

Erklärungen förmlich herausgefordert. Im Gegensatz zu Jean Hubert, der in den Verbindungsstraßen Clunys zu seinen Prioraten im Süden eine Art Wanderweg der romanischen Skulptur sah, legt Moralejo das Gewicht auf die Domänen Clunys. Er selbst betont allerdings, wie problematisch eine direkt kausale Verbindung eines doch mehr weit ausgreifenden als effizient organisierten Klosterverbandes mit einer regionalen Handwerksentwicklung bleibt.

Gleich zwei Gruppen von Forschern beschäftigen sich seit kurzer Zeit mit dem hochmittelalterlichen Baubestand der Stadt Cluny. Pierre Garrigou-Grandchamp und Jean-Denis Salvèque vom Centre d'Etudes Clunisiennes haben 1986 mit einer flächendeckenden Untersuchung sämtlicher Katasterparzellen, Aufnahme des historischen Baubestandes und ergänzenden Archivrecherchen begonnen. Praktisches Ziel des Vorhabens ist es, die Kenntnisse über Aufteilung und Gestaltung der über hundert (unterschiedlich gut erhaltenen) romanischen Häuser als Richtschnur für künftige Restaurierungen nehmen zu können. Schon jetzt zeigen sich in wenigstens einem Fall (maison Demonfaucon, place Notre-Dame) konkrete Aufschlüsse über authentische Funktionen der Räume, die den bisher üblichen Meinungen entgegenlaufen.

Dagegen dient das Projekt einer englischen Gruppe — Gwyn Meirion-Jones, Michael Jones, Philip Dixon — nicht primär denkmalpflegerischen Zwecken: Mit Hilfe morphologischer Beobachtungen und historischer Quellennachrichten wollen sie die Geschichte des Stadtkerns, die Ausbreitung der Bebauung nachzeichnen und damit Einblicke in die Struktur des mittelalterlichen Orts gewinnen. Cluny, wo außer den Wohnhäusern auch Läden, Hallen und städtische Gebäude erhalten sind, eignet sich natürlich besonders gut für solche siedlungsgeschichtlichen Forschungen.

Viele neue Vorhaben, noch wenig Abgeschlossenes gewiß, doch erfolgversprechende Auspizien. Der Skulpturenkatalog von Cluny wird die Diskussion über Kirche und Kloster auf eine neue Grundlage stellen. Man nähert sich zahlreichen offenen Fragen, welche der Pulverdampf des Streits zwischen Amerika und Frankreich ungebührlich lange vernebelt zu haben scheint, mit Unbefangenheit und greifbaren Resultaten — das war der Eindruck, den der Kongreß vermittelte. Nicht nur dies, sogar die Grundlagenfragen kamen nebenbei zur Sprache. Beim Abendessen in einem kleinen Bar-Restaurant hörten wir, wie die Wirtin sich ehrfurchtsvoll an jenen Gast wandte, den sie zutreffend als den gelehrtesten der anwesenden Kongressisten ansah, mit der Frage: „Mais dites-moi, Monsieur, qu'est-ce que c'est la science?“ Die Antwort ist uns entgangen.

Dorothea und Peter Diemer

## Rezensionen

CHRISTA PIESKE, *Bilder für Jedermann. Wandbilddrucke 1840—1940*, mit einem Beitrag von KONRAD VANJA. Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde Berlin, Band 15. München, Keyserische Verlagsbuchhandlung 1988. 248 Seiten, 32 Seiten Farbabb., 240 Schwarzweißabb., DM 88,—.

Es ist eine hermeneutische Grundeinsicht, daß man nur das wahrnimmt, wovon man bereits ein Vorverständnis besitzt. Das Vorverständnis für das hier anzuzeigende Buch

und seinen Gegenstand vermittelte uns vor fünfzehn Jahren die unvergessene, in Frankfurt und München gezeigte Wanderausstellung *Die Bilderfabrik*, die einem größeren Publikum erstmals die Erzeugnisse einer jener „Kunstanstalten“ vorführte, die den Bildungsbreitesten Schichten mit knallbunten Chromolithographien stillten (vgl. *Kunstchronik*, Mai 1974). Damals war der kleine Mann so recht in den Blick geraten, man diskutierte und stritt über Trivialphänomene, Comics wurden zu einem Lieblingsthema wissenschaftlicher Abschlußarbeiten, jede größere Kunstausstellung endete mit der Rezeptions- und Popularisierungsgeschichte ihrer Meister, und den Trödlern wurden die Öldrucke aus den Händen gerissen.

Als der Reiz der Neuheit geschwunden war, pendelte sich die Euphorie für die niederen Gattungen wieder ein: die Kunstgeschichte überließ die penible Aufarbeitung der Massenprodukte wie zuvor den Volkskundlern und wandte sich ihren angestammten Themen zu. Nur eine ungewöhnlich gediegene Arbeit über die populäre Bilderflut kann erneut auf allgemeine Aufmerksamkeit rechnen. Christa Pieskes *Bilder für Jedermann. Wandbilddrucke von 1840—1940* ist ein solch solides Handbuch, das allen Detailfragen einer uferlos erscheinenden Massenproduktion zuverlässig nachspürt und die Einzelaspekte überschaubar und abrufbar ordnet. Als Begleitbuch zu einer Wanderausstellung konzipiert, die im Mai 1988 in Berlin begann und über die Stationen Cloppenburg, Hamburg, München und Dortmund im Mai 1991 enden wird, ist es gleichwohl eine selbständige Publikation geworden. Umfassend gibt die Autorin, die schon an der „*Bilderfabrik*“ maßgeblich beteiligt war, seit mehreren Jahrzehnten Wandbilder im großen Stil gesammelt und das Thema in zahlreichen Aufsätzen umkreist hat, Auskunft über dieses viel geschmähte, aus Unkenntnis meist allzu pauschal beurteilte Medium.

Ein Wandbilddruck ist für die Autorin jede als Zimmerzierde bestimmte Reproduktionsgraphik, angefangen beim vielfach schwarz-weiß belassenen Kupfertiefdruck, über die Kreide- und Tonplattenlithographie und die diversen Phototechniken bis zur lackierten Chromolithographie, dem berüchtigten Ölfarbindruckbild, kurz Öldruck genannt. Dabei liegt der Schwerpunkt auf der deutschen Produktion und hier wiederum auf dem Angebot der Kunstanstalten von Berlin, Dresden, Leipzig und München. Aber die verwirrend dichte internationale Verflechtung dieser Blätter ist auf jeder Seite präsent, was so intensiv nur durch Christa Pieskes intime Kenntnis der Erzeugnisse in Frankreich, England und Amerika möglich war.

Die Wandbildforschung setzte, zunächst noch ganz zaghaft, erst nach dem Zweiten Weltkrieg im Schlepptau und gleichsam als Abfall der Bilderbogenforschung ein. Schon eine Definition des Gegenstandes und die Abgrenzung von der Imagerie brauchten lange Zeit. Als Quelle dienten im Idealfall die erhaltenen Blätter selber, dazu Kunstverlagskataloge, Galerie- und Mappenwerke, Zeitschriften, Kalender, Postkarten und schließlich Interieurdarstellungen, wobei allerdings gehobene Wohnräume weit häufiger überliefert sind als die kleiner Leute. Eine aufschlußreiche Ausnahme bildet die Krankenkassen-Enquete in Berlin zwischen 1900 und 1922, in deren Verlauf Albert Kohn Elendsquartiere photographisch dokumentieren konnte. Diese erschütternden Lichtbilder zeigen überraschend viel Wandschmuck, aus besseren Tagen herübergerettet. Besonders die häufig vorhandenen Hausseggen wirken in ihrer trostlosen Umgebung rührend. Wortquellen von Preislisten, Annoncen in Fachzeitschriften und Adreßbüchern bis zu belletristischen Be-

schreibungen ergänzen dieses optische Material. Vor 1840 hingen gerahmte Drucke nur in Oberschichtlichen Wohnungen. Es waren meist Bildwiedergaben nach alten oder modernen Meistern im vornehmen, unkolorierten Kupfer- oder Stahlstich. Zwischen 1840 und 1860 erreichen die dank verbesserter Techniken in höheren Auflagen und zu billigeren Preisen gedruckten Reproduktionen mehr und mehr auch die mittlere Bürgerschicht. Bevorzugt werden — neben religiösen Themen — mythologische, historische und literarische Bildungstoffe, dazu kommen Genremotive und Humorvolles. Kupfer- und Stahlstiche werden mehr und mehr von der Lithographie verdrängt. Die eigentliche Blütezeit des „Bildmöbels“ sind die Jahre 1860 bis 1890. Kunstvereine, Ausstellungen (besonders die dreißig Welt-, Industrie- und Gewerbeausstellungen dieser Jahre) und Arbeiterbildungsvereine propagieren das Wohnen mit Bildern. Mühelose Lesbarkeit und Gefälligkeit des Sujets sind Voraussetzung für einen Verkaufserfolg. Die Genremalerei wird allbeherrschend. Alle Schichten bevorzugen die gleichen Motive. Der Unterschied besteht in Technik und Rahmung: schwarz-weiße Kreidelithographien und Photographie-tonbilder in schlichter Fassung für die Gebildeten, sparsam kolorierte Farbdrucke für die Mittelschicht und grelle Chromolithographien in möglichst spektakulären Rahmen für die einfachen Leute in Stadt und Land, wobei von ihnen die meisten religiösen Sujets verlangt werden.

Zwischen 1890 und 1940 ist das Wandbild überall präsent. In allen Wohnungen, in Schulen, Ämtern, Kirchen und Kapellen, Krankenhäusern, Gefängnissen („Der verlorene Sohn“ für die Zellen!), Wartezimmern, Handwerksbetrieben, Kontoren, Wirtschaftshäusern und Hotels hängen, auf die jeweiligen Bedürfnisse abgestimmt, gerahmte Kunstblätter. Das gleiche Thema gab es in vielen Formaten, Techniken und Preislagen, vom ästhetischen Qualitätsgefälle gar nicht zu reden. Immer noch standen Genre und Landschaften an der Spitze der Beliebtheit. Religiöse Stoffe wurden ins Schlafzimmer und aufs Land abgedrängt. Hier sei ein interessanter Beleg für den Geschmackswandel im Bildungsbürgertum angeführt. Der Historiker Hermann Heimpel (geb. 1901) erwähnt in seiner Kindheitsgeschichte *Die halbe Violine*, wie in seinem Münchner Elternhaus die lithographierten Kunstvereinsgaben — Grütznerns Mönche, Defreggers Gebirgler und das „Ländliche Fest in Schwaben“ — allmählich aus dem Salon in die hinteren Zimmer wanderten (Ausgabe München/Hamburg 1965, S. 106). Ein neues Thema stellt ab 1900 der Sport. Idealisierte Bauern und Arbeiter stehen nach 1933 für die nationalsozialistische Bildkunst wie natürlich auch die obligatorischen Führerbildnisse nach Photographien, Zeichnungen oder Gemälden. Der Drei- und Vierfarbendruck überflügelt nach und nach die Chromolithographie.

Nur ausnahmsweise wurde direkt nach einem Original reproduziert. Viel häufiger war ein Kupferstich des Gemäldes die Vorlage für den Lithographen, wenn sich nicht noch eine popularisierende Umzeichnung dazwischenschob, was beim Öldruck der Regelfall war. Schon das reduzierte Format stellt eine einschneidende Veränderung des Originals dar. Hinzu kommt die Tendenz zur Vereinfachung. Personen werden weggelassen, die Perspektiven verkürzt, Gesten und Inhalte verdeutlicht. Schließlich vollenden kräftige Farben, gelegentlich von Glimmer und Tinseln unterstützt, die Umsetzung.

Die Ergebnisse sind nicht nur abschreckend. Es entstanden auch charmante, ja kulinarische Bilder, die ihre Betrachter lange erfreuten und heute von Sammlern gesucht sind.

So rief Saul Steinberg im Louvre vor Peruginos „Die Jungfrau und das Kind zwischen der heiligen Katharina und Johannes dem Täufer“ aus: „Wie wundervoll! Das dunkle Grün und das Rot! Ich liebe es der Öldrucke wegen, die ich als Kind gern ansah. Sie verleihen den Farben genau die gleiche Qualität. So etwas liebt man nicht wie Malerei, sondern fast wie ein Stück Torte“ (Aus: Pierre Schneider, *Das Lächeln der Mona Lisa, Spaziergänge im Louvre*, Hamburg 1975, S. 175).

Welche alten Meister und welches ihrer Werke bevorzugte man? Es wäre nicht uninteressant, den Auswahlkriterien nachzuspüren. Absolute Renner waren Leonardos Abendmahl, Raffaels Sixtina, Dolcis Mater Dolorosa und Renis Schmerzensmann. Den Löwenanteil aber stellten die Zeitgenossen, wobei die auf den Kunstblattdruck spezialisierten Maler — ein Fridolin Leiber, Josef August Untersberger (Giovanni) oder Hans Zatzka — die Sehnsüchte einer einfachen Klientel mit ihren Paradieseswiesen und Hochzeitsträumen am gezieltesten zu befriedigen wußten. Denn wenn die Wandbilder für die einen Kunst, Prestigeobjekte, politisches oder religiöses Gesinnungsdokument, Reise-souvenir und Dekoration waren, so bedeuteten sie für andere Evasion, Traum und Trost. Franz Hessel sprach von „Glückseligkeits-Öldrucken“.

War man im Arrangieren und Modernisieren der Vorbilder für eine erfolgsversprechende Vervielfältigung nicht zimperlich, so wurde im Technischen eine möglichst große Originaltreue angestrebt. Kurzlebige Verfahren versuchten Leinwandstruktur und pastosen Pinselstrich immer täuschender zu imitieren. Es wurde sogar unmittelbar auf Leinwände kopiert und man pries abwaschbare Gemäldesurrogate an. Wie sehr diese Vervielfältigungsprobleme die Gemüter bewegten, läßt sich an den zahlreichen zustimmenden oder verdammenden Betrachtungen in Kunstzeitschriften und Familienmagazinen der Jahrhundertwende ablesen. Ratgeber für schöneres Wohnen, worin auch die Ausstattung mit Bildern besprochen wird, häuften sich. Die Kunstvereine boten Jahresgaben an, mit Prämienblätter lockten die unterschiedlichsten Unternehmen, Gedenk- und Personalgraphik vom Taufschein bis zum Meisterbrief hatte Hochkonjunktur, ja es gab sogar eigene Ölfarbindruckvereine!

Läßt man sich erst einmal auf das Wandbild ein, wird man von der Komplexität dieses Mediums fasziniert sein. Kaum eine Frage bleibt in Christa Pieskes versiertem Kompendium unerörtert, nur für einzelne Bildinterpretationen und ausdeutende Semiotik fehlt der Platz. Hier sei an die stimulierenden Arbeiten von Nils-Arvid Bringéus erinnert, besonders an seine *Volkstümliche Bilderkunde*, München 1982.

Am Ende wird noch auf die Wiederkehr der Wandbildmotive auf anderen häuslichen Bildträgern hingewiesen, vom Umdruckgeschirr mit seinen Kupferstichdekorationen, über Stickereien bis zu Lithophanien und Transparentbildern, mit denen man die Fensterscheiben schmückte. Die wirtschaftliche Entwicklung der Kunstverlage, der Vertrieb und der wichtige Export kommen zur Sprache. Einige beispielhafte Firmengeschichten, ein ausführliches Register, ein Manufakturverzeichnis mit Daten und Literaturhinweisen und eine Bibliographie, der kaum eine einschlägige Veröffentlichung im deutschen, französischen und englischen Sprachraum entgangen ist, machen *Die Bilder für Jedermann* zu einem Nachschlagewerk, mit dem sich vorzüglich arbeiten läßt.

Daß der Farbdruck selbst von Künstlern auf eigenwillige Weise kommentiert und sogar benutzt wurde, sei hier als Nachtrag noch vermerkt. Van Gogh beispielsweise



Abb. 1 Hl. Hieronymus. Elfenbein. Leonhard Kern, um 1620/30. Kunsthist. Museum, Wien (Museum)



Abb. 2 Vision Ezechiels. Alabaster oder Solnhofener Stein. Leonhard Kern (Werkstatt?). Mitte des 17. Jh. ?  
Staatl. Museen zu Berlin/DDR, Skulpturensammlung (Museum)





Abb. 4a Gäa – allegorische Darstellung. Pflaumenbaumholz. Leonhard Kern. Vor 1640? Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Skulpturengalerie, Berlin (Museum)

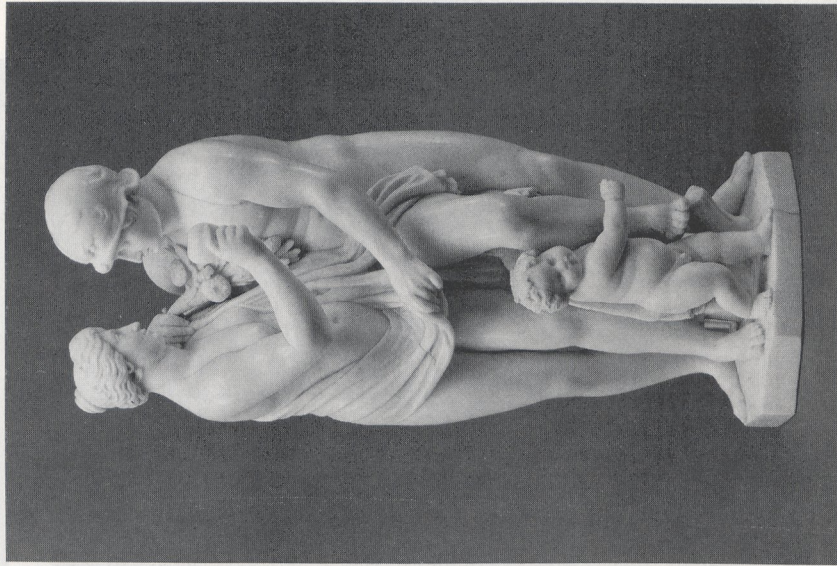


Abb. 4b Venus und Amor – allegorische Friedensdarstellung. Elfenbein. Leonhard Kern, 1657. Staatl. Kunstsammlungen, Kassel (Museum)





Abb. 5 Vanitas. Alabaster. Leonhard Kern? Vor der Mitte des 17. Jh., 1974 im Kunsthandel Paris



Abb. 6 Cluny, Musée Ochier. Fragment of an armed figure, from a capital. Three fragments, two excavated by Conant on the site of the north-east transept of Cluny III, the third from the old town collections. Inv. 1509. IA-B (Stratford)

Abb. 6b. Yama, Nara und Aru, altgerische Freidensdenkmäler. Leipzig, Leinhard Kern, 1657. Staatl. Kunstsammlungen, Kassel (Museum)

Abb. 6c. Götter, Darstellung, Figuren, Leinhard Kern, 1741. Staatl. Museen, Kassel (Museum)



Abb. 7 Cluny, Musée Ochier. Fragment of a draped figure, from a capital. Excavated by Conant on the site of the north-east transept of Cluny III. Height 11 cm. Inv. 1505 (Stratford)



Abb. 8 Cluny, Musée Ochier. Fragment of a draped figure, a stick and a wicker basket; from a capital excavated by Conant on the site of the north aisle of the choir of Cluny III. Inv. 2707 (Stratford)

schrieb am 19. März 1889 aus Arles an seinen Bruder Theo: „... Und nun mache ich mich zum fünften Mal an meine „Berceuse“. Wenn Du sie siehst, wirst Du mir recht geben, daß es weiter nichts ist als ein Farbdruck aus dem Kaufladen, und dabei ist es nicht mal photographisch richtig in den Proportionen oder in irgendwas sonst. Aber ich will ja ein Bild machen, wie es ein Seemann, der nichts vom Malen versteht, sich vorstellen würde, wenn er auf hoher See an eine Frau an Land denkt“. Und am 25. Mai 1889 kommt er in Saint-Rémy auf dieses Thema, das er wieder und wieder anschneidet, zurück: „... Was Du über die „Berceuse“ sagst, freut mich sehr; es ist sehr richtig: die Leute aus dem Volk, die sich Farbdrucke kaufen und gefühlsselig einem Leierkasten zuhören, fühlen dunkel das Richtige und sind vielleicht ehrlicher als gewisse Großstadttypen, die in den „Salon“ gehen. ... Hier ein neues Bild zu 30, wieder banal wie ein Farbdruck aus dem Kaufladen; es stellt die ewigen Schlupfwinkel im Grünen für Liebesleute dar.“ Damals konnte Van Gogh nicht wissen, daß er — etwa mit den „Sonnenblumen“ — wirklich zu einem Zulieferer der Farbdruckhersteller werden würde, allerdings mit beträchtlichem Zeitverzug. So war nach Alberto Giacomettis Erinnerung Millets 1859 gemaltes „Angelus“ beispielsweise in den dreißiger Jahren bei Schweizer Kolporturen der absolute Verkaufsschlager, während vor 1900 kein Druck nachweisbar ist.

In Deutschland schildert George Grosz in seinen Jugenderinnerungen, wie er um 1908 zum ersten Mal die E. A. Seemannschen Drucke „Meister der Farbe“ sah. „Solche farbenprächtigen Reproduktionen hatte ich bisher noch nicht gesehen. Mir erschienen sie als das Modernste, was ich mir vorstellen konnte. Aufmerksam und voll tiefen Interesses betrachtete ich stets die Buch- und Kunsthandlungen. Vorwiegend verweilte ich vor dem Schaufenster mit den Reproduktionen nach Ölgemälden“ (Aus: *Das Kunstblatt*, XIII. Jg. 1929, S. 194).

Und Marcel Duchamp machte 1914 sogar einen Farbdruck, der eine winterliche Bachlandschaft mit Birken zeigt, durch seine Unterschrift und den Titel „La Pharmacie“ zu einem Readymade, das in seinem Œuvrekatalog als Nummer 88 figuriert.

Sigrid Metken

## Varia

### HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE (2. Teil)

#### ÖSTERREICH

##### GRAZ

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT

Ab 13. 6. 1988 wurde Heimo Kaindl als Studienassistent (halbtägig) eingestellt.

##### *Abgeschlossene Dissertationen*

Christian Ankowitsch: Abstraktion und Geheimlehren. Zur Genese der neoplastizistischen Theorie und Malerei Piet Mondrians. — Elisabeth Fiedler: Die Kunst des Bundes Neuland als Zeichen eines neuen religiösen Bewußtseins im Österreich der