sondern waren «ebenso gemütsreiche als wissenschaftlich wertvolle Erläuterungen».¹⁰² Johannes Damrich, Autor

der Hefte zu Dürer und Holbein, plädierte 1909 ausdrücklich dafür, eine «gesunde Mitte zwischen kunsthistorischer und rein künstlerischer Betrachtungsweise» zu finden.¹⁰³ Wie viele Autoren von *Die Kunst dem Volke* war er zugleich promovierter Kunsthistoriker und ordinierter Priester. Er betonte daher zwar oft den «katholischen Standpunkt» eines Künstlers und gegebenenfalls auch dessen «unverfälscht deutschen», vermittelte aber zugleich kunsthistorisches Basiswissen.¹⁰⁴

Mit *Die Kunst dem Volke* öffnete sich der Weg zurück zur Vermittlung (internationaler) Kunstgeschichte in den deutschen jugend- und volkspädagogischen Kunstbuchreihen. Denn um 1909 gebe es «nicht wenige unter den deutschen Pädagogen, die der Meinung sind, dass die künstlerisch-pädagogischen Strömungen im Verebben und Versanden sind», bemerkte die *Pädagogische Jahresschau für das Volksschulwesen* resigniert.¹⁰⁵ Zwar sollte es immer noch Produkte wie Wigands *Kunstgaben für Schule und Haus* geben, die mit Bildern von Ludwig Richter und Märchenzitate ganz auf eine gemütvoll-genießeriische Kunsterziehung setzten, doch viele populäre Kunstbuchreihen verweigerten sich in den folgenden Jahren nicht mehr der kunsthistorischen Perspektive und damit verbunden auch einem (internationalen) Kanon alter und moderner Meister. Zu den einflussreichsten gehörten zwei für Massenabsatz berechnete Reihen, die ab 1911 den deutschsprachigen Buchmarkt überfluteten: *Velhagen & Klasing's Volksbücher* mit ihren *Volksbüchern der Kunst* und *E. A. Seemanns Künstlermappen*. Schon die Reihentitel werben mit den Verlagsnamen als eingeführte Marken, hatten doch beide Häuser eine große, wenn auch sehr unterschiedliche Reputation im Bereich der Kunstliteratur. Aus diesen Traditionen resultierten auch die im weitesten Sinne kunsthistorische Ausrichtung ihrer populären Reihen und die Verpflichtung von Fachwissenschaftlern als Autoren.

Die dünnen grauen Hefte *Volksbücher der Kunst* (Abb. 6) waren ein Ableger der höchst erfolgreichen populärwissenschaftlichen Reihe *Künstler-Monographien*, die bei Velhagen & Klasing seit 1894 erschien.¹⁰⁶ Als 1911 die ersten *Volksbücher der Kunst* herauskamen, umfasste sie bereits über 100 Titel, und ihre Bestseller, Monografien zu Raffael, Rubens, Michelangelo, Rembrandt und Dürer, erschienen in neunter beziehungsweise zehnter Auflage. Aber auch viele Bände zu deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart verkauften sich bestens. Darunter waren natürlich Rethel und Feuerbach, Richter und Schwind, Thoma und von Uhde. Es gab also keinen Grund, die erfolgreiche Auswahl für das neue Produkt signifikant zu ändern. Auch das Programm der *Volksbücher der Kunst* umfasst daher alle genannten Maler, umringt von weiteren kanonischen alten Meistern wie Tizian, Murillo, Frans Hals und Leonardo, und von modernen «Sezessionisten» wie Eugen Bracht und Ludwig Dettmann. Diese waren beim Publikum durch ihre Beiträge zu den Sammelbildchen des Schokoladenherstellers Stollwerck populär.¹⁰⁷ Trotz der frankreichfeindlichen Haltung der Reihen-Herausgeber um Carl Ferdinand van Vleuten und Paul Oskar Höcker waren auch der nach wie vor beliebte (Normanne) Millet und der (Wallone) Antoine Watteau im Programm. Nach dem Ersten Weltkrieg, als die Erscheinungsfolge der *Volksbücher der Kunst* abebbte, kamen Wilhelm Busch und Carl Spitzweg hinzu – mit ihren Monografien hatten derweil Reihen wie die *Kleinen Delphin-Kunstbücher* und *Hugo Schmidts Kunstbreviere* beste Verkaufserfolge erzielt. Denn in die Programmgestaltung von Velhagen & Klasing spielten zwar die protestantisch-kaisertreue Haltung von Johannes Klasing und ab 1919 die völkisch-antisemitische seines Nachfolgers August Klasing stets mit hinein; in erster Linie ging es jedoch um die Verkäuflichkeit der «auf Massenabsatz berechneten»



6 Hans Jantzen, *Rembrandt*, Bielefeld und Leipzig 1911 (Velhagen & Klasing's Volksbücher 1), Umschlagvorderseite

Hefte.¹⁰⁸ Es ist daher ein Zeichen für die gestiegene Attraktivität und Popularität von Kunst bzw. Kunstgeschichte, dass die gesamte Reihe, zu der auch Volksbücher der Musik, Literatur, Geschichte, Erdkunde, Technik und Naturwissenschaften gehörten, 1911 mit Heften zu Rembrandt und Tizian startete und im ersten Jahr fast zur Hälfte aus *Volksbüchern der Kunst* bestand. Diese waren allerdings auch günstig in der Herstellung. Nicht nur dass man die Autorenhonorare auf bescheidene 130 bis 160 Mark drückte; auch viele Abbildungsklischees der reich illustrierten *Künstler-Monographien* wurden wiederverwendet. So konnte Velhagen & Klasing die Preise der Konkurrenz nochmals unterbieten: ein Heft kostete nur 60 Pfennig. Die Anzahl der Abbildungen reduzierte der Verlag gegenüber den *Künstler-Monographien* deutlich, indem er auf Reproduktionen von Zeichnungen und weniger bekannten Werken verzichtete. Die Komplexität der Bebilderung wurde so verringert, die Werkauswahl kanonischer. Auch die Texte der *Künstler-Monographien* wurden für die neue, weniger gebildete Zielgruppe weiter vereinfacht.¹⁰⁹ Doch selbst für die Volksbücher gewann der Verlag einmal mehr «Gelehrte und Volksschriftsteller ersten Ranges».¹¹⁰ Darunter waren zahlreiche promovierte Kunsthistoriker wie Hans

Jantzen, Max Osborn, Ernst Diez, Frida Schottmüller und August Liebmann Mayer. Der Museumskurator Mayer, ein anerkannter Experte für spanische Kunst, verfasste sein Volksbuch zu Murillo zeitgleich mit seinem Murillo-Band für *Klassiker der Kunst*, die wissenschaftlichste unter den populärwissenschaftlichen Kunstbuchreihen der Epoche, und stellte es auf eine solide kunsthistorische Basis.¹¹¹ Auch wenn die *Volksbücher der Kunst* Kunstgeschichte in ihrer leichtesten Form vermittelten, unterschieden sie sich doch deutlich von den kunsterzieherischen, primär auf Genuss und Einstimmung ausgerichteten *Kunstwart-Mappen* und *Kunstgaben*. Sie wollten gleichermaßen «Born der Belehrung und edelsten Unterhaltung» sein.¹¹²

Fotomechanische Farbproduktionen: für Kunstgenuss oder Kunstgeschichte?

Den Anspruch, Kunstgenuss und Belehrung zu verbinden, teilte *Volksbücher der Kunst* ebenso wie den «internationalen» Meister-Kanon mit der ab 1913 erscheinenden Reihe *E. A. Seemanns Künstlermappen*.¹¹³ Deren Alleinstellungsmerkmal und Erfolgsrezept war die Ausstattung mit jeweils sieben bis zehn Kunstreproduktionen im fotomechanischen Dreifarbendruck. *E. A. Seemanns Künstlermappen* war damit die zweite vollständig in Farbe illustrierte monografische Buchreihe auf dem internationalen Markt, nach den von 1907 bis 1912 erscheinenden britischen *Masterpieces in Colour* und ihren Auslandsausgaben, darunter *Meisterbilder in Farben*.¹¹⁴ In die Entwicklung des fotomechanischen Dreifarbendrucks hatte der Verlag E. A. Seemann unter seinen Leitern Gustav Kirstein und Artur Seemann früh investiert und bereits ab 1900 die Loseblattsammlung *Alte Meister* herausgebracht.¹¹⁵ Die kleinformativen Farbdrucke wurden, wie die *Meisterbilder fürs deutsche Haus* des *Kunstwarts*, einzeln mit kurzen Begleittexten ausgeliefert und als Produkte «für das Volk, nicht nur die Herrschenden» vermarktet.¹¹⁶ Ab 1902 folgten die Sammlungen *Hundert Meister der Gegenwart*, *Meister der Farbe* sowie *Die Galerien Europas*, deren Blätter auch für Seemanns opulente *Galerie-Alben* verwendet wurden.¹¹⁷ Auf den kunsterzieherischen Markt zielte der Verlag zugleich mit den *Großen Farbigen Kopien*, die mit Formaten von bis zu 60 x 45 cm als schulische Wandbilder geeignet waren. Die ersten beiden Blätter, Rembrandts *Nachtwache* und Tizians *Zinsgroschen*, wurden 1902 in der zweiten Auflage von Artur Seemanns *Bildende Kunst in der Schule* entsprechend beworben.¹¹⁸ In dieser 1901 im Nachgang zum Dresdner Kunsterzieherstag publizierten Denkschrift vertrat auch Seemann strikt kunsterzieherische Positionen. Er forderte ästhetische Bildung und Anleitung zum Kunstverständnis durch Sehen und Genießen von Werken – und nicht durch das Einpauken kunstwissenschaftlicher Fakten in historischer Abfolge. «Wir wollen doch keine Kritiker und Kunstschwätzer ausbilden», schrieb er polemisch; selbst Lichtwarks «Katechesen» waren ihm schon zu viel der Belehrung.¹¹⁹ «Angesehene Kunsthistoriker», die in Dresden für originale Werke als Medien schulischer Kunstbetrachtung plädiert hatten, nannte er verkalkt und «Geschmacksräte».¹²⁰ Seemann wollte geeignete Bilder lediglich als stille Miterzieher an die Schulwände hängen und regelmäßig austauschen. Dafür kamen aus seiner Sicht nur gute und zugleich preiswerte fotomechanische Reproduktionen von Kunstwerken in Frage, am besten in Farbe.

Der «Kunsterzieher» Seemann erklärte damit im Grunde eine ganze Generation von illustrierten kunsthistorischen Überblickswerken als obsolet, die nicht zuletzt der väterliche Verlag seit Jahrzehnten für den schulischen Bereich produzierte.¹²¹ Denn selbst die *Kunsthistorischen Bilderbogen. Für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmacks-*

lehre an Gymnasien, Real- und Höheren Töchterschulen, die Ernst Arthur Seemann ab 1877 primär als Anschauungsmaterial zusammengestellt hatte, verwandelten sich spätestens 1888 durch die Zusammenarbeit mit Anton Springer, dem Verfasser der begleitenden Textbände, in ein kunsthistorisches Curriculum, bei dem «Wahl und Ordnung» der Illustrationen «dem Gange der Darstellung genau angepasst» wurden.¹²² Diese Dominanz des «selbständig gewordenen» kunstgeschichtlichen Narrativ über primär «erläuternde Illustrationen» prägte in der Folge auch die *Schulausgabe* der Bilderbogen und das *Kunstgeschichtliche Bilderbuch für Schule und Haus*, die sich an jüngere bzw. weniger gebildete Leserkreise richteten.¹²³ Ihre chronologisch geordneten Schwarz-Weiß-Abbildungen seien geeignet, so Georg Warnecke, Schüler im «Unterrichtsgang anderer Fächer» auf die «denkwürdigsten Zeugen vergangener Kulturzustände hinzuweisen».¹²⁴ Kunstgenuss verhiessen sie nicht.

Kunstgenuss verschaffen sollten hingegen Seemanns Dreifarbendrucke. «Was den Abbildungen des alten Gemäldeschatzes zu dessen vollkommensten Genuss zu meist noch fehlte, die farbige Wiedergabe, soll ihnen jetzt mit Hülfe des schnell zu großer Bedeutung entwickelten Dreifarbendrucks, also auf einem mechanischen, und deshalb objektiven und zuverlässigen Wege zu theil werden», rühmte der Kritiker Alexander Schnütgen beim Erscheinen der ersten Blätter 1900.¹²⁵ Mit dieser Ansicht stand er jedoch weitgehend alleine. In Kunsterzieherkreisen wurde den Dreifarbendruckern meist jede genussfördernde und damit pädagogische Eignung abgesprochen. Woldemar von Seidlitz, einer der Gastgeber des Dresdner Kunsterziehertags, setzte sich 1902 in der *Kunstchronik* direkt mit Seemanns Denkschrift *Bildende Kunst in der Schule* auseinander und wandte sich zunächst scharf gegen jegliche Verwendung fotomechanischer Reproduktionen im Unterricht.¹²⁶ Dabei führte er Argumente ins Feld, die man im Prinzip schon aus den Debatten um die Fotografie seit den 1860er Jahren kannte: fotografische Reproduktionen könnten Kunstwerke nur einseitig wiedergeben, sie seien mechanisch und daher leer und seelenlos. Nur eine durch Künstlerrauge und -hand vorgenommene grafische Interpretation des Originals könne die Plastizität von Skulpturen übersetzen und den Farbeindruck von Gemälden zum Ausdruck zu bringen, in Schwarzweiß wohlgeordnet. Nur die grafische Reproduktion, so von Seidlitz, sei ein Original und entsprechend «künstlerisch».¹²⁷ Daher sei die fotografische Reproduktion bei der Erläuterung von Kunstgeschichte zwar leider nicht mehr wegzudenken, aber für künstlerisch-ästhetische Erziehung gänzlich ungeeignet. Im Rahmen dieses Argumentationsschemas musste er den fotomechanischen Dreifarbendruck natürlich erst recht ablehnen. Denn gerade bei Farbwerten befand er eine künstlerische Übersetzung als unabdingbar für den richtigen Eindruck. Seiner Meinung schlossen sich zahlreiche Pädagoginnen und Pädagogen an. Bei ihnen erfreuten sich vor allem die Chromolithographien von zeitgenössischen Malern des Karlsruher Künstlerbunds größter Beliebtheit, die ab 1901 von den Leipziger Schulbuchverlagen Teubner und Voigtländer produziert und unter dem Titel *Farbige Künstlersteinzeichnungen* als künstlerische Originale vermarktet wurden.¹²⁸ Auch ihre volkstümlich-patriotischen Motive passten gut in viele kunsterzieherische Konzepte. Die Lehrerin Käthe Kautzsch demonstrierte ihre Verwendung in der Schrift *Versuche in der Betrachtung farbiger Wandbilder mit Kindern* (die 1903 bei Teubner erschien); Meier Spanier empfahl sie in der Neuauflage seines Buchs *Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen* (das 1902 von Voigtländer verlegt wurde).¹²⁹ Seemanns farbige Kunstblätter hingegen wurden in den Vorschlagslisten vieler Pädagogen zunächst ignoriert.¹³⁰

Zu ihrer Ablehnung trug nicht zuletzt der einflussreiche *Kunstwart* bei. 1901 waren Avenarius' Töne noch moderat: die Blätter aus *Alte Meister* seien für schulische Wandbilder zwar ziemlich klein, jedoch eine treffliche «Ergänzung zu jeder Kunstgeschichte». ¹³¹ Auch der Wert der *Großen Farbigen Kopien* «zum kunstgeschichtlichen Unterricht» sei nicht zu bestreiten, aber: «ihr Wert für den Kunstgenuss ist verschieden, da ja eine ›Übersetzung‹ des Kolorits» in der mechanischen Technik nicht angehe. ¹³² Als jedoch der «Buntrappel» beim Publikum zunahm und Dreifarbendrucke, diese «Freude der Banausen» eine immer stärkere Konkurrenz für die Publikationen des *Kunstwarts* wurden, verschärfte sich sein Ton: Die «farbigen Notizen» seien nicht als «vollgültiges ästhetisches Leben zu genießen», rügte er 1908 beim Erscheinen von Seemanns Mappe *Fritz von Uhde. Acht farbige Gemälde*. ¹³³ 1911 bündelte er schließlich alle Argumente im Artikel *Gegen die Farbendrucke*, der als Flugschrift des Dürerbunds weite Leser- und Lehrerkreise über die *Kunstwart*-Gemeinde hinaus erreichte. ¹³⁴ Fotomechanische Schwarzweiß-Drucke, so Avenarius, seien ehrlich und fantasieanregend, fotomechanische Farbendrucke hingegen Augengift, das den Sinn fürs Kolorit verderbe. «Unter uns Kunsterziehern», so sein Verdikt, seien die «bunten» Blätter für die Zwecke des Farbengenusses und für die Übung im Koloritsehen unbrauchbar. ¹³⁵ Er fand sie nach wie vor nur für kunstwissenschaftliche Studien geeignet. Für die «richtige» künstlerisch-ästhetische Erziehung in Schule und Haus bot Seemann also aus Sicht vieler Kunsterzieher schlichtweg das falsche Produkt an, nämlich ein als kunsthistorisch konnotiertes Bildmedium. Nicht wenige Kunsthistoriker aber lehnten ihrerseits Dreifarbendrucke als Geschmack verderbende, «unerträgliche coloristische Rohheiten» scharf ab. ¹³⁶

Kunstgenuss und Kunstgeschichte – E. A. Seemanns Künstlermappen

Der Verlag E. A. Seemann ging unter Kirstein in die Gegenoffensive und verknüpfte programmatisch kunsthistorische Inhalte mit den Genusswerten der Farbproduktion.

Zwischen dem Kunstverstehen und dem Kunstgenießen hat sich in den letzten Jahren, seit das Interesse für die bildende Kunst weitere Kreise erfasst hat als früher, ein Gegensatz von unnötiger Schärfe aufgebaut. Ein Gegensatz zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen den Kunsthistorikern und denen, die das Volk zum Genuss der Kunst «erziehen» wollen,

hieß es 1909 scheinbar versöhnlich. ¹³⁷ Doch weiter:

In Sachen Kunst [...] ist ein wirklicher, voller Genuss ohne ein gewisses Maß von Verständnis nicht möglich. [...] In den Kreisen, die die Vermittlung eines von den Klammern des historischen Wissens befreiten Kunstgenusses anstreben, bedient man sich mit Vorliebe des Begriffs des «Künstlerischen», als ob der den Kunsthistorikern verloren gegangen wäre. Früher hatte man dafür die Formel der «rein ästhetischen Wirkung», durch die man sich der unbequemen Aneignung konkreter Kenntnisse überhoben glaubte. ¹³⁸

Der Verfasser dieser Polemik gegen die Enthistorisierung von Kunsterziehung und Kunstwissenschaft war der Gießener Professor Adolf Philippi, einer der prominentesten Autoren von E. A. Seemann und Bearbeiter von Springers *Handbuch der Kunstgeschichte*. Sein Text erschien jedoch nicht in einem Fachbuch, sondern in einer auflagenstarken, auf den populären Markt ausgerichteten Publikation, E. A. Seemanns *Die großen Maler in Wort und Farbe*. ¹³⁹ Als «neue Form des kunstgeschichtlichen Buches» beworben, enthielt sie 120 farbige Reproduktionen nach Gemälden alter Meister. Das Spektrum reichte von Piero della Francesca über Rembrandt –



7 Eduard Plietzsch, *Johannes Vermeer van Delft. Acht farbige Wiedergaben seiner Hauptwerke*, Leipzig 1917 (E. A. Seemanns Künstlermappen 19), Umschlagvorderseite

diese, so Philippi spitz, «Attraktionsnummer der Kunsterziehung» – bis zu Wilhelm Tischbein.¹⁴⁰ Die Bilder wurden durch erläuternde Kommentare und eine 96-seitige kunsthistorische Einführung erschlossen. Mit Seitenhieb auf die Vertreter einer «deutschtümelnden Richtung», denen «die Renaissance wie eine eingeschleppte Infektionskrankheit» erscheint, begann Philippi mit dem italienischen Quattrocento.¹⁴¹ Von Seiten der Fachgelehrten verlieh kein Geringerer als Max J. Friedländer der populärwissenschaftlichen Publikation den Ritterschlag. Er nannte ihre Verbindung von Wort und Bild «eine ideale Gemäldegalerie» und rehabilitierte die bei vielen Kollegen verpönte Farbproduktion gleich mit: «Mir scheint, da die Technik so weit ist, die Farbe mechanisch – oder doch einigermaßen mechanisch – wiedergeben zu können, muss die neue Möglichkeit benützt und der Kunstbelehrung dienstbar gemacht werden.»¹⁴² Der Verlag umwarb zugleich im Weihnachtsprospekt 1909 die Käufer und Kunsterzieher: «Ein Buch zum Kunstgenuss – nicht bloß zur trockenen Belehrung.»¹⁴³ Und schob 1911 Richard Grauls *Deutsche Kunst in Wort und Farbe* nach, das umgehend in *Lehrproben und Lehrgänge aus der Praxis der höheren Lehranstalten* gelobt wurde: die farbigen Abbildungen von Meisterwerken gäben eine gute Ahnung von deren «Schönheit und Eigenart».¹⁴⁴

1913 schließlich hatte Kirstein den Bestand an *Farbigen Kunstblättern* auf über 1500 verschiedene Motive angereichert und konnte das «wohl das bekannteste Unternehmen des Verlages» starten: *E. A. Seemanns Künstlermappen*.¹⁴⁵ (Abb. 7) Die Rei-

he sollte Kunstgenuss und Kunstgeschichte höchst erfolgreich verbinden und bis 1936 insgesamt 99 Titel umfassen. Jede der charakteristisch braunen, mit einer Farbbildung verzierten Mappen enthielt neben einem dünnen Textheft durchschnittlich acht auf Pappen montierte Farbdrucke in Kordelbindung. So boten sie sich als häuslicher und schulischer Wandschmuck ebenso wie als Unterrichtsmaterial an. Entsprechend warb Hermann Bergner im Seemannschen Verlagskatalog, dass erst durch Farbdrucke «der schlummernde Farbensinn der Beschauer [...] erweckt und geschult» werde, sie eigneten sich daher besonders für «malerische Erquickstunden».¹⁴⁶ Zugleich bringe der Dreifarbendruck, «eine Erfindung so epochemachend, wie einst der Holzschnitt», die Klassiker der Malerei in die breitesten Volkskreise: «Wir hoffen, dass sich so in aller Stille eine neue, auf eigener Anschauung, Selbsterziehung und Vertiefung gegründete Kultur anbahnt, die wenigstens unsere Jugend [...] mit vornehmer und edler Geschmacksbildung auszustatten vermag.»¹⁴⁷ Zudem wurde mitgeteilt, dass bereits über 30 Millionen Seemannsche Farbblätter über den ganzen Erdball verbreitet seien.¹⁴⁸ Propaganda und Popularität zeigten Erfolg. Die Farbblätter und die mit ihnen bestückten Publikationen bekamen eine zusehends bessere Presse, auch im pädagogischen Bereich.¹⁴⁹ Der *Schulwart. Ein Verzeichnis der besten Lehr- und Lernmittel* führte sie 1914 in großer Zahl auf und bezeichnete Dreifarbendrucke nun als «unbedingt notwendig» für die Beschäftigung mit alter und zeitgenössischer Kunst.¹⁵⁰ In *Neue Bahnen. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht* wurde 1919 die «genussreiche» Künstlermappe zu Velazquez «sehnsüchtig» erwartet: «Denn von der wahren Bedeutung seines malerischen Wesens [...] bekommt man, ohne Anschauung der Farbe, nur ganz dürftige Begriffe.»¹⁵¹ Letztlich stünden Seemanns hervorragende Dreifarbendrucke hoch über den Zweck des Zimmerschmucks. Sie seien unentbehrliches kunstgeschichtliches Studienmaterial und müssten zudem «für den Gebrauch in der Schule, besonders in der Hand der ästhetisch geschulten Zeichenlehrer auf wärmste empfohlen werden».¹⁵² Nur so könne man den mangelnden Sinn für Farbe beheben, «eine der beschämendsten Erscheinungen in der Geistesbildung unseres Volkes».¹⁵³ 1922 schließlich lobte *Der Kunstwanderer E. A. Seemanns Künstlermappen* als willkommene «aide mémoire» für kunstwissenschaftliche Nutzzwecke.¹⁵⁴ Vor allem jedoch dienten sie:

der Ausbreitung der den Kunstdingen zugewendeten Teilnahme, sind Erzieher zur Kunst, kulturpolitische Mittler. Denn nicht allein, dass das Farbenbild eine größere Anziehungskraft hat, es sagt auch dem ungeübten Auge sehr viel mehr als eine Schwarz-Weiß-Wiedergabe, die richtig zu lesen und zu verstehen seine Schwierigkeiten hat.¹⁵⁵

Binnen weniger Jahre hatte sich die fotomechanische Farbproduktion von einem aus Sicht vieler Kunsterzieher unangemessenen, genussfreien oder sogar schädlichen Augengift zu einem adäquaten, ja unverzichtbaren Medium der Schul- und Volksbildung entwickelt.

Zu diesem Meinungsumschwung trugen nicht nur das verbesserte Angebot und die massive Werbung von Verlagen wie E. A. Seemann bei, sondern auch die Nachfrage des Publikums nach preiswerten Farbproduktionen. Und zugleich zeigte dieses Publikum, angeregt durch den Besuch von Museen und Ausstellungen, dass es sich nicht nur an Werken kerndeutscher Zeitgenossen erquicken, sondern durchaus auch Kenntnisse über den kunsthistorischen Kernkanon erwerben wollte – im buchstäblichen Sinne durch den Kauf von Publikationen zu den großen alten Meistern. Kirstein, der als Verleger die «Beurteilung des Bedürfnisses und die Möglichkeit, es zu steigern» stets gleichermaßen im Auge hatte, bewarb E. A. Seemanns

Künstlerrappen als «Kunstgeschichte in Biographien» und nahm die Klassiker der Malerei weit zahlreicher ins Programm als die volkstümliche Konkurrenz.¹⁵⁶ Zwar verzichtete auch er weder auf die beliebtesten Vertreter der deutschen Kunst von Richter bis Spitzweg noch auf die wiederentdeckten Romantiker Runge und Caspar David Friedrich. Doch neben den altdeutschen Meistern um Dürer, Holbein, Cranach und Grünewald war nun «alles, was in der Kunstgeschichte Rang und Namen hat» vertreten, von Botticelli bis Goya.¹⁵⁷ Zu Raffael, Tizian, Rubens, Velazquez und Murillo kamen sogar jeweils zwei Mappen heraus und wurden, wie viele andere Titel, bis in die 1930er Jahre mehrfach wiederaufgelegt.¹⁵⁸ Hinzu kamen weniger populäre, jedoch kunsthistorisch hochgeschätzte Maler wie Giorgione, Rogier van der Weyden und Melozzo da Forlì, und einige seit der Jahrhundertwende in den Kanon aufgerückte Meister wie El Greco, Jan Vermeer und Pieter Brueghel der Ältere. Manch ein *Newcomer* verdankte seine steigende Popularität und schließlich Kanonizität nicht zuletzt dem Zeitalter der Farbproduktion. Dies galt insbesondere für die modernen Koloristen der französischen Schule um Manet, Cézanne und Van Gogh, die ab 1923 ins Programm der *Künstlerrappen* einzogen. Neben Rembrandt war Van Gogh dabei der einzige, dem gleich drei Mappen gewidmet wurden. Ergänzend kamen 1931 vier Sammelmappen hinzu, in denen Emil Waldmann *Die Meister des XX. Jahrhunderts* von Picasso bis Max Beckmann in Farbe vorstellte. Trotz der Ausrichtung der Reihe auf den Massenbuchmarkt ließ der Verlag viele Texthefte von «berufenen Kunsthistorikern» schreiben.¹⁵⁹ Darunter waren Kunstgeschichtspraktiker wie Philippi, Heinrich A. Schmid und Willy Kurth, Museumsdirektoren wie Max Sauerlandt, Richard Graul und Karl Schäfer, der Reichskunstwart Edwin Redslob und Hans Vollmer, der Redakteur des «Thieme-Becker». Bei aller Verschiedenheit in Inhalt und Sprache vermitteln die meisten der hochverdichteten Leben-Werk-Biografien kunsthistorisches Faktenwissen, erwähnen gegebenenfalls strittige Datierungen oder Zuschreibungen und nehmen Bezug auf im Text eingebettete Vergleichsabbildungen. Indem der Verlag E. A. Seemann mit Programm und Inhalt der populären Reihe auf die «Internationalität der Kunstgeschichte» setzte, positionierte er sich gegen die deutsch-tümelnde Haltung all jener, die dies nicht für volksthümlich und unterrichtsgerecht hielten und «die Renaissance wie eine eingeschleppte Infektionskrankheit» behandelten.¹⁶⁰ Das hatte zwar nicht nur ideologische Gründe – im Unterschied zur Konkurrenz bespielte Seemann mit den *Künstlerrappen* auch ausländische, an neuerer deutscher Kunst desinteressierte Buchmärkte –, aber es war dennoch keine Selbstverständlichkeit in den Jahren nationalistischer Hochstimmung um den Ersten Weltkrieg.¹⁶¹

Kunstgeschichte: Bildung zum Höheren

1862 hatte Ernst Förster in seiner *Vorschule der Kunstgeschichte* noch konstatiert, dass Kunstgeschichte «zu den unerlässlichen Bedingungen der *höheren Bildung*» gehöre; 1911 konnte die Zeitschrift *Hochland* bereits verkünden: «Die Kunstgeschichte, so jung sie verhältnismäßig noch ist, eignet sich wie kein anderes Fach zur Ausnützung für *allgemeine Bildungszwecke* und hat demgemäß ihrer Kollegin, der Literaturgeschichte, erfolgreich Konkurrenz gemacht, [...] besonders mit Hilfe der modernen Reproduktionsverfahren.»¹⁶² In der Tat: im Lehrplan der meisten Schulen mochte Kunstgeschichte eine Randerscheinung geblieben sein, an den Universitäten ein Orchideenfach. Doch sie erreichte die Massen und wurde zum festen Bestandteil im Kanon der Volksbildung, oder, um mit Avenarius zu sprechen, einer

Volkswirtschaft der Geistesgüter. Davon zeugt die Expansion der populärwissenschaftlichen Kunstliteratur und allen voran der Kunstbuchreihe, die gleichermaßen Indikator wie Agens dieser Entwicklung war. Sie breitete sich seit dem späten 19. Jahrhundert neben literarischen Klassiker-Reihen, Jugend-Büchereien und Universal-Bibliotheken massiv aus. Bereits 1910 konkurrierten auf dem deutschsprachigen Buchmarkt drei Dutzend und international weit über hundert Kunstbuchreihen um Leser und Leserinnen; nach dem Ersten Weltkrieg sollte sich ihre Zahl verdoppeln, ab 1945 vervielfachen. Millionen preiswerter und reich illustrierter Kunstbücher und Mappen fanden Abnehmer, signalisierten und produzierten in immer breiteren Schichten der Gesellschaft ein wachsendes Interesse an Kunst – und an Kunstgeschichte. Denn was sie schlussendlich popularisierten, war die ‹internationale› Kunstgeschichte, was sie kanonisierten, war die Riege der großen europäischen Meister und Meisterwerke. Indem nicht nur populärwissenschaftliche Reihen wie *Klassiker der Kunst*, sondern auch auf Massenabsatz zielende Produkte wie *Volksbücher der Kunst* und *E. A. Seemanns Künstlermappen*, oder wenig später die *Kleinen Delphin-Bücher* und *Hugo Schmidts Kunstbreviere*, auf den ‹deutschen› Sonderweg der kunsterzieherisch geprägten Reihen verzichteten, schlossen sie sich einer international üblichen Praxis an und wirkten mit an der transnationalen Synchronisierung und Konsolidierung eines gemeinsamen kunsthistorischen Kanons.¹⁶³ Denn auch in den beiden anderen großen kunstbuchproduzierenden Ländern Europas, in Frankreich und Großbritannien, popularisierten die populären Kunstbuchreihen trotz aller Nationalismen neben den Werken einheimischer Künstler den ‹internationalen› Kanon der *Grands artistes* und *Masterpieces* (und exportierten ihn in die halbe Welt).¹⁶⁴ In den USA waren Jugend- und Volksbuchreihen sogar fast ausschließlich auf die europäischen *Masters in Art* fixiert.¹⁶⁵ Sie erzogen die unteren Klassen gemäß den Bildungs- und Geschmacksnormen der amerikanischen Elite, die eben jene Kunst sammelte und an die öffentlichen Museen stiftete. In Europa und weit darüber hinaus setzte sich letztlich der kunsthistorisch-bildungsbürgerliche Kanon durch. Er wurde von einer Bedingung der höheren Bildung für wenige zu einem volkstümlichen Bildungsgut für ‹alle› – und zum Versprechen einer Bildung zum Höheren.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Karl Hessel, «Kunst-Unterricht an höheren Mädchenschulen und Lehrerinnen-Bildungsanstalten», in: *Encyclopädisches Handbuch der Pädagogik*, hg. v. Wilhelm Rein, 2. Auflage, Langensalza 1906, Bd. 5, S. 265–273, hier S. 265. Hessel bedauert die 1894 von der preußischen Regierung verfügte Umwandlung des Kunstgeschichtsunterrichts an höheren Mädchenschulen (eine Wochenstunde) in einen «wahlfreien Kurs» für Schülerinnen über 15 Jahre.
- 2 Vgl. Peter Joerissen, *Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland 1871–1918*, Köln 1979, S. 189.
- 3 In «Für den Gebrauch an höheren Mädchenschulen vom Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten genehmigten Schulbücher» wird im Bereich «Kunstgeschichte» ein einziges genannt: Richard Graul, *Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte*, 6. Aufl., Leipzig 1907, vgl. *Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltung in Preußen*, 1914, H. 9, S. 587.
- 4 Vgl. Ute Dettmar et al., «Kinder- und Jugendbuchverlag», in: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Das Kaiserreich 1871–1918, Teil 2*, im Auftrag der Historischen Kommission hg. v. Georg Jäger, Frankfurt am Main 2003, S. 103–163, hier S. 127.
- 5 «Eine Kunstgeschichte in Biographien (sic)», in: *Die Grenzboten*, 1875, Sem. II, Bd. I, S. 401–410, hier S. 404.
- 6 Vgl. Dietrich Kerlen, *Jugend und Medien in Deutschland. Eine kulturhistorische Studie*, hg. v. Matthias Rath u. Gudrun Marci-Boehncke, Weilheim u. Basel 2005, S. 47.
- 7 Konrad Lange, *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend*, Darmstadt 1893, S. 11.
- 8 Zum Verhältnis von Kunsterziehungs- und Arbeiterbewegung vgl. Peter Ulrich Hein, *Transformation der Kunst. Ziele und Wirkungen der deutschen Kultur- und Kunsterziehungsbewegung*, Köln 1991, S. 30.
- 9 Conrad Schubert, «Bildende Kunst in der Erziehungsschule», in: Rein 1906 (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 175–225, hier S. 182.
- 10 Vgl. ebd., S. 185.
- 11 Michael Cahn, «Vom Buch zu Büchern. Wissenschaftliche Verlagsserien im 19. Jahrhundert», in: *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*, hg. v. Christof Windgätter, Wiesbaden 2010, S. 140–164, hier S. 149.
- 12 Vgl. dazu Friederike Kitschen, «Eine Art Reclam für die Kunst – der Kanon der kunsthistorischen Serien», in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 44, 2017, S. 189–209; dies., «Making the Canon – Visible. Art Historical Book Series in Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries», in: *Canons and Values: Ancient to Modern*, hg. v. Larry Silver u. Kevin Teraciano, Los Angeles 2018 (im Druck).
- 13 *Künstler-Monographien*, hg. v. Hermann Knackfuß in Zusammenarbeit mit anderen, 122 Bde., Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1894–1941, vgl. 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; *Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, 37 Bde., Stuttgart u. Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt, 1904–1938 (Verkaufspreise 1910: je 5–15 Mark).
- 14 Artur Seemann, *Der Hunger nach Kunst. Betrachtungen*, Leipzig u. Berlin: E. A. Seemann 1901; vgl. auch Joseph Imorde, «Zur ›Überallheit‹ der Bilder», in: *Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monographien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürers*, hg. v. dems. u. Andreas Zeising, Siegen 2016, S. 11–21.
- 15 Vgl. v. a. Dorothea Peters, «Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der Weg zur gedruckten Photographie», in: *Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik*, hg. v. Alexander Gall, Göttingen 2007, S. 179–244.
- 16 «Vermischtes», in: *Die Kunst für alle*, 1900–1901, Bd. 16, S. 536. Hinzu kam, dass Druckplatten für Lichtdrucke nur ca. 1.000 Abzüge erlaubten, die für Autotypien rund 100.000.
- 17 Artur Seemann, *Bildende Kunst in der Schule. Eine Denkschrift*, Leipzig: E. A. Seemann, 1901, S. 17.
- 18 Spitzenreiter waren u. a. Georg Jacob Wolf, Moritz von Schwind, *Briefe und Bilder*, München 1916 (Kleine Delphin-Bücher, 2): 130 000 Ex. bis 1922; Max Sauerlandt, *Michelangelo*, Königstein, Langewiesche, ca. 1911 (Die Blauen Bücher): 140.000 Ex. bis 1924, 172.000 Ex. bis 1940.
- 19 Die Gesamtauflage der *Kleinen Delphin-Bücher*, 36 Bde., München: Delphin-Verlag, 1916–1926, wird mit 2 Mio. Exemplaren angegeben, vgl. Prospekt *Kleine Delphin-Kunstabücher*, München ca. 1926, S. 1.
- 20 [Ferdinand Avenarius], «Unsere Sache», in: *Der Kunstwart*, 1895–1896, Bd. 9.1, S. 1–3, hier S. 1. Zum *Kunstwart* vgl. Gerhard Kratzsch, *Kunstwart und Dürerbund. Ein Beitrag zur Geschichte der Gebildeten im Zeitalter des Imperialismus*, Göttingen 1969; Ingrid Koszinowski, *Von der Poesie des Kunstwerks. Zur Kunstrezeption im 1900 am Beispiel der Malereikritik der Zeitschrift ›Kunstwart‹*, Hildesheim et al. 1985.
- 21 Monika Estermann u. Stephan Fussel, «Belletristische Verlage», in: Jäger 2003 (wie Anm. 4), S. 164–299, S. 242; Herbert Broermann, *Der Kunstwart in seiner Eigenart, Entwicklung und Bedeutung*, München 1934, S. 129.

- 22** «Deutsche Lehrer!», Flugschrift des Kunstwart, München 1913, o. S.
- 23** [Ferdinand Avenarius], «Kunstwart-Unternehmens-Wünsche», in: *Der Kunstwart*, 1906, Bd. 19.2, S. 160–196, hier S. 161.
- 24** A. [Ferdinand Avenarius], «Literarischer Ratgeber des Kunstwarts für 1905. Bildende und angewandte Kunst», in: *Der Kunstwart*, 1904–1905, Bd. 18.1, S. 208–225, hier S. 210.
- 25** A. [Ferdinand Avenarius], «Meisterbilder fürs deutsche Haus, herausgegeben von Kunstwart», in: *Der Kunstwart*, 1900–1901, Bd. 14.1, S. 129–131.
- 26** Vgl. *Weihnachts-Almanach 1906 des Kunstwart-Verlages und der Verlagsbuchhandlung Georg D. W. Callwey, München* 1906, o. S.
- 27** Vgl. Kratzsch 1969 (wie Anm. 20), S. 339.
- 28** Vgl. [Ferdinand Avenarius], «Äußere Daten zur Geschichte der Kunstwart-Arbeit», in: *Der Kunstwart*, 1912, Bd. 25.4, S. 426–429, hier ist von etwa 8 Mio. verkauften Einzelblättern die Rede.
- 29** Reinhard Piper, *Vormittag: Erinnerungen eines Verlegers*, München 1947, S. 271.
- 30** *Kunstwart-Unternehmungen – Vorzugsdrucke*, hg. vom Kunstwart, Verlagsprospekt, München, ca. 1902; *Weihnachts-Almanach 1906* (wie Anm. 26), o. S. Die Vorzugsdrucke waren zum Teil Edeldrucke wie Lichtdrucke und Photogravüren, zum Teil Faksimile-Strichätzungen und Autotypien.
- 31** Vgl. Ina Katharina Uphoff, *Der künstlerische Schulwandschmuck im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Eine Rekonstruktion und kritische Analyse der deutschen Bilderschmuckbewegung Anfang des 20. Jahrhunderts*, PDF/Dissertation, Julius-Maximilians-Universität, Würzburg 2002, <https://d-nb.info/966042913/34>, Zugriff am 15. Januar 2018.
- 32** Dr. M. Spanier, *Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen*, Hamburg 1897.
- 33** Dr. M. Spanier, *Künstlerischer Bilderschmuck für Schulen*, 3. erw. Auflage, Leipzig: Voigtländer, 1902, S. 7.
- 34** *Künstlertappen. Bilder und Bücher*, Verlagsprospekt, Kunstwartverlag Georg D.W. Callwey, München 1913; A. [Ferdinand Avenarius], «Kunstwart-Arbeit», in: *Evangelisches Schulblatt*, 1910, Bd. 54, S. 429.
- 35** A. [Ferdinand Avenarius], «Zum Geleit», in: *Böcklin-Mappe*, hg. v. Kunstwart, München 1901, o. S.
- 36** Ebd.
- 37** Zum Einkommen von Köchinnen in Deutschland vgl. Silke Wehner-Franco, *Deutsche Dienstmädchen in Amerika 1850–1914*, Münster 1994, S. 193 (385 Mark p.a. vor 1900) sowie die Stellenausschreibungen für Lehrkräfte an der Kunstgewerbeschule Magdeburg in: *Kunstchronik*, N.F. 1905, Bd. 16, S. 221 (3.500 – 4.500 Mark p.a.) sowie für den Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, ebd., N.F. 1908, Bd. 19, S. 127 (5.000–7.500 Mark p.a.).
- 38** Vgl. Avenarius 1912 (wie Anm. 28), S. 429; *Hundertfünfundzwanzig Jahre Callwey: 1884–2009*, hg. v. Helmuth Baur-Callwey, München 2009, S. 27.
- 39** Avenarius 1904–1905 (wie Anm. 24), S. 226.
- 40** Verlagsprospekt *Künstlertappen 1913* (wie Anm. 34).
- 41** Avenarius 1904–1905 (wie Anm. 24), S. 210.
- 42** *Grünwald-Mappe*, hg. v. Kunstwart, mit Texten v. F. Avenarius u. Paul Schubring, München 1907, o. S.
- 43** Avenarius 1906 (wie Anm. 23), S. 163; A. [Ferdinand Avenarius], «Hausbildereien», in: *Der Kunstwart*, 1905–1906, Bd. 19.1, S. 525–530.
- 44** «Theater und Kunst», in: *Neues Wiener Tagblatt*, 2. November 1908, Nr. 302, S. 12.
- 45** Paul Quensel, *Meisterbilder und Schule. Anregungen zu praktischen Versuchen*, hg. v. Kunstwart, München 1905.
- 46** Ebd., S. 5.
- 47** Ebd.
- 48** Avenarius 1904–1905 (wie Anm. 24), S. 208.
- 49** Ebd.
- 50** A. [Ferdinand Avenarius]: «Die künstlerische Erziehung der Jugend, 2. Die Schule», in: *Der Kunstwart*, 1892–1893, Bd. 6, S. 225–228, hier S. 225.
- 51** A. [Ferdinand Avenarius], «Literarischer Ratgeber des Kunsthandwerks für 1903, 4. Bildende Kunst», in: *Der Kunstwart*, 1902–1903, Bd. 16.1, S. 201–211, hier S. 201; Paul Schumann, «Gurlitts Kunstgeschichte», in: ebd., 1901–1902, Bd. 15.1, S. 468–471, hier S. 468.
- 52** Conrad Schubert, *Die Werke der bildenden Kunst in der Erziehungsschule*, Dresden 1903, S. 4.
- 53** Friedrich Pecht, «Die Volkschilderei», in: *Die Kunst für alle*, 1885, Bd. 1, H. 17, S. 233–238, hier S. 236.
- 54** Ebd.
- 55** Moritz Müller, *Bildende Kunst im Gymnasialunterricht*, Bautzen 1899, S. 18.
- 56** Ebd. S. 20; Schubert 1906 (wie Anm. 9), S. 195.
- 57** E. W. Bredt, «Kunsterziehung auch in die höheren Schulen!», in: *Der Kunstwart*, 1902, Bd. 15.2, S. 505–507, hier S. 506; zur «Antikitis» [Ferdinand Avenarius], «Alt und neu», in: *Der Kunstwart*, 1901–1902, Bd. 15.1, S. 1–4, hier S. 4.
- 58** Wilhelm Rein, *Bildende Kunst und Schule*, Dresden 1902, zit. nach Schubert 1906 (wie Anm. 9), S. 192.
- 59** Schubert 1906 (wie Anm. 9), S. 185.
- 60** Spanier 1902 (wie Anm. 33), S. 5.
- 61** Hermann Bahr, «In der Schule», in: *Die Zeit* (Wien), 11. Dezember 1897, Nr. 167, S. 172–173, hier 173.

- 62** Schubert 1906 (wie Anm. 9), S. 195.
- 63** Müller 1899 (wie Anm. 55), S. 20.
- 64** Vgl. Weihnachts-Almanach 1906 (wie Anm. 26), o. S. sowie die Verlagswerbung auf den Rückseiten vieler *Künstlermappen*.
- 65** Grünwald-Mappe 1907 (wie Anm. 42), o. S. 65 Ebd.; zur «Grünwaldpropaganda» vgl. Kunstwart-Unternehmens-Wünsche 1906 (wie Anm. 23), S. 161.
- 67** Vgl. Joseph Imorde, *Michelangelo deutsch!*, Berlin 2009; zu den Künstler-Mappen des *Kunstwarts* ebd., S. 80.
- 68** Ferdinand Avenarius, «Karl Spitzweg», in: *Spitzweg-Mappe*, hg. v. Kunstwart, München 1908, S. 1–8.
- 69** Ferdinand Avenarius, «Fritz von Uhde», in: *Uhde-Mappe*, hg. v. Kunstwart, München 1908, o. S.; ders., in: *Max Liebermann-Mappe*, hg. v. Kunstwart, München 1907, o. S.
- 70** Vgl. Ferdinand Avenarius, «Deutsch und französisch», in: *Der Kunstwart*, 1900–1901, Bd. 14, S. 1–7, dazu Andrea Meyer, «Kommentar», in: *Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870–1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, hg. v. Andreas Holleczek u. Andrea Meyer, Berlin 2004 (Passagen / Passages 7), S. 102–111. *Meunier-Mappe* und *Millet-Mappe*, beide hg. v. Kunstwart, München 1906. Verlagsprospekt zur *Feuerbach-Mappe*, hg. v. Kunstwart, München, ca. 1911, S. 2.
- 71** *Eine neue Sprache?: 42 Zeichnungen von Katherine Schöffner (Schöffner-Mappe)*, hg. v. Kunstwart, München 1908; *Käthe Kollwitz-Mappe*, hg. v. Kunstwart, München 1913.
- 72** *Mediz-Pelikan-Mappe*, hg. v. Kunstwart, München 1922.
- 73** Albert Lamm, *Ultra-Malerei*, Flugschrift des Dürerbundes, Nr. 99, München o. J. (um 1910).
- 74** A. [Ferdinand Avenarius], «Des Kaisers neue Kleider», in: *Der Kunstwart*, 1913, Bd. 26.2, S. 80–88, hier S. 80.
- 75** *Junge Kunst*, hg. v. Georg Biermann, Bde. 1–61/62, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1919–1933; *Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien*, hg. v. Richard Muther, Bde. 1–63/64, Berlin: Julius Bard Verlag / Bard, Marquardt & Co., 1902–1909; vgl. Melanie Sachs, «Richard Muther und die Popularisierung der Kunstgeschichte um 1900», in: *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*, hg. v. Joseph Imorde u. Andreas Zeising, Weimar 2013, S. 135–153.
- 76** *Kunstgaben*, hg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin, 14 Bde., Mainz: Jos. Scholz, 1906–1914 (z. T. auch als *Kunstgaben für das deutsche Volk*); zu Karl Scholz vgl. Dettmar 2003 (wie Anm. 4), S. 151.
- 77** Alexander Troll, *Fritz von Uhde. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk*, hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin, Mainz 1908, 2. Auflage 1908: 21. bis 40. Tausend.
- 78** Wilhelm Kotzde, *Giovanni Segantini*, hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin, Mainz 1908, S. 3.
- 79** Vgl. *Die Kommenden. Eine Zeitschrift der Bündischen Jugend (1926–1933)*, hg. von Stefan Breuer u. Ina Schmidt, Schwabach 2010, S. 17–19 u. S. 261–262.
- 80** Wilhelm F. Burr, *Max Liebermann. Eine Kunstgabe von vierzehn Bildern*, hg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin, Mainz 1910, S. 3.
- 81** *Dom-Kunstgaben*, hg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin, 16 Bde., Berlin: Dom-Verlag, 1921–1925.
- 82** Otto Riedrich, *Adolf Menzel*, hg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin 1922 (Dom-Kunstgaben 8); Wilhelm Müller-Rüdersdorf, *Karl Spitzweg*, hg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin 1924 (Dom-Kunstgaben 14).
- 83** Vgl. «Kunstgaben in Heftform», Werbung u. a. auf der Rückseite v. Wilhelm Kotzde, *Hans Thoma. Landschaften*, hg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin, Mainz 1908.
- 84** Alexander Troll, *Hans Baldung Grien*, hg. v. der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Berlin 1924 (Dom-Kunstgaben 12), S. 1.
- 85** *Pädagogische Jahresschau über das Volksschulwesen im Jahre 1909*, Leipzig 1910, Bd. 3, S. 238; «Literaturnotizen», in: *Die Deutsche Schule*, 1913, Bd. 17, S. 128.
- 86** Paul Lorentz, «Bücher von deutscher Art und Kunst», in: *Monatsschrift für höhere Schulen*, 1922, Bd. 21, S. 242–245, hier S. 242.
- 87** A. [Ferdinand Avenarius], «Das Elend der Hamburger Jugendschriften», in: *Der Kunstwart*, 1911, Bd. 24.4, S. 119–122, hier S. 119; ders., «Wie verdient man als Schriftsteller seinen Lebensunterhalt. II. Über nutzbare Jugend- und Volksliteratur», ebd., 1911, Bd. 24.2, S. 393–396.
- 88** Severin Rüttgers, «Über illustrierte Bücher», in: *Jugendschriftenwarte. Zeitschrift der Vereinigten Deutschen Prüfungsausschüsse für Jugendschriften*, 1909, Bd. 17, H. 1, S. 2.
- 89** *Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit*, hg. v. Jugendschriftenausschuss des Allg. Lehrervereins Düsseldorf, 18 Bde., Berlin: Fischer & Franke, 1906–1910. Die Reihe wurde für Schüler ab 15 Jahren, aber nicht für Kinder und die «weniger gebildete Masse» empfohlen, vgl. Ernst Weber, «Künstlerische Fächer. Zeichnen und Schreiben. Bildende Kunst und Bildwerke», in: *Pädagogische Jahresschau über das Volksschulwesen im Jahre 1909 (1910)*, Bd. 3, S. 347–366, hier S. 349.
- 90** Vgl. Taiji Azegami, *Die Jugendschriften-Warte: von ihrer Gründung bis zu den Anfängen des «Dritten Reichs» unter besonderer Berücksichtigung der Kinder- und Jugendliteraturbewegung*, Frankfurt am Main et al. 1995, S. 122–124; Gisela Wilkending, «Die Kommerzialisierung der

- Jugendliteratur», in: *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, hg. v. Wolfgang Kaschuba u. Kaspar Maase, Köln 2001, S. 218–251, hier S. 221.
- 91** Vgl. Barbara Kastner, «Statistik und Topographie des Verlagswesens», in: *Jäger 2003* (wie Anm. 4), S. 300–367, hier S. 326 (Stand 1910).
- 92** Vgl. Azegami 1995 (wie Anm. 90), S. 122–124.
- 93** *Die Kunst dem Volke*, hg. v. der Allg. Vereinigung für christliche Kunst, ab 1934 Allg. Vereinigung «Die Kunst dem Volke», Nr. 1–91 u. Sondernr. I–X, München: Kommissionsverlag der Gesellschaft für christl. Kunst, 1909–ca. 1943.
- 94** Die zudem vom Verein der Neuen Freien Volksbühne Berlin herausgegebene Zeitschrift *Die Kunst dem Volke!* war 1906 in *Neue Freie Volksbühne* umbenannt worden.
- 95** Vgl. Bernd Feiler, *Der Blaue Reiter und der Erzbischof. Religiöse Tendenzen, christlicher Glaube und kirchliches Bekenntnis in der Malerei in München von 1911 bis 1925*, PDF/Dissertation, Ludwig Maximilians-Universität München, 2002, <https://edoc.ub.uni-muenchen.de/3968/1/Feiler-Bernd.pdf>, Zugriff 14. Oktober 2017, S. 51–68.
- 96** Vgl. Werbung auf den Umschlagsinnen bzw. -rückseiten vieler Hefte, u. a. Johannes Damrich, *Hans Holbein d. J.*, München 1912 (Die Kunst dem Volke 9).
- 97** Ebd.
- 98** Ebd., abgedruckte Zitate aus *Der christliche Kinderfreund*, Innsbruck (Januar 1912) und *Monatsschrift für katholische Lehrerinnen*, Boppard (1. Heft, Jan. 1912).
- 99** Ebd., abgedrucktes Zitat aus *Die christliche Schule*, Eichstätt (Mai 1911).
- 100** Vgl. Walter Röthes, *Hans Memling und die Renaissance in den Niederlanden*, München 1925, Rückseite (Die Kunst dem Volke 59/60); zum Deutschen Lehrerverein vgl. Rainer Bölling, *Volksschullehrer und Politik: Der Deutsche Lehrerverein 1918–1933*, Göttingen 1978, S. 37.
- 101** Vgl. Feiler 2002 (wie Anm. 95), S. 60.
- 102** Damrich 1912 (wie Anm. 96): abgedrucktes Zitat aus *Monatsschrift für katholische Lehrerinnen*, Boppard (1. Heft, Jan. 1912).
- 103** Johannes Damrich, «Die großen Maler in Wort und Farbe», in: *Die christliche Kunst*, 1908–1909, S. 38.
- 104** Ders., *Albrecht Dürer*, München 1909 (Die Kunst dem Volke 1), S. 18.
- 105** E. Weber, «Künstlerische Fächer», in: *Pädagogische Jahresschau für das Volksschulwesen*, 1909, S. 347–366, hier S. 353.
- 106** *Volksbücher der Kunst*, 30 Bde., Bielefeld u. Leipzig: Velhagen & Klasing, 1911–1922, Teil der Reihe *Velhagen & Klasing Volksbücher*; zu *Künstler-Monographien* vgl. Fuhr 2004 (wie Anm. 13.).
- 107** Vgl. Detlev Lorenz, *Reklamekunst um 1900. Künstlerlexikon für Sammelbilder*, München 2000, S. 21.
- 108** Vgl. Fuhr 2004 (wie Anm. 13), S. 66 u. S. 184, sowie den Brief von Paul Oskar Höcker an Eduard Heyck, 20. Dezember 1910, zit. nach ebd., S. 639.
- 109** Vgl. dazu die Analyse von Stefan Schweitzer, «Gesunkenes Kulturgut – Zur Typologie populärwissenschaftlicher Kunstgeschichte im frühen 20. Jahrhundert», in: *kritische berichte*, 2009, Bd. 37, H. 1, S. 19–35.
- 110** Verlagswerbung in den *Volksbüchern der Kunst*, Umschlaginnenseite.
- 111** August L. Mayer, *Murillo*, Bielefeld u. Leipzig 1912 (Velhagen & Klasing Volksbücher 69); *Murillo*, hg. v. August L. Mayer, Stuttgart u. Berlin 1912 (Klassiker der Kunst 22)
- 112** Verlagswerbung Volksbücher der Kunst (wie Anm. 110).
- 113** E. A. Seemanns *Künstlertappen*, Leipzig: E. A. Seemann, 1.1913–99.1936.
- 114** *Masterpieces in Colour*, hg. v. T. Leman Hare, 50 Bde., Edinburgh u. London: T. C. & E. C. Jack, 1907–1912; *Meisterbilder in Farben*, Berlin: Harmonie Verlagsgesellschaft / Schlesische Verlagsanstalt, 15 Bde., 1909–1912.
- 115** Vgl. Alfred Langer, *Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung von Kunst*, Leipzig 1983, S. 77–91; Andreas Zeising, «An der Farbe hängt, nach Farbe drängt jetzt alles». E. A. Seemanns «Farbige Kunstblätter» und das Für und Wider der Reproduktion», in: *Imorde* u. Zeising 2016 (wie Anm. 14), S. 23–35.
- 116** Seemann, *Hunger nach Kunst*, 1901 (wie Anm. 14).
- 117** Vgl. Friederike Kitschen, «Ideale Gemäldegalerien im Zeitalter der Farbproduktion. E. A. Seemanns Galerie-Alben und der Kanon der Meisterwerke», in: *Spannungsfeld Museum im Kunstbetrieb um 1900*, hg. v. Alexander Linke, Valérie Kobi u. Stephanie Marchal, Berlin 2018 (im Druck).
- 118** Vgl. Artur Seemann, *Bildende Kunst in der Schule*, Leipzig, 2. veränderte Auflage 1902, Umschlaginnenseite.
- 119** Seemann, *Bildende Kunst*, 1901 (wie Anm. 17), S. 16 u. S. 15.
- 120** Ebd., S. 18 u. S. 23.
- 121** Zum methodischen «Generationenkonflikt» in der deutschen Kunstgeschichte um 1900, der offenbar auch den Kunstverlag erreichte, vgl. Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution*, Frankfurt am Main 1979, S. 26.
- 122** «Kunstliteratur und Kunsthandel», in: *Kunstchronik*, 1888, Bd. 23, H. 26, Sp. 418. *Kunsthistorische Bilderbogen. Für den Gebrauch bei akademischen und öffentlichen Vorlesungen, sowie beim Unterricht in der Geschichte und Geschmackslehre an Gymnasien, Real- und Höheren Töchterschulen zusammengestellt*, Leipzig 1877–1887. Zur Standardausgabe vgl. Katharina Krause, «Kunsthistorische Bilderbogen», in: *Bil-*

- derlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, hg. v. Klaus Niehr, Katharina Krause u. Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005, Kat. Nr. 20, S. 144–146. Die Handausgabe der *Kunsthistorischen Bilderbogen* umfasste 1. *Die Kunst des Altertums* (Rudolf Menge), 1885, ²1888; 2. *Die Kunst des Mittelalters*, 1886; 3.1. *Die Kunst der neueren Zeit. Erste Hälfte: Italien bis zum 17. Jhd.*, 1887; 3.2. *Die Kunst der neueren Zeit: Der Norden im 15. und 16. Jhd., Italien und die übrigen Länder im 17. und 18. Jhd.*, 1887 (zusammengest. mit A. Springer); II: *Ergänzungstafeln mit 85 Tafeln Holzschnitten und 13 Farbendrucke*, 1888. Dazu erschien Anton Springer, *Grundzüge der Kunstgeschichte. Textbuch zur Handausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen*, 3., verb. Auflage des Textbuchs, 4 Bde., Leipzig 1887–1888.
- 123** H. J. [Hubert Janitschek], «Literaturbericht», in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1890, Bd. 13, S. 166–168, hier S. 166. Richard Graul, *Bilderalbum zur Einführung in die Kunstgeschichte. Schulausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen*, Leipzig 1888; ders., *Einführung in die Kunstgeschichte. Textbuch zur Schulausgabe der kunsthistorischen Bilderbogen*, Leipzig 1887; Georg Warnecke, *Vorschule der Kunstgeschichte. Textbuch zu dem kunstgeschichtlichen Bilderbuch für Schule und Haus*, Leipzig 1889.
- 124** Ebd., o. S. (Vorwort).
- 125** [Alexander] Schnütgen, «Alte Meister. Verlag von E. A. Seemann», in: *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1900, Bd. 13, H. 9, S. 282–283, hier S. 282.
- 126** Woldemar v. Seidlitz, «Über mechanische Reproduktion. Schreiben an den Verleger», in: *Kunstchronik*, N.F. 1902, Bd. 13, Sp. 140–144.
- 127** Ebd., Sp. 141.
- 128** Vgl. Uphoff 2002 (wie Anm. 31), S. 103 u. S. 117.
- 129** Vgl. Käthe Kautzsch, *Versuche in der Betrachtung farbiger Wandbilder mit Kindern*, Leipzig: Teubner 1903; Spanier 1902 (wie Anm. 33).
- 130** Eine Ausnahme war Schubert 1903 (wie Anm. 52), dem allerdings ein Werbeprospekt von E. A. Seemann beilag.
- 131** «Neue Kunstblätter und Bildwerke», in: *Der Kunstwart*, 1900–1901, Bd. 14.1, S. 278–281, hier S. 280.
- 132** A. [Ferdinand Avenarius], «Literarischer Ratgeber des Kunsthandwerks für 1903, 5. Kunstblätter und Bildwerke», in: *Der Kunstwart*, 1902–1903, Bd. 16.1, S. 218–233, hier S. 220.
- 133** A. [Ferdinand Avenarius], «Unsre Bilder und Noten», in: *Der Kunstwart*, 1912, Bd. 25.4, S. 223–224, hier S. 223; ders. «Uhde-Literatur», in: ebd., 1908, Bd. 21.3, S. 376–377 (zu Paul Schumann, *Fritz von Uhde. Acht farbige Gemälde*, Leipzig 1908).
- 134** Ders., «Gegen die Farbendrucke», in: ebd., 1911, Bd. 24.2, S. 161–166.
- 135** Ebd., S. 164.
- 136** Oscar Fischel, «R. Graul: Rembrandt, eine Skizze, mit 14 farbigen Reproduktionen», in: *Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur*, 1907, Bd. 3, Aug./Sept., S. 168.
- 137** Adolf Philippi, «Einleitung», in: *Die großen Maler in Wort und Farbe*, hg. v. dems., Leipzig: E. A. Seemann, 1909, S. 1.
- 138** Ebd., S. 1 u. S. 3.
- 139** *Weihnachtsprospekt 1909*, Leipzig, E. A. Seemann, 1909, S. 1 u. S. 2.
- 140** Philippi 1909 (wie Anm. 137), S. 2. Für das Buch wurden Farbblätter aus *Alte Meister* wiederverwendet, vgl. Langer 1983 (wie Anm. 115), S. 105.
- 141** Philippi 1909 (wie Anm. 137), S. 3.
- 142** Max J. Friedländer, «Die großen Maler in Wort und Farbe», in: *Kunstchronik*, N.F. 1910, Bd. 21, Sp. 394–396, hier Sp. 394.
- 143** *Weihnachtsprospekt 1909* (wie Anm. 139), S. 2.
- 144** Richard Graul, *Deutsche Kunst in Wort und Farbe*, Leipzig 1911; Rudolf Menge, «Deutsche Kunst in Wort und Farbe», in: *Lehrproben und Lehrgänge aus der Praxis der höheren Lehranstalten*, 1911, H. 1, S. 106.
- 145** *Die Werke des Verlages E. A. Seemann*, Verlagskatalog, Leipzig 1930, S. 25.
- 146** H. Bergner, «Malerische Erquickstunden», in: *Katalog der Farbigen Kunstblätter*, Leipzig, E. A. Seemann, um 1916, S. III–IV, hier S. III.
- 147** Ebd., S. IV.
- 148** Ebd., S. I.
- 149** Auch bei Seemanns waren um 1900 die ersten Farbendrucke z. T. nach Kopien entstanden, vgl. Zeising 2016 (wie Anm. 115), S. 29–30.
- 150** Georg Stichler, «Künstlerischer Wanderschmuck für Schule und Haus», in: *Schulwart*, Leipzig et al. 1914, S. 41–42, hier S. 42. Hier werden auch Dreifarbenrucke anderer Verlage aufgeführt.
- 151** G. Wustmann, «E. A. Seemanns Künstlermappen. Neuerscheinungen: Velasquez und Goya», in: *Neue Bahnen. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht*, 1919, Bd. 30, H. 5, S. 158.
- 152** Ebd.
- 153** Ebd.
- 154** G. A. E. Bogeng, «Seemanns Künstlermappen», in: *Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, Kunstmarkt und Sammelwesen*, Bd. 3/4, 1921–1922, S. 451.
- 155** Ebd.
- 156** Gustav Kirstein, «Der Buchhandel», in: *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik*, Ausst. Kat. Leipzig 1914, S. 295–301, hier S. 296; ders., «Die Verlagsarbeit von Seemann & Co.», in: *Fridericus Rex*, Leipzig: Seemann & Co., 1933, unpag. Anhang (Seemanns farbige Künstlermappen N.R. 100). Zur Verlagsgeschichte und Namensänderung ab 1933 vgl. Langer 1983 (wie Anm. 115), S. 133.

- 157** Kirstein 1933 (wie Anm. 156), o. S.
- 158** Die Mappen sind undatiert, Auflagenzahlen bisher nicht bekannt. Änderungen von Layout bzw. Verlagsnamen weisen auf z. T. mehrere Wiederauflagen hin.
- 159** Verlagskatalog Seemann 1930 (wie Anm. 145), o. S.
- 160** Niehr u. Krause 2005 (wie Anm. 122), S. 60–74, hier S. 69; Philippi 1909 (wie Anm. 137), S. 3.
- 161** Zu den Auslands- und Lizenzausgaben sowie dem internationalen Vertrieb von E.A. Seemanns *Künstlertmappen* vgl. Kitschen 2018 (wie Anm. 12).
- 162** Ernst Förster, *Vorschule der Kunstgeschichte*, Leipzig 1862, S. V; «Bildende Kunst», in: *Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens*, 1911–1912, Bd. 9, H. 1, S. 269.
- 163** Vgl. dazu Kitschen 2018 (wie Anm. 12). Selbst nach 1933 hatten Reihen wie *Kanter-Bücher* (Berlin u. Königsberg: Kanter-Verlag, 63 Bde., 1939–1944) neben deutschen Künstlern auch internationale Alte Meister im Programm.
- 164** Vgl. u. a. *Les Grands artistes*, 85 Bde., Paris: Henri Laurens, 1901–1914/1923–1937; zu *Masterpieces in Colour* vgl. Anm. 124.
- 165** Vgl. u. a. *Masters in Art. A Series of illustrated Monographs*, 110 Bde., Boston: Bates & Guild, 1900–1909.