

## Populäre Kunstgeschichte

# Zur Genese populärer Kunstgeschichte

Prof. Dr. Joseph Imorde  
weissensee kunsthochschule berlin  
kunstgeschichte / kunstwissenschaft  
imorde@kh-berlin.de

# Zur Genese populärer Kunstgeschichte

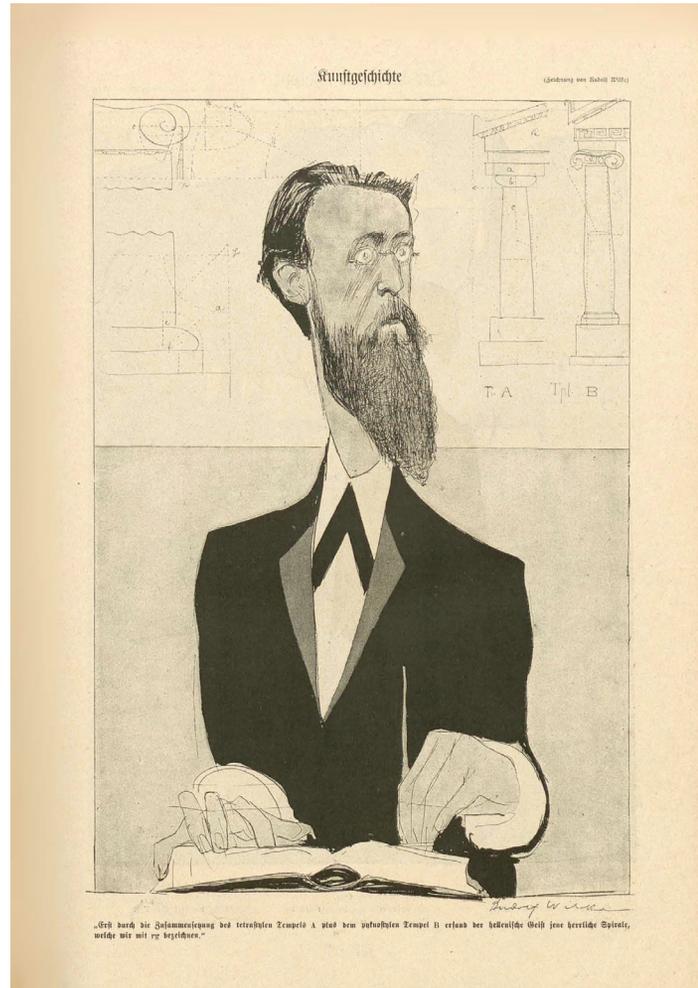
Joseph Imorde

Was, so ließe sich zu Beginn fragen, ist eigentlich das Gegenteil von populärer Kunstgeschichte? Eine Karikatur aus dem Jahr 1904 mag Hinweise geben.

**Abb. 1** | Rudolf Wilke nimmt im *Simplicissimus* die knochentrockene Pedanterie akademischen Fachgelehrtentums aufs Korn und macht sich über den Leipziger Ordinarius August Schmarsow lustig, dem attestiert werden konnte, dass er „mit mathematischen Formeln den verschiedenen Künsten zu Leibe ging, multiplizierte, subtrahierte und Wurzel zog“ (Weisbach 1937, 158). Die verballhornte Trockenheit der so genannten „Kunstphilologen“ (Ihringer 1910, 57) stand in größtmöglicher Opposition zur sprachlichen Gewandtheit von Schriftstellern und Literaten, die wiederum von selbsternannten Verwesern reiner Wissenschaft mit Hass und Häme verfolgt wurden. Aby Warburgs Urteil über den ersten Band von Ernst Steinmanns *Sixtina*-Werk ist ein gutes Beispiel, weil von größtmöglicher Verachtung getragen: Das Buch sei „ohne Phantasie und Enthusiasmus in lauwarmer koketten Wimmerton für ältere Jungfrauen der besten Stände hingegossen und dabei von einer geradezu brutalen Oberflächlichkeit im Einzelnen“ (zit. nach Roeck 2001, 79; vgl. Sears 2020, 122). Mit Herablassung blickte Warburg auf den kultivierten Dilettantismus der römischen Salonkultur um Henriette Hertz. In dieser figurierte Steinmann als „polyglotter Nachtportier [...], der im Gewühl des internationalen Fremdenverkehrs auf fette Trinkgelder“ rechnete (zit. nach Imorde 2009, 206).

## Zugänglichkeit

Die Popularisierung der Kunstgeschichte zielte um 1900 nicht zuerst auf die Vielen und damit auf ein gesellschaftliches Unten, sondern adressierte vornehmlich die Wohlhabenden und Gutbetuchten, die hohen und höchsten Kreise. Die Beschäftigung mit Kunst



**Abb. 1** | Rudolf Wilke, Kunstgeschichte, in: *Simplicissimus* 9, 1904/05, Heft 27, S. 263. Archiv des Autors

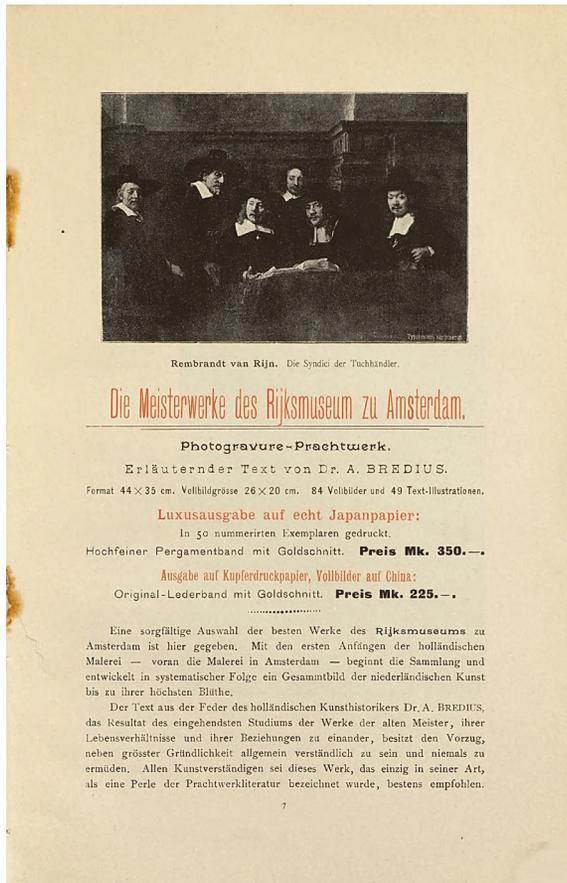
war diesen Klassen Zeitvertreib und Distinktionsmerkmal, die Vermittlung und Popularisierung ihrer Geschichte Aufgabe von Lakaien und Staatsdienern. Das „Photogravure-Prachtwerk“ des Verlages Franz Hanfstaengl, das 1895 *Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam* in 84 Vollbildern versammel-

te, kostete in der nummerierten Luxusausgabe, die der Verlag im Format 44 × 35 cm auslieferte, inklusive hochfeinem Pergamentband und Goldschnitt, 350 Mark. | **Abb. 2** | Bei solch einem Preis durfte der Text den Kundenkreis keinesfalls abschrecken, keinesfalls „ermüden“, sondern musste „allgemein verständlich sein“ (Pracht-Werke 1895, 7).

Zugänglichkeit war das A und O populärer Kunstvermittlung. Das betraf vor allem auch die Museen. Über deren Wandlung hin zu „tätig wirkenden Bildungsstätten“ (Osborn 1905, 1255) konnte vehement gestritten werden. 1891 stellte Herman Grimm die Exklusivität der Institution dadurch in Frage, dass er zur „Belehrung des Volkes“ ein „Museum für vaterländische

Kunstgeschichte“ in Vorschlag brachte. Gedacht war an eine Sammlung von Abgüssen und Gemäldekopien nach den Werken der größten Meister. Die Darbietung kulturellen Heroentums in Reproduktionen galt Grimm als Königsweg, „das Volk im höchsten Sinne dem Staate nutzbar zu machen“ (Grimm 1891, 413). Die Proliferation von Künstlern wie Dürer, Michelangelo, Raffael oder Tizian reichte dann schnell hinein in eine sich als Volksbildung tarnende Bilddidaktik, mit der ein auf Distinktion zielender Idealismus in Schule und Haus implementiert wurde. Das war nicht zuerst „Ausdruck des demokratischen Geistes“ (Lichtwark 1904, 6), sondern Instrument zur Verfestigung gesellschaftlicher Unterschiede und nationaler Vorurteile. Mit der Popularisierung des übermenschlichen Einzelwesens wurde das gesellschaftliche Leben der Gründerzeit gegenüber revolutionären Energien symbolisch abgesichert (Prange 2004, 162). Bezeichnend ist die Tatsache, dass in den monographischen Kunstbuchserien stets „das singuläre Künstlerindividuum im Zentrum“ stand (Kitschen 2021, 17). Die starke Persönlichkeit hinter dem Werk sollte die Form verständlich werden lassen und das Publikum dazu bringen, während der Betrachtung selbst der schlechtesten Reproduktion „die gleiche Stimmung und Empfindungsweise“ in sich nachbilden zu können (Lasson 1890, 323f.). Man sprach vom ästhetischen Genuss der Künstlerpersönlichkeit – und eben da lagen die ideologischen wie ökonomischen Potentiale billiger Bilder.

Die Popularisierung von Kunst kannte nach 1900 sehr differenzierte Formen und bediente sich der unterschiedlichsten Medien. Neben Abbildungen in Zeitschriften und illustrierten Kunstbüchern trat ein breites Angebot an Fotografien und Reproduktionsdrucken, das Firmen wie Franz Hanfstaengl, E. A. Seemann oder Friedrich Bruckmann in den verschiedensten Formaten, Druckqualitäten und Ausstattungen vorhielten. „Gemälde, Miniaturen, Flachdekorationen“ wurden zwar „in den Kompendien und Monographien meist direkt nach photographischen Negativen autotypisch oder durch irgend ein Lichtdruckverfahren wiedergegeben“, aber eine vielleicht noch größere



| **Abb. 2** | Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam, in: Pracht-Werke aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt in München. München 1895, S. 7. Archiv des Autors



**Abb. 3** | Rudolf Dührkoop, Heinrich Wölfflin, ca. 1913. Fotografie. Humboldt-Universität, Universitätsbibliothek. Archiv des Autors

„Wirkung für die Verbreitung kunstgeschichtlicher Kenntnisse und Interessen“ hatten „die photographischen oder nach Photographien hergestellten Einzelblätter, wie sie [...] in allen Kunststädten und in den meisten Museen verkauft und als ‚Andenken‘ oft auch von Leuten mitgenommen“ wurden, „die sonst keinen Pfennig für Kunst“ ausgaben (Krumbacher 1906, 6; Hensel 2012, 43). Für sehr wenig Geld ließ sich eine kunsthistorische Ansichtskarte erstellen, für ein paar Mark kaufte man „wahre Kunstschatze“. Ohne Probleme konnten sich Interessierte Bilder aller Art in „besseren Kunsthandlungen“ vorblättern lassen, oder sie wählten aus den reich illustrierten Katalogen der Reproduktionsanstalten das für sie Passende (Scheffler 1907, 251). Das Sortiment an Bilderbüchern und künstlerischem Wandschmuck wuchs auch deshalb ins Unüberschaubare, weil sich mit der Liebe zur reproduzierten Kunst ein gesellschaftlicher Bildungs- und Aufstiegsanspruch verband. Der Bilderhaushalt repräsentierte nun auch den „Bildungshaushalt“ (Kitschen 2021, 80).

### Populäre Kunsthistoriker

Mit der Popularisierung kunsthistorischer Inhalte kamen mehr und mehr die Kunsthistoriker selbst in Mode, so etwa Heinrich Wölfflin, der sich 1912 oder 1913 von Rudolf Dührkoop fotografieren ließ. **Abb. 3** | Das Porträt führt paradigmatisch vor Augen, was die Zeit sich unter populärer Kunstgeschichte vorstellte – einfühlsame Versenkung. Dührkoop bemühte die

vertraute Ikonographie des Connoisseurs, wie sie sich zum Beispiel in Bildnissen Wilhelm Bodes fand.

**Abb. 4** | Doch während sich der Berliner Museumsdirektor darin gefiel, am Schreibtisch mit Originalen zu posieren, sieht man den nach München berufenen Professor damit beschäftigt, in seinem Wohnzimmer eine Reproduktion zu betrachten. Das Atmosphärische der Aufnahme lässt nicht an Arbeit denken, sondern beschwört andere Zusammenhänge und Begriffe, Freizeit, Entspannung, Muße. Die Dinge auf dem „coffee-table“ verstärken den Eindruck: Die weibliche Kontrapoststudie verkörpert ganz buchstäblich das Klassische, während die Tulpen in der Vase die Stimmung von Frühling und Neuanfang verbreiten.

Wölfflin hält eine Reproduktion des Gemäldes *Junge Frau bei der Toilette* aus dem Kunsthistorischen Museum Wien in Händen, ein Bild, das heute Giovanni Bellini zugeschrieben wird, um 1900 aber für eine Arbeit des Pier Francesco Bissolo gehalten wurde.



**Abb. 4** | Wilhelm Bode, um 1900. Aus: Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, hg. v. Thomas W. Gaehtgens und Barbara Paul, 2 Bde, Bd. 1, Berlin 1997, nach S. 44. Archiv des Autors

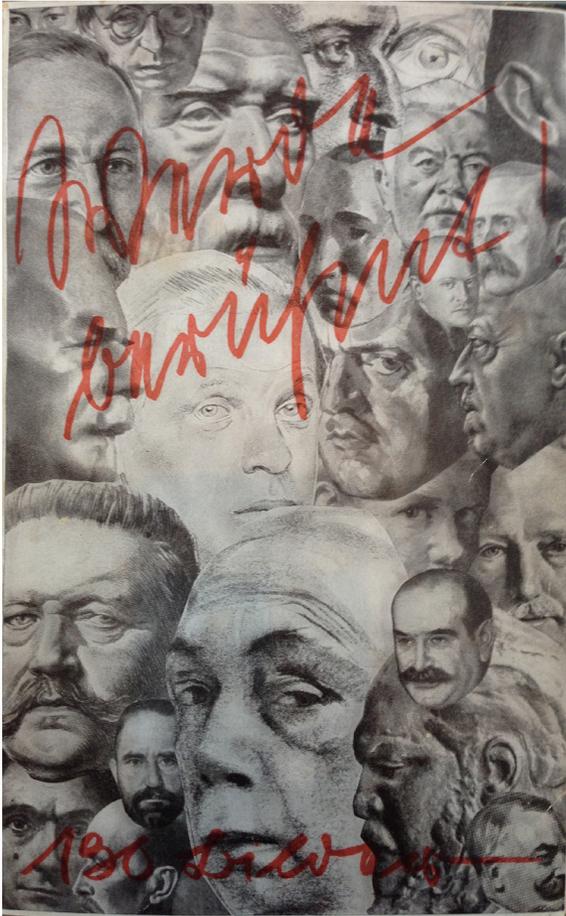
Der Verlag Friedrich Bruckmann hatte die Fotografie im Angebot: im Gesamtkatalog der Pigmentdrucke von 1905 noch unter dem Namen Bissolo, im Verzeichnis des Jahres 1913 dann als Werk Bellinis. Es ist von einiger Aussagekraft, dass der Kunsthistoriker sich hier in einer effeminierten Salonatmosphäre bei der Betrachtung einer preiswerten „Zimmerzierde“ fotografieren lässt. Die ausgestellte Pose der Kenner-schaft und die vermeintliche Tiefe des analytischen Blicks werden zuerst fragwürdig und erscheinen dann aufgesetzt. Die piktoralistische Unschärfe der Dührkoop'schen Inszenierung tut ein Übriges. Der weichgezeichnete Experte verkörpert als *testimonial* das Versprechen der populären Kunstgeschichte auf empfindsamen privaten Kunstgenuss und bewirbt beispielgebend die Produkte eben der Münchner Verlagsanstalt, mit der der Porträtierte in enger Verbindung stand.

Dem Affirmierenden von Wölfflins Habitus konnte bisweilen auch mit beißender Kritik begegnet werden, so vom elitären Walter Benjamin, der im Wintersemester 1915/16 an der Münchner Universität studierte und seinem Freund Fritz Radt in zwei Briefen aus dem „Colleg“ berichtete. Am 21. November sprach er mit starken Worten die Unfähigkeit Wölfflins an, dem im Seminar behandelten Gegenstand, frühmittelalterlichen Miniaturen, gerecht zu werden. Den Vortrag fand er „von künstlicher manirierter Gehaltenheit“. Es habe sich der Eindruck aufgedrängt, Wölfflin spiele eine Rolle, nur „um auf diese Weise seinem Ruf zu genügen“ (Scholem 1983, 81). Im zweiten Brief, vom 4. Dezember, wurde Benjamin noch deutlicher. Einziger Zugang zum Werk seien Exaltation und sittliches Verpflichtungsgefühl. Mit seinem unfundierten, erschlichenen Begriff von Vornehmheit und Distanz richte Wölfflin jede natürliche Begabung seines Auditoriums zu Grunde. Benjamin konstatierte ein krasses Auseinandertreten von kunsthistorischem Wissen und ausgestellter Persönlichkeit, eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von den Gegenständen hin zur vorgetäuschten Bedeutung des Kunsthistorikers (Scholem 1983, 84f.).

## Public Intellectuals?

Die weite gesellschaftliche Beachtung und Akzeptanz kunsthistorischer Inhalte, die durch die Errungenschaften der Reproduktionsindustrie ermöglicht worden waren, ließen es für Wissenschaftler nach 1900 immer attraktiver erscheinen, mit den einschlägigen Verlagen zusammenzuarbeiten. Die drohenden Reputationsverluste wurden buchstäblich in Kauf genommen. Spätestens mit dem Dürer-Buch, das 1905 bei Bruckmann erschien, stieg Wölfflin zum populärsten Kunstforscher Deutschlands auf (Weisbach 1956, 53). 1925 schaffte er den Sprung in das *Schaubuch berühmter deutscher Zeitgenossen*, 1929 selbst auf den Umschlag zur zweiten Auflage, die den Titel trug *Werde berühmt!* Das Wort „berühmt“ verbindet die kantige Porträtbüste Wölfflins von Edwin Scharff auf der linken mit dem Bildnis Wilhelm Bodes auf der rechten Seite (Heimeran 1929). | **Abb. 5** | Ziel dieses „Volksbuches“ war es, „Deutsche Kultur in ihren ersten Vertretern einer breiten Öffentlichkeit zu Bewusstsein zu bringen“, das heißt die wichtigsten Persönlichkeiten der Gegenwart zu popularisieren (Heimeran 1925, 5).

Vielleicht darf man Wölfflin oder auch Bode aus heutiger Perspektive als *public intellectuals* ansprechen. Trotz ihrer jeweiligen Stellung an Universität oder Museum, trotz ihres ausgewiesenen Spezialwissens waren sie gewollt oder ungewollt Figuren des öffentlichen Lebens, setzten sich als solche mit aktuellen Themen auseinander, betrieben eine Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart (Prange 2016) – und standen dabei unter ständiger Beobachtung. Beide konnten mit sehr unterschiedlichen Stimmen sprechen, beide publizierten auf verschiedensten Ebenen, in Zeitungen und Zeitschriften, in Fachbüchern oder populären Reihen. Kunstgeschichte stellte sich auch damals schon als ein komplexes und unzusammenhängendes Gefüge aus unendlich vielen Aufmerksamkeitsangeboten unterschiedlichsten Niveaus dar. In diesem Gefüge gehörten Auseinandersetzungen zwischen Wissenschaftlern und Volksaufklärern, zwischen Stilhistorikern und Einfühlungstheoretikern, zwischen vermeintlichen Experten und so genannten



| Abb. 5 | Ernst Heimeran, *Werde berühmt! Ein Buch der Vorbilder*, 1929. Buchumschlag. Archiv des Autors

Dilettanten zum Alltag und zum vertrauten Umgangston, bildeten gleichsam den chorischen Hintergrund zu der sich schnell wandelnden visuellen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts.

Jürgen Habermas hat, um den Gedanken auf die Gegenwart hin zu öffnen, für sich und sein Schreiben auf eine Differenzierung der jeweils eingenommenen Rolle bestanden. Er verlangte seinen Kritikern die Aufgabe ab, zwischen wissenschaftlicher und öffentlicher Persona zu unterscheiden und die Texte und Beiträge, die Fachveröffentlichungen und öffentlichen Reden in ihren jeweiligen Kontexten zu sehen und auch aus diesen heraus zu beurteilen (Felsch 2024, 120f.). Das wäre ohne Probleme auf die Produzenten und Pro-

dukte der Kunstgeschichtsschreibung zu übertragen. Den selbsternannten Grenzwächtern wäre wieder einmal zu raten, sich bei der Beurteilung populärer „Oberflächenäußerungen“ (Kracauer 1977, 50) des Instrumentariums der Diskursanalyse zu bedienen, um den eigenen Standpunkt, den eigenen Zugang zur Kunst in die Reflexionen einfließen zu lassen. Denn eine provokante Ansicht Herman Grimms scheint bis heute richtig, dass es in der Kunstgeschichte nie eine valide Methode oder Methodologie gegeben habe, sondern immer nur mehr oder weniger bedeutende Gelehrte, die eine aus ihrer persönlichen Entwicklung stammende Art, die Dinge anzufassen, Anderen für eine bestimmte Zeit aufzudrängen verstanden (Jekel 1948, 35). Natürlich wäre diese Meinung selbst zu problematisieren, doch hat, um mit Stefan Germer zu sprechen, das Paradigma „Objektivität“ zuerst dazu Anlass gegeben, den subjektiven Anteil der nur zu oft politischen und nicht selten auch sehr persönlichen Voraussetzungen zur Interpretation und Popularisierung von Kunst und ihrer Geschichte zu camouflieren, statt sie zu thematisieren, offenzulegen und damit produktiv zu machen (Germer 1995, 150).

In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich die Forschung verstärkt diesem subjektiven Anteil kunsthistorischer Produktion zugewandt und auch dank des Anwachsens digitaler Repositorien (Bärninghausen et al. 2020) damit begonnen, die vielen Formen und Formate populärer Kunstgeschichte auf ihre ideologischen Restbestände hin zu untersuchen (Imorde/Zeising 2018; Zeising 2018; Imorde/Zeising 2019). Das betrifft sowohl die technikgeschichtlichen Voraussetzungen kunsthistorischer Heuristiken wie besonders auch die sozialhistorisch geschärfte Perspektive auf die mediale Proliferation kunsthistorischer Inhalte. Allerdings scheint die aktuelle Fachhistoriographie (Wood 2019) trotz ihrer Insistenz auf Meinungs- und Ausdrucksvielfalt nicht davor gefeit, Muster tradierter Heldenverehrung fortzuschreiben und damit weite Bereiche populärer Kunstgeschichtsschreibung zu übersehen sowie das historische Gewicht und die soziale Wirkung reproduzierter Bilder weiter unbedacht zu lassen. Dem wäre entgegenzuarbeiten.

## Literatur

**Bärninghausen et. al. 2020:** Julia Bärninghausen, Costanza Caraffa, Stefanie Klamm, Franka Schneider und Petra Wodtke (Hg.), Foto-Objekte. Forschen in archäologischen, ethnographischen und kunsthistorischen Archiven. Bielefeld 2020.

**Felsch 2024:** Philipp Felsch, Der Philosoph. Habermas und wir, Berlin 2024.

**Germer 1995:** Stefan Germer, Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire, in: Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, hg. v. Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, München 1995, 140–151.

**Grimm 1891:** Herman Grimm, Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte, in: Deutsche Rundschau 66, 1891, 390–413.

**Heimeran 1925:** Ernst Heimeran, Schaubuch berühmter deutscher Zeitgenossen in Werken bildender Kunst. Einhundertdreißig Tafeln, München 1925.

**Heimeran 1929:** Ernst Heimeran, Werde berühmt! Ein Buch der Vorbilder. Einhundertdreißig Tafeln. Zweite Auflage des: Schaubuch berühmter Zeitgenossen, München 1929.

**Hensel 2012:** Thomas Hensel, Die Medialität der Kunstwissenschaft: Aby Warburg und die Fotografie, in: Eva Schmidt und Ines Rüttinger (Hg.), Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material, Heidelberg 2012, 36–54.

**Ihringer 1910:** Bernhard Ihringer, Kunstphilologen, in: März. Halbmonatsschrift für deutsche Kultur 4, 1910, Bd. 3, 54–58.

**Imorde 2009:** Joseph Imorde, Michelangelo Deutsch!, München 2009.

**Imorde/Zeising 2018:** Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), Lehrgut. Kunstgeschichte in Schulbüchern und Unterrichtsmedien um 1900, Siegen 2018.

**Imorde/Zeising 2019:** Joseph Imorde und Andreas Zeising (Hg.), Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer, Berlin 2019.

**Jekel 1948:** Gertrud Jenkel, Herman Grimm als Essayist, Diss. Hamburg 1948.

**Kitschen 2021:** Friederike Kitschen, Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst, Berlin 2021.

**Kracauer 1977:** Siegfried Kracauer, Ornament und Masse. Essays, Frankfurt a. M. 1977.

**Krumbacher 1906:** Karl Krumbacher, Die Fotografie im Dienste der Geisteswissenschaft, Leipzig 1906.

**Lasson 1890:** Adolf Lasson, Stilvoll. Eine Studie, in: Preußische Jahrbücher 66, 1890, 315–344.

**Lichtwark 1904:** Alfred Lichtwark, Museen als Bildungsstätten, in: Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter Wohlfahrtseinrichtungen, Berlin 1904, 6–12.

**Osborn 1905:** Max Osborn, Museen, in: Die neue Rundschau 16/2, 1905, 1248–1257.

**Pracht-Werke 1895:** Pracht-Werke aus dem Verlage von Franz Hanfstaengl K. B. Phot. Hof-Kunstanstalt in München. (München 1895).

**Prange 2004:** Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004.

**Prange 2016:** Regine Prange, Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart? Wölfflin und die Avantgarde, in: Das Problem der Form. Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft, hg. v. Hans Aurenhammer und ders. (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst, 18). München 2016, 87–108.

**Roeck 2001:** Bernd Roeck, Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien, München 2001.

**Scheffler 1907:** Karl Scheffler, Kultur und Geschmack des Wohnens, in: Eduard Heyck et al. (Hg.), Moderne Kultur: Ein Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks, Bd. 2.1, Die Persönlichkeit und ihr Kreis, Stuttgart/Leipzig 1907, 149–267.

**Scholem 1983:** Gershom Scholem, Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt 1983.

**Sears 2020:** Betsy Sears, Warburg and Steinmann as Forschertypen, in: La rivista di Engramma 176, 2020, 115–133.

**Weisbach 1937:** Werner Weisbach, „Und Alles ist zerstoßen“. Erinnerungen aus der Jahrhundertwende. Wien/Leipzig/Zürich 1937.

**Weisbach 1956:** Werner Weisbach, Geist und Gewalt. Wien/München 1956, 53.

**Wood 2019:** Christopher Wood, A History of Art History, Oxford/Princeton 2019.

**Zeising 2018:** Andreas Zeising, Radiokunstgeschichte. Bildende Kunst und Kunstvermittlung im frühen Rundfunk der 1920er bis 1940er Jahre, Köln/Weimar 2018.