

Wie eine Bücherflut den Kanon der westlichen Kunst in die Welt schwemmte – ein Jahrhundertüberblick zum Anknüpfen

Friederike Kitschen
Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst. Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 2021. 392 S., 35 Farb-, 236 s/w Abb. ISBN 978-3-87157-256-2. € 99,00

Der Band ist das Ergebnis eines Recherche-Großunterfangens. Es handelt sich um ein Buch über zahllose Bücher, eine Fachpublikation über eine zentrale Unterform kunsthistorischer Populärliteratur, auf deren Produktion sich das Fach besonders versteht, wie bereits Martin Warnke 1970 feststellte. Auf diesen beruft sich die Autorin in ihrem Epilog, wenn sie auf die Breitenwirkung und die damit verbundenen politischen Implikationen dieser Art von Wissenspopularisierung verweist. Erste bebilderte Kunstbuchserien gab es ab 1860, einen Boom erlebte diese Publikationsgattung um 1900. Die Autorin verfolgt ihre Entwicklung bis in die 1950er Jahre. Per definitionem handelt es sich bei einer Serie um „eine begrenzte Anzahl von Büchern, die verlagsseitig fertig und meist einheitlich gebunden unter einem gemeinsamen Serientitel erscheinen“ (15). Auch Kunstreproduktionen werden über dieses Verbreitungsmedium transportiert.

Die Untersuchung knüpft an verschiedene miteinander verwobene Stränge im kunsthistorischen Forschungsdiskurs an: Kunsthistoriografie, Kanonforschung, Popularisierungsforschung, Geschichte der fotografischen Kunstproduktion.

Bereichernd ist die interdisziplinäre Ausrichtung, die darüber hinaus Erkenntnisse der Buchforschung zur Geschichte des Buchhandels miteinbezieht. Aleida Assmanns kanontheoretische Überlegungen werden ebenfalls aufgegriffen (23, 25). Mehrere Aufsätze der Autorin zu ihrem Forschungsfeld gingen diesem Buch voraus. Einer soll an dieser Stelle hervorgehoben werden: Anknüpfend an das Jahresthema *Object – Value – Canon* des Getty Research Institutes in Los Angeles, an dem Kitschen 2014/15 ein Scholarship in Residence wahrnahm, erschien 2019 ein von Larry Silver und Kevin Terraciano herausgegebener Sammelband *Canons and Values*, der Kitschens Forschungen zum europäisch fundierten Kanon der westlichen Kunstgeschichte und dessen internationaler Verbreitung in eine „World Art History“ einbindet, um damit einen Dialog über außereuropäische Kanones in Gang zu bringen.

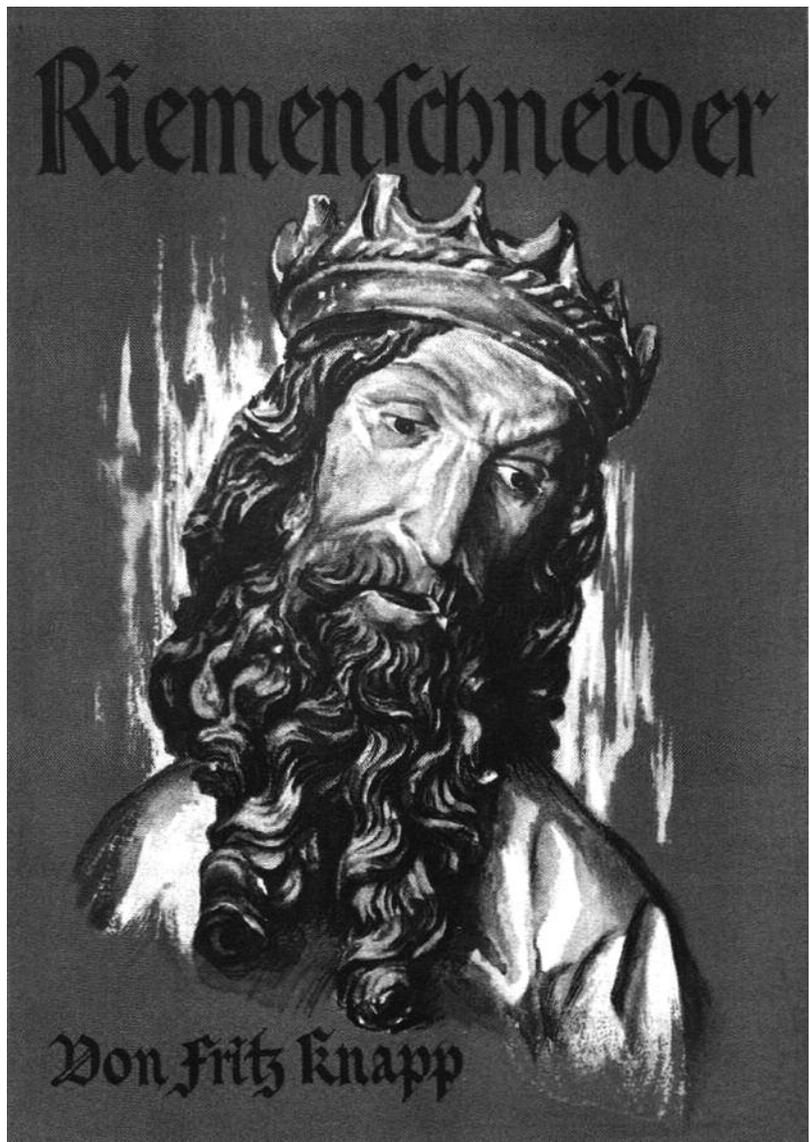
Kitschens hier besprochenes Buch eröffnet eine globale Perspektive indessen nur auf der Ebene der Diffusion. Im Mittelpunkt steht nach wie vor der westliche europäische Kunstkanon in seiner internationalen Verbreitung. Die detailreichen Einzelkapitel fokussieren auf Verlagswerke aus Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Italien und den USA. Als Beispiele für den Transfer des europäischen Kanons moderner Kunst über die westliche Welt hinaus werden noch Kunstbuchserien aus Japan einer ausführlichen Betrachtung unterzogen. Sehr anschaulich wird die globale Rezeption des europäischen Kanons moderner Kunst in der Abbildung eines Titelblatts von 1937 aus der japanischen Serie *Kindai bijutsu shichō kōza – L'idée et l'esprit de l'art moderne*, das eine stilisierte Stammbaumdarstellung der europäischen modernen Kunst, mit Schwerpunkt Pa-

Abb. 2 Fritz Knapp, Riemenschneider, Bielefeld/Leipzig 1935, Schutzumschlag [Kitschen 2021, S. 71]

Serienprogramm unter Nennung aller bisher ermittelten Einzeltitel aufgeführt ist, auch die nur angekündigten, aber nie erschienenen.

Die vorgestellten Kunstbuchserien sind in eine übergeordnete Struktur aus vier Hauptkapiteln eingebettet: Im ersten behandelt die Autorin vier bahnbrechende Serien, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Berlin, New York, Boston und Paris erschienen. In den folgenden zwei Hauptkapiteln nimmt Kitschen eine für ihre Studie wesentliche Klassifizierung vor: Sie ordnet die Kunstbuchserien ab ca. 1900 zwei Richtungen zu, der populärwissenschaftlichen oder der populären. Ein eigenes Kapitel erhalten nach 1918

erschienene Serien zur Gegenwartskunst in Europa und Japan. Hinzu kommen Einführungstexte zu einzelnen Kapiteln, zu bestimmten Themenkomplexen sowie vor- oder nachgeschaltete Texte zu übergreifenden Aspekten oder Hintergründen. Einen Weg durch die Masse bahnt Kitschen ihren Leser*innen zusätzlich, indem sie den Kapiteln zu den Einzelserien Kurzüberschriften voranstellt, die auf deren besondere Charakteristi-



ka oder auf Leitaspekte hindeuten, unter denen sie untersucht werden. Beispielsweise wird den von Eugène Müntz und Paul Leroi in Paris herausgegebenen *Les Artistes célèbres* eine „nationale Aufgabe“ zugeschrieben, die unter der Herausgeberschaft von Philip G. Hamerton in London erschienenen *Portfolio Monographs on Artistic Subjects* erhalten indessen das Label „Very British“. Teils sind unter solchen Überschriften auch mehrere

Kapitel gebündelt, etwa die drei zu Pariser Serien der 1920er Jahre über Gegenwartskunst unter dem Ausruf „In Paris, aus Paris, für Paris!“.

Strukturell bietet sich ein Vergleich an mit dem 2005 erschienenen Band *Bilderlust und Lese-früchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920* (hg. v. Katharina Krause/Klaus Niehr. Begleitbuch zur Ausstellung im Gutenberg-Museum Mainz vom 4.3. bis 29.5.2005, Leipzig 2005). Die darin enthaltenen Texte zu einzelnen wissenschaftlichen Überblickswerken, Architekturmonografien und Galeriewerken sind dort in einem separaten Katalogteil organisiert. In Kitschens Gliederung bilden die Einzelkapitel zu den Serien hingegen gewissermaßen tragende Säulen der Gesamterzählung und die übergeordneten Texte ein verbindendes Gebälk. Kitschens Schreibstil ist flüssig und illustrativ. Auffallend sind ihre Vorliebe für prägnante Dikta wie „Deutsch' als Qualitätsmerkmal“ (74) sowie das unvermittelte Einfließenlassen von Begriffen aus zeitgenössischen Diskursen wie „Buntrappel“ (165, 226).

MULTIPERSPEKTIVITÄT UND TRANSNATIONALE DIMENSION

Die Publikation baut auf einer breiten Quellenbasis auf. Dazu gehören in europäischen und US-amerikanischen Archiven gesammelte Materialien u. a. aus Verlagsbeständen, Kunsthistoriker- und Künstlernachlässe, zeitgenössische Kritiken, Presseartikel aus internationalen Fachzeitschriften, Werbung, Verlagskataloge etc. Auffallend sind häufige Perspektivwechsel. Kitschen bettet Kunstbuchserien ein in sozialhistorische Gesamtzusammenhänge, betrachtet sie als „Produkte des l'âge d'or du livre pour tous“ (23) oder, einen Artikel aus *The Spectator* von 1888 zitierend, Effekte eines „craze for biographies“ (17), untersucht Zielgruppen, Verlagsstrategien und leuchtet Hintergründe aus wie das Klassikerjahr 1867 (89) oder die Kunsterziehungsbewegung (163f.). Zugleich zieht sie verallgemeinerbare Informationen aus persönlichen Widmungen in einzelnen Buchexemplaren ganz unterschiedlicher Buchbesitzer*innen (24). Hier wäre interessant zu erfahren, wo sich die erwähnten Exemplare jeweils befinden; die Angaben dazu fehlen.

Besonders fruchtbar ist ihr Ansatz, in den untersuchten Medien sowie den begleitenden Debatten den produktiven Austausch über Landes- und Sprachgrenzen hinweg, aber auch nationale Abgrenzungsstrategien herauszuarbeiten. Denn auch in Kunstbuchserien wird das Konkurrenzverhältnis zwischen Frankreich und Deutschland auf dem Terrain der breitenwirksamen Kunstvermittlung sichtbar, was sich unter anderem im Fehlen deutscher Künstler*innen im 49 Bände umfassenden Programm der von Eugène Müntz und dem Verleger Léon Gauchez alias Paul Leroi herausgegebenen ersten französischen Serie *Les Artistes célèbres* manifestiert (55). Kitschen weist im internationalen Vergleich auch auf strukturelle nationale Spezifika hin, etwa auf die enge Verbindung des französischen Verlagssektors mit staatlichen Institutionen (52). Die grenzüberschreitende Distribution und ein die Sprachgrenzen überlagernder Diskurs mit Auswirkungen auf das Angebot-Nachfrage-Verhältnis zwischen Verlagen und Leser*innen führten zu einem „transnationalen Metasystem der Serien“, das Aushandlungsprozesse über den Kanon europäischer Kunst ermöglichte (66).

Im Epilog fasst Kitschen unter der Überschrift „Europa? Europa!“ zusammen, wie sich in den verschiedenen europäischen Schulen umfassenden Programmen vieler international rezipierter Kunstbuchserien Gegenbewegungen zu Nationalismen abbilden. Die Autorin leitet daraus ein „Potenzial“ der Kunstbuchserien ab, „unsere mentale Landkarte und kulturelle Toleranz zu erweitern“ (331f.). Das liest sich durchaus überzeugend, ist jedoch, dem Untersuchungsgegenstand geschuldet, auf politische Beziehungen zwischen Großbritannien, Frankreich, Deutschland und Italien beschränkt.

KANONISIERUNGSPROZESSE

Unter der Prämisse, dass „Kanonisierung [...] stets auch symbolische Machtpolitik“ ist (Hubert Locher, Kunstwissenschaft, in: *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*, hg. v. Gabriele Rippl/Simone Winko, Stuttgart 2013, 364–370, hier 370), ist jede Kanonerweiterung zu-

Abb. 3 Il Caravaggio, hg. v. Lionello Venturi, Rom 1925, Einband mit aufmontiertem Schutzumschlag (Kitschen 2021, S. 156)

mindest teilweise weltanschaulich motiviert. Kitschen stellt zahlreiche solcher Beispiele vor: So basierte die Aufnahme nordalpiner Meister in das Programm von Gustav Schauers prototypischer Serie *Kunsthistorischer Cyclus* auf dem „wissenschaftlich wie national begründeten Kunstgeschichtsmodell des Kugler-Waagen-Zirkels“ (33). Die Auswahl der ersten monografischen Kunstbuchserie Großbritanniens *The Great Artists* weist Parallelen zum *Frieze of Parnassus* am Albert Memorial im Londoner Hyde Park auf, in dem unter den gewürdigten kanonischen Malern Briten wie William Hogarth, Joshua Reynolds oder William Turner vertreten sind (42). Die Aufnahme eines Bandes zu Jacopo Tintoretto in dieselbe Serie trägt wiederum der britischen Kunstkritik Rechnung, da John Ruskin den venezianischen Maler ein paar Jahrzehnte zuvor wiederentdeckt hatte (41). In den Titeln von Velhagen & Klasings Künstler-Monographien spiegeln sich die „nationalkonservativen, am Geschmack Kaiser Wilhelms II. orientierten Vorlieben“ von Verlag und Herausgeber (73). Dieselbe Reihe brachte 1935 einen Band zum von NS-Ideologien vereinnahmten Tilman Riemen-



schneider in Umlauf (71; *Abb. 2*). Dagegen wurde nach 1933 die Monografie über den jüdischen Künstler Max Liebermann aus dem Programm entfernt (75). In populären Kunstbuchserien, die sich vorrangig an die „nichtakademische Mittelschicht“ und das Kleinbürgertum richteten und häufig volkserzieherische Aufgaben verfolgten, wurden oft heimische Künstler propagiert (163).

Kitschen berücksichtigt in ihrer Argumentation nicht nur die Intentionen der publizierenden

Seite, sondern auch die Resonanz in der Leserschaft. Beispielsweise attestiert sie der Zielgruppe britischer Serien, sich auf Julie Codells Erkenntnis zu biographischen Künstlerbuchserien im spätviktorianischen Großbritannien beziehend, eine „growing obsession over national identity“ (188). Andere Motive für die Auswahl bestimmter Künstler wirken dagegen eher pragmatisch: Schauer verwendete viele schon vorhandene grafische Reproduktionen als Fotovorlagen für den *Kunsthistorischen Cyclus* (30). Zur Begründung der Publikation des Bandes über Wassily Wereschtschagin in den *Künstler-Monographien* 1900 hieß es aus der Redaktion, „weil wir noch keinen Russen haben“ (74). Auch Dynamiken innerhalb der Serien führten zur Aufnahme bestimmter Künstler. Der Caravaggio-Band der populärwissenschaftlichen italienischen *Biblioteca d'arte illustrata* kam 1921 auf den Markt (Abb. 3) – ein Jahr nach Erscheinen des weltweit ersten Serienbandes zu diesem Künstler in der Pariser *Art et esthétique* (156). Dass Malerei zur meistverbreiteten Kunstgattung im Medium der Kunstbuchserie wurde, führt Kitschen auf die fotomechanische Farbproduktion zurück, die um 1900 in diese Publikationsform Einzug hielt (226).

Ex negativo benennt Kitschen einige Ausschlusskriterien bezüglich der Aufnahme in den Kanon der Kunstbuchserien: Es fehlen darin Künstler ohne „rekonstruierbare Lebensgeschichte“ oder mit einem „Œuvre, das sich schlecht reproduzieren ließ und womöglich über allzu entlegene Orte und private Sammlungen verstreut war“ (60). Den extrem seltenen Serienmonografien über Künstlerinnen widmet Kitschen einen eigenen, wenn auch nur sehr knappen Abschnitt ihres Epilogs (327–329).

FAZIT

Friederike Kitschen bettet das Phänomen der Kunstbuchserie in einen breiten medien-, sozial- und kunsthistorischen Kontext ein, zu dem auch andere Medien der Popularisierung von Kunstgeschichte gehören wie Ausstellungen, Bildrepro-

duktionen, Kunstpublizistik, andere Publikationsformen, etwa Überblicks- und Sammelwerke, Dekorationsprogramme an Denkmälern, schließlich die Kunstgeschichte im Schulunterricht. Leider fehlt ein Register der über die aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlichen Kunstbuchserien hinaus im Text behandelten Serien, am besten geordnet nach Erscheinungsländern/-orten. Hilfreich ist das Register thematischer Serienbände im Anhang (389f.). Hier zeigt sich noch einmal Kitschens breites Erkenntnisinteresse, das weit über die Kanonisierung von Künstler*innen hinausgeht. Ihr Buch ist nicht nur ein profundes Nachschlage- und Überblickswerk der illustrierten Kunstbuchserie von 1860 bis 1960. Es bietet zugleich eine Reflexionsfläche, in der sich ein Jahrhundert der Verbreitung westlichen kunsthistorischen Mainstreams und der Kanonisierung europäischer Kunst anhand von Geschichte und Wirkung einer zu einem seiner Leitmedien erklärten und hier erstmals umfänglich untersuchten Publikationsgattung spiegelt. Es bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte und Anregungen für weitere Forschungen.

DR. MARTA KOSCIELNIAK

Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Photothek | Bildarchiv Bruckmann,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München
m.koscielniak@zikg.eu