

# Hans Tietzes : "Bibliothek der Kunstgeschichte"

Autor(en): **Bideau, Heide**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **48 (2005)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388789>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

HEIDE BIDEAU

HANS TIETZES

«BIBLIOTHEK DER KUNSTGESCHICHTE»

Eine längst vergriffene Buchreihe aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ist die «*Bibliothek der Kunstgeschichte*». Ihr Herausgeber war der Wiener Kunsthistoriker Hans Tietze (1880–1954). Heinrich Wölfflin (1864–1945), der in München lehrte und der damals wohl renommierteste Kunsthistoriker an einer deutschsprachigen Universität war, unterstützte die mit dieser Buchreihe angestrebten Ziele. Er gewann viele seiner Schüler als Autoren. Wölfflin schrieb mit dem Essay «Das Erklären von Kunstwerken» eine gehaltvolle Einführung in die Thematik der Reihe; im Anschluß wird das Programm der neuen Reihe abgesteckt. Die Texte haben wissenschaftliches Niveau, sind dabei knapp und für den Nichtfachmann verständlich gehalten.

Die einzelnen Bände der Reihe sind zierlich ausgestattet und von geringem Umfang; ihr unverwechselbares Erscheinungsbild erregt Aufmerksamkeit nicht zuletzt durch bunte, von Hand marmorierte Einbandpapiere. Alte buchgestalterische Elemente werden mit neuen verbunden<sup>1</sup>. Leicht und fragil in ihrer Aufmachung, wenden sich diese Bände eher an private Käufer und Leser. Trifft man Konvolute der Reihe in Bibliotheken, so stammen sie meist aus privaten Nachlässen. Bibliotheken haben sie kaum je komplett erworben. Mancher Titel der Reihe beansprucht wissenschaftlichen Wert und wird in Bibliographien aufgeführt.

Von Interesse ist dieses editorische Unternehmen mit bibliophilem Anstrich für die Geschichte, die Vermittlung und die Rezeption der Moderne, obwohl nur zwei Bände Themen der zeitgenössischen Kunst behandeln. Über den Herausgeber Hans Tietze und die von ihm zur Mitarbeit gewonnenen Autoren erschließt sich hier ein interdiszi-

plinärer Kreis von Wissenschaftlern, der Verständnis schaffen wollte für die nach dem Impressionismus entstandene Kunst. Bei einer allein auf Einzelercheinungen ausgerichteten Darstellung der verzweigten Wege dieses revolutionären Erneuerungsprozesses wird leicht übersehen, in welchem Maß unterschiedlichste Gruppen zu einer vermittelnden Auseinandersetzung mit der Moderne bereit waren. Die nach 1950 einsetzende Aufarbeitung dieser Phase der neueren Kunstgeschichte stellte die in den Zwanzigerjahren zunehmend ideologisch und gesellschaftspolitisch grundierten Debatten in der Auseinandersetzung um das neue Kunstschaffen in den Vordergrund. Unter entgegengesetzten Vorzeichen wurden somit von der nationalsozialistischen Kulturpolitik definierte Vorgaben weitergereicht. Der bildungspolitisch und inhaltlich anders ausgerichtete Zugang zur Kunst der Moderne, wie er in der «*Bibliothek*» greifbar wird, bleibt aus dem Blickwinkel der späteren Nachkriegszeit unverständlich.

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs hatte sich die auch im Krieg weitergeführte publizistische Auseinandersetzung um das neue Kunstschaffen in einem Maß intensiviert, daß die Thematik für programmatische Parteipolitik interessant wurde<sup>2</sup>. Bei den Kunsthistorikern setzte sich die Einsicht durch, die Diskussion um die Moderne könne nicht ohne eine Neudefinition des Bildungsbegriffs mit der darin eingebetteten Vorstellung vom Kunstwerk geführt werden. Um die lähmende Diskrepanz in der Wahrnehmung von alter und neuer Kunst aufzuheben, galt es deren gemeinsame Grundlagen aufzuzeigen. Daraus ergab sich auch das Bestreben, die Definition von Kunstwerken um Bereiche

zu erweitern, die bis dahin museums-  
geschichtlich und kunstwissenschaftlich  
unterschiedlich gewichtet worden waren,  
wie zum Beispiel das Kunsthandwerk und  
Zeugnisse fremder Kulturen und früherer  
Epochen. Damit hoffte man, die für Europa  
bezeichnende Trennung zwischen hoher  
und niederer Kunst zu überwinden, wel-  
ches Ziel auch das Bauhaus verfolgte.

### *Das Projekt*

Die Reihe *«Bibliothek der Kunstgeschichte»*  
erschien von 1921 bis 1925 im Verlag E. A.  
Seemann, Leipzig. Als die ersten zehn  
Bände vorlagen, publizierte das «Börsen-  
blatt für den Deutschen Buchhandel» einen  
längeren Rückblick und Ausblick des Vor-  
habens aus der Feder des Buchforschers  
G. A. E. Bogeng. Er erschien zur Zeit der  
beginnenden Inflation, die bislang nur  
als kriegsbedingte Teuerungsphase wahr-  
genommen worden war:

«Ein Atlas der Kunstgeschichte mit zehntausend Bildern, den man sich im Buchweltausstellungsjahr immerhin noch als ein Buchunternehmen vorstellen konnte, das volkstümliche Preise suchte, erscheint ganz und gar ausgeschlossen. Er ist es trotzdem nicht, wie die von Hans Tietze im Verlage von E. A. Seemann herausgegebene *«Bibliothek der Kunstgeschichte»* zeigt. Sie hat die Umstellung eines derart großzügigen Planes auf die gegebenen Verhältnisse mit rascher Sicherheit vorgenommen und erwiesen, daß wir unseren Zukunftshoffnungen für das billige Buch auch da trauen dürfen, wo anscheinend die Herstellungskosten es verbieten. Sie verteilt die 10000 Bilder auf 500 Einzelbändchen, von denen jedes eine ikonographische Monographie mit einer kurzen Einführung aus der Feder eines Kenners dieses Sondergebietes ist, und sie wirtschaftet nicht planlos, sondern zerlegt methodisch und systematisch das Museum von zehntausend Meisterwerken derartig, daß sein Durchschreiten zu einer wissen-

schaftlich geleiteten Wanderung durch die Kunstgeschichte wird<sup>3</sup>.»

Es handle sich bei den Bänden der *«Bibliothek»*, wie Bogeng ausführt, um preiswerte «Bibliophilen-Publikationen». Sechs Mark kosteten 1921 die ersten zehn Bände und bald acht Mark, nach dem 20. 11. 1923, als die Hyperinflation beendet wurde, eine Mark<sup>4</sup>. Die Kleinoktav-Bände messen 12 × 17,5 cm. Luftig wirken auf den bunten Marmorpapieren der Einbände die montierten weißen Titelschildchen (6 × 6 cm). In einer schwarz abgesetzten Leiste stehen der Name der Reihe sowie die Bandnummer, Sternchen markieren die Ecken der Rahmenleiste. In geraden Lettern erscheint, wie eine zierliche Inschrift, auf dem hellen weiten Innenfeld schwarz der Titel des Bandes, darunter kursiv der Autorname, auf dem Rückenschildchen dann nochmals der Titel und die Bandnummer. Jeder Band hat je 20 Text- und 20 Abbildungsseiten. Alle Bände sind mit Klammern geheftet, eine damals auch von der Inselbücherei eingesetzte Neuerung. Da die deutschen Bibliotheksverwaltungen die Drahtheftung ablehnten, konnten diese Bücher nur für den privaten Käufer gedacht sein<sup>5</sup>. Die festen Pappdeckel der einzelnen Bände der Reihe sind in starkes Papier gebunden. Es ähnelt Büttenpapier und ist ein damals handelsübliches Papier mit einer Leinenstruktur<sup>6</sup>. Die Marmorierung des ungebleicht belassenen Papiers bedingte aufwendige Handarbeit, erlaubte auch nur die Herstellung von kleinformatigen Bögen. Die meisten Bände weisen Varianten der Marmorierung aus einem Arbeitsgang auf, jeder einzelne hat also sein eigenes Muster und unverwechselbares Erscheinungsbild. Einige wenige Bände gibt es mit verschiedenen Einbandpapieren oder auch schlechter Marmorierung. In der Band eins eingebundenen Verlagsreklame wird das Papier als «Künstlerhandpapier» bezeichnet, das Ausdruck sei für eine mit der Reihe angestrebte «buchgewerblich geläuterte Form». Im letzten, 80 Nummern enthaltenden Prospekt

# DAS ERKLÄREN VON KUNSTWERKEN

VON

HEINRICH WÖLFFLIN

*Band 1 ist eine programmatische Schrift, gedacht als Einführung in die «Bibliothek der Kunstgeschichte». Statt Abbildungen folgen Informationen über den Umfang der Publikationsreihe und ihre Einordnung in kunsthistorisches Schrifttum.*

von 1924 ist dieser Reklametext modernisiert und dem Verkaufskonzept der Inselbücherei angeglichen: «die kleinen Bände der Bibliothek der Kunstgeschichte mit dem knappen belehrenden Text und 20 Bildtafeln, denen der Verlag durch die buchgewerblich gute Ausstattung und den Farbenzauber der Einbände einen besonderen Reiz zu geben wußte, so daß die Bändchen nicht nur Studien-, sondern auch entzückende Geschenkbücher sind».

Bislang ist nicht bekannt, wer die ungewöhnlichen Papiere herstellte; nach 1900 beschäftigten sich namhafte Buchbinder, Buchillustratoren und Graphiker im Umfeld von Jugendstil und Werkbund mit der Erneuerung dieses alten Handwerks<sup>7</sup>. Die Marmorierung besteht aus zwei Farben, seltener aus einer einzigen, deren Muster und Leuchtkraft nach den ersten zehn Nummern zunehmend betont wurden. Da die Farben auf dem rauhen Papier nicht gleichmäßig dicht anhafteten, entstanden abgestufte Farbtöne. Der sandige Ton des ungebleichten Papiers wurde als weiteres Element des Farbbildes genutzt. Die Muster der Marmorierung sind dem kleinen Buchformat proportional angepaßt. Die Papiere unterscheiden sich also grundsätzlich von dem älteren glatten und meist polierten Türkishpapier.

Von den geplanten 500 Nummern für die «Bibliothek» sollten bis Ende 1921 die ersten zwanzig ausgeliefert werden, dann sollten monatlich vier Nummern folgen.

Insgesamt gab es jedoch nur 88 Nummern in 82 Bänden wegen drei Mehrfachnummern. Sie erschienen in unregelmäßiger Folge, bis die Reihe 1925 eingestellt wurde. Der Beschluß, «das weitangelegte Verlagsunternehmen, das sowohl bei den Fachgelehrten als auch beim Publikum so großen Anklang gefunden hat», einzustellen, fiel in die Zeit der virulentesten Geldentwertung Anfang 1923<sup>8</sup>. Mit dem Band «Die französische Malerei der Gegenwart», dem Pendant zu «Die deutsche Graphik der Gegenwart» – es sind die einzigen Bände über zeitgenössische Kunst –, rundete Hans Tietze die Reihe ab. Noch durch die Dreißigerjahre waren Bestände im Handel erhältlich, worauf Widmungen hinweisen.

## *Das Programm*

Wie erwähnt, formulierte Heinrich Wölfflin 1921 die mit dem Programm der «Bibliothek» verbundenen Ziele, von denen er sich freilich später, 1940, distanzierte<sup>9</sup>. Von 1901 bis 1914 unterrichtete er in Berlin, dann in München, von 1924 an in Zürich. Der Zeitraum von Wölfflins Lehrtätigkeit an den wohl wichtigsten deutschen Lehrstühlen für Kunstgeschichte entspricht den entscheidenden Jahren für die Entwicklung der Moderne in Deutschland. Eine Anzahl von Autoren der Reihe hatte bei ihm studiert wie auch weitere Vermittler der jungen Kunst: Wilhelm Uhde, Carl Einstein, Paul Westheim; auch Alfred Stange war sein Schüler gewesen<sup>10</sup>. Den klassischen Kunstnormen in der Tradition von Goethe verpflichtet, verschloß sich Wölfflin aber auch nicht den neuesten Erkenntnissen von Psychologie und Physiologie, die zu den Grundlagen der Expressionismus-Theorie gehörten<sup>11</sup>. Wölfflins Einführungssessay ist geprägt von neuen Tendenzen; sein Prosa-stil gibt eine Vorstellung von der Diktion des begnadeten Vortragsredners<sup>12</sup>.

In Wölfflins Einführungssessay «das Erklären von Kunstwerken» folgt sein Text zu

den Zielen, die man mit der Reihe anstrebte. Er meldet Vorbehalte gegenüber den Übersichtsdarstellungen an, wie sie gewichtige Handbücher seiner Zeit vermitteln. Um ein thematisches Überangebot zu vermeiden, sollen die Bände der *«Bibliothek»* «nicht in systematischer Reihenfolge, sondern in buntem Wechsel erscheinen», wie im ersten Verlagsprospekt angekündigt wird. Wie in Jacob Burckhardts *«Cicerone»* solle sich aus knappen Einzeldarstellungen der historische Zusammenhang des Denkmalbestandes ergeben, ohne daß Materialreichtum die Sicht auf die entscheidenden Leistungen verstellt. In das Themenspektrum wird Kunstschaffen von der Altsteinzeit bis in die Gegenwart einbezogen sowie Kunst von außereuropäischen Kulturen. Diese Aussage des Geisteswissenschaftlers mit einer vom 19. Jahrhundert geprägten eurozentrischen Bildung zeigt Wölfflins Offenheit gegenüber einem mit der Moderne einsetzenden veränderten Kunst- und Bildungsverständnis: «Wir sind weitherzig geworden und suchen jeder künstlerischen Äusserung, auch bei den ganz primitiven und exotischen Kulturen gerecht zu werden ... ein Fortschritt gegenüber einer Zeit, die die Dinge nicht mit ihren eigenen, sondern mit fremden Maßstäben maß<sup>13</sup>.» Aufzuzeigen sei, daß zur Stilgeschichte auch Religions-, Wirtschafts-, Gesellschafts- und Staatsgeschichte treten, denn «der Künstler produziert nicht wie der Vogel singt» (Band 1, S. 13).

### *Hans Tietze*

Der Herausgeber der Reihe hatte in Wien das Metier des Kunsthistorikers im Umkreis jener ersten Generation von Forschern erlernt, die Kunstgeschichte wissenschaftlich betrieben, bei Franz Wickhoff (1853–1909), Alois Riegl (1858–1905), Julius von Schlosser (1866–1938) und Max Dvorak (1874–1921). In diesem Kreis, für den sich die Bezeichnung «erste Wiener

Schule» einbürgerte, wurden unter Einbezug verschiedenster historischer Disziplinen und von Erkenntnissen der jungen Psychologie die Grundlagen für eine moderne Kunstwissenschaft gelegt<sup>14</sup>. Den keineswegs eine einheitliche Schulmeinung vertretenden Forschern war gemeinsam, daß sie eine nur ästhetisierende oder Formgeschichte betreibende Kunstbetrachtung ablehnten. Das seit Winkelmann der klassischen Kunst anhaftende Konzept von Verfallsepochen, dem Abweichungen von diesen Normen als Verfall oder Entartung galten, wurde hier in Frage gestellt, und erst damit war eine unbefangene Sicht auf das Kunstschaffen unterschiedlichster Kulturen wie auf das der eigenen Zeit möglich.

Tietze arbeitete ab 1909 für die österreichische Denkmalpflege. Publizistisch verwendete er sich für die jungen Wiener Maler und für den Blauen Reiter<sup>15</sup>. Durch die Vermittlung von Adolf Loos malte Kokoschka 1909 ein Doppelporträt der Eheleute Tietze<sup>16</sup>. Mit August Macke, den Kunsthändlern Paul Cassirer und Bernheim Jeune sowie mit Heinz Braune, dem Mitarbeiter und Nachfolger des Münchner Galeriedirektors Hugo von Tschudi, gestaltete er 1912 die Kölner Sonderbundausstellung. Erstmals wurde hier das gesamte neuere europäische Kunstschaffen vorgestellt zusammen mit Werkgruppen der «Gründerväter» Cézanne, Gauguin, van Gogh und Munch. Nur in der zweiten Hälfte seiner Laufbahn war Tietze jener «klassische» Kunsthistoriker, der die Malerei und Zeichnung von Dürer und der venezianischen Renaissance erforschte, als deren bedeutender Kenner er noch heute gilt. Weniger bekannt ist Tietzes Eintreten für die junge Kunst und sein Einsatz für die Volksbildung.

1919 wurde Tietze in das österreichische Innenministerium berufen, um den habsburgischen Kunstbesitz in die bescheidenen öffentlichen Wiener Kunstsammlungen einzugliedern und deren Strukturen neu zu ordnen. Sodann galt es, diese Samm-

lungen gegen Ansprüche von Nachfolgestaaten des Kaiserreichs und des Siegerstaates Italien zu verteidigen<sup>17</sup>. Daneben setzte er sein Engagement für die junge Kunst fort in der Wiener «Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst», die Tietze 1920 mitbegründete, und mit Vorträgen am neuen Medium Radio. So erscheint die «Bibliothek» als ein weiteres Instrument der Vermittlung, als im Streit um die Moderne die ältere Kunst zur Herabsetzung von zeitgenössischem Kunstschaffen eingesetzt wurde oder umgekehrt alte Kunst Abfall der Geschichte werden sollte. Aufgerieben im Streit um die Habsburgerhinterlassenschaft und enttäuscht über den Erfolg seines Eintretens für die Moderne, nahm Tietze 1925 seinen Abschied aus dem Staatsdienst. «Was (die Kunst) durch die Vergangenheit lebendig erhielt, ihre Zugehörigkeit zur Totalität des Daseins, kann sie auch allein in der Gegenwart rechtfertigen... Dieser Verbindung zwischen Kunst und Leben zu dienen» war ihm in staatlichen Funktionen nicht mehr möglich, womit Tietze früh die kommende Entwicklung diagnostizierte<sup>18</sup>.

#### *Die Autoren*

Die zahlreichen österreichischen Autoren der Reihe waren Tietze aus seiner Tätigkeit an der Universität Wien und in der sogenannten Museumskommission bekannt. Anthropologe und Paläontologe war Josef Bayer – er hatte 1908 die altsteinzeitliche Venus von Willendorf gefunden. Archäologen waren Camillo Praschniker, Arnold Schober und Emanuel Löwy, der zum Freundeskreis um Sigmund Freud gehörte und sich bis 1915 als Ordinarius in Rom Verdienste erwarb um die Bodenfunde in der expandierenden italienischen Kapitale, ferner Guido von Kaschnitz-Weinberg, dessen Arbeiten zu einer Neuwertung der römischen Kunst führten. Kunsthistoriker waren Ernst Buschbeck,

Heinrich Glück und Bruno Grimschitz. Glücks Spezialgebiet war islamische sowie christliche Kunst des Ostens. Julius von Schlosser erarbeitete kunsthistorische Quellenliteratur und bildete mit dem Philosophen Benedetto Croce und dem Romanisten Karl Vossler ein berühmtes klassisch-konservatives Dreigestirn.

Ein einflußreicher, doch umstrittener Wiener Autor war der Kunsthistoriker Josef Strzygowski. Er hatte in seinem Buch von 1901 «Orient oder Rom?» die Entwicklungslinien von einer autonomen europäischen Kunst in Frage gestellt, um durch Nomadenvölker vermittelte asiatische Anregungen sowie nahöstliche Einflüsse nachzuweisen. Eine solche komplementäre Sicht war in den Zehner- und Zwanzigerjahren ein die Moderne, noch die Anfangszeit des Bauhauses prägendes Element<sup>19</sup>. Bei den Autoren Gustav Hartlaub, Karl With, Otto Burchard und Kurt Glaser findet sich dieser auf die Moderne und auf asiatische Kulturen ausgerichtete Ansatz, ebenso bei den Sammlern K. E. Osthaus und Eduard von der Heydt, für die mehrere dieser Autoren arbeiteten. Deren bedeutende Sammlungen wurden aber in der Folgezeit wieder nach der tradierten Aufteilung in Moderne und Ostasiatika vermittelt<sup>20</sup>.

Die wenigen Frauen unter den Autoren der Reihe waren die Wiener Textilspezialistin Betty Kurth, ferner Anny E. Popp, Tietzes Ehefrau Erica Tietze-Conrat sowie Emmy Wellecz, die Ehefrau von Egon Wellecz, dem Wiener Spezialisten für arabische und byzantinische Musik aus dem Schönberg-Kreis. Ebenfalls aus Wien stammte Erwin von Busse-Granand, der für den Almanach des Blauen Reiters geschrieben hatte und in München, dann in Bern mit Wilhelm Worringer verbunden war<sup>21</sup>. Zur Wiener Schule gehörte der Mitbegründer des in Prag noch jungen Faches Kunstgeschichte und ein Förderer der Prager Moderne Antonin Matejcek. Der junge Walter Hugelshofer ist neben Wölfflin der einzige Schweizer Autor der «Bibliothek»<sup>22</sup>.

Die deutschen Autoren Emil Waldmann und Gustav Pauli waren an den Museen in Bremen und Hamburg engagierte Museumspädagogen, die sich für die neuere Kunst einsetzten. Viele Autoren fand Tietze unter den Berliner Museumsleuten: den Spezialisten für niederländische Malerei und Direktor der Berliner Galerien Max J. Friedländer sowie Wilhelm Waetzoldt, der, wie Tietze in Wien, für die Neuordnung der Berliner Museen verantwortlich war und für die Neubauten auf der Museumsinsel. Hier arbeiteten auch die Ägyptologen Heinrich Schäfer und Hermann Ranke, ferner Oskar Wulff, ein Kenner ostkirchlicher und russischer Kunst. Curt Glaser war eine zentrale Persönlichkeit im kulturell interessierten Berliner Großbürgertum. Zunächst am Kupferstichkabinett tätig, leitete er ab 1924 die Kunstbibliothek der Berliner Museen, publizierte als erster in Deutschland über Munch, Beckmann sowie über ostasiatische Kunst<sup>23</sup>.

An der Münchner Pinakothek arbeitete A. L. Mayer, der 1911 mit Hugo von Tschudi durch die Ausstellung einer ungarischen Privatsammlung die Wiederentdeckung von El Greco auslöste, mit bedeutsamer Folge für den Expressionismus. In München wurde auch, weil in Berlin abgelehnt, der Isenheimer Altar 1914–1919 deponiert und, vor der Rückgabe an Frankreich, in einer aufsehenerregenden Schau gezeigt. Von den Privatmuseen Osthaus in Hagen kamen die Autoren Karl With und Kurt Wilhelm-Kästner. Gustav Hartlaub und Alexander Dorner leiteten in Mannheim und Hannover Museen, wo sie mit ihrer Ankaufs- und Ausstellungstätigkeit Marksteine für die Moderne setzten<sup>24</sup>. Otto Burchard war ein auf chinesische Kunst spezialisierter Berliner Händler. In seiner Galerie zeigte er 1920 eine große Dadaisten-Ausstellung<sup>25</sup>. William Cohn, am Berliner Völkerkundemuseum tätig, war für Bruno Cassirer Herausgeber der Reihe «Die Kunst des Ostens» und war Mit-herausgeber der Zeitschrift «Ostasiatische

Kunst». Er publizierte 1932 die asiatische Sammlung von Eduard von der Heydt.

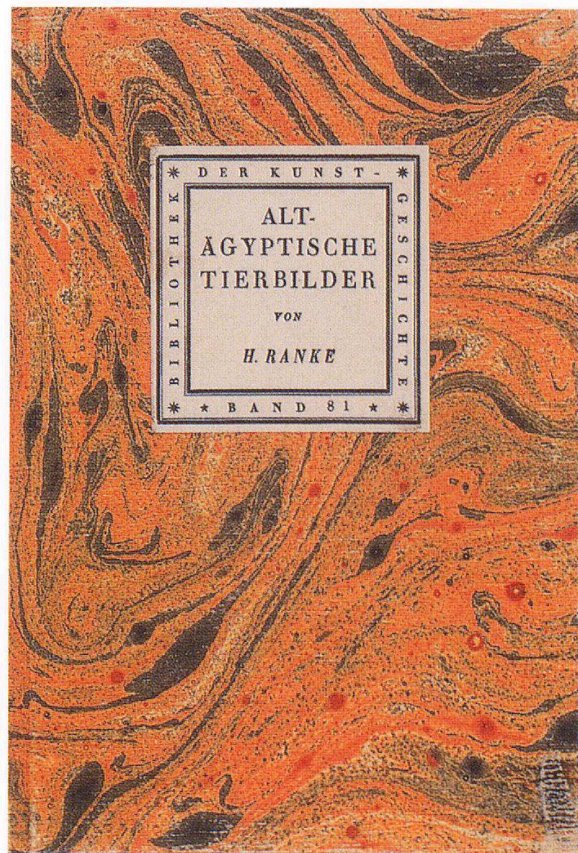
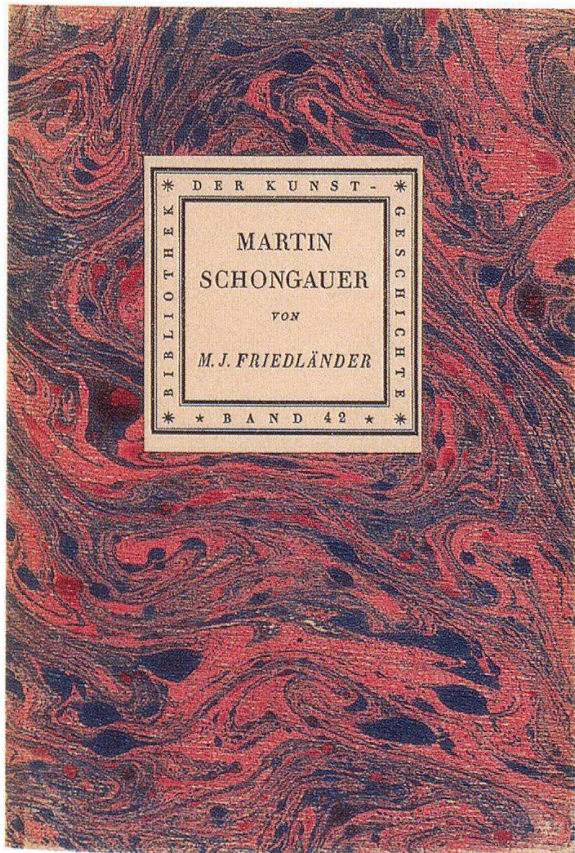
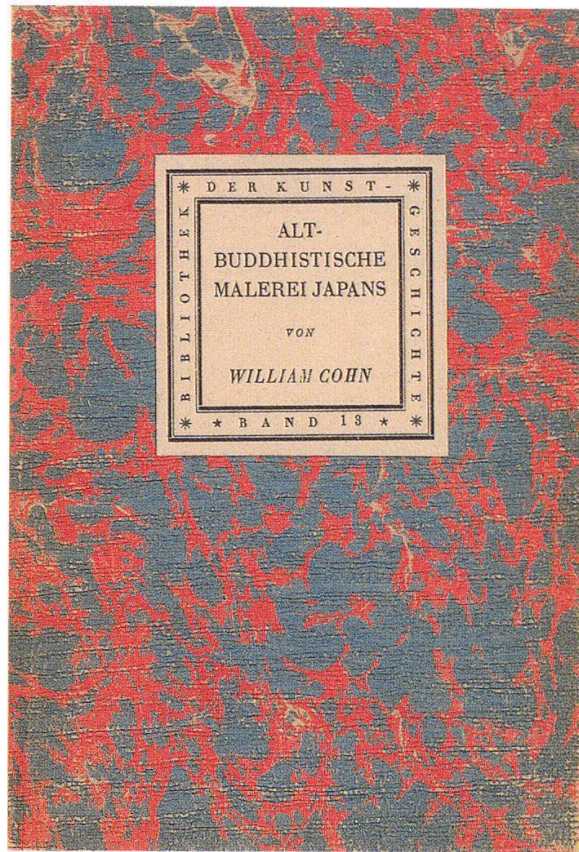
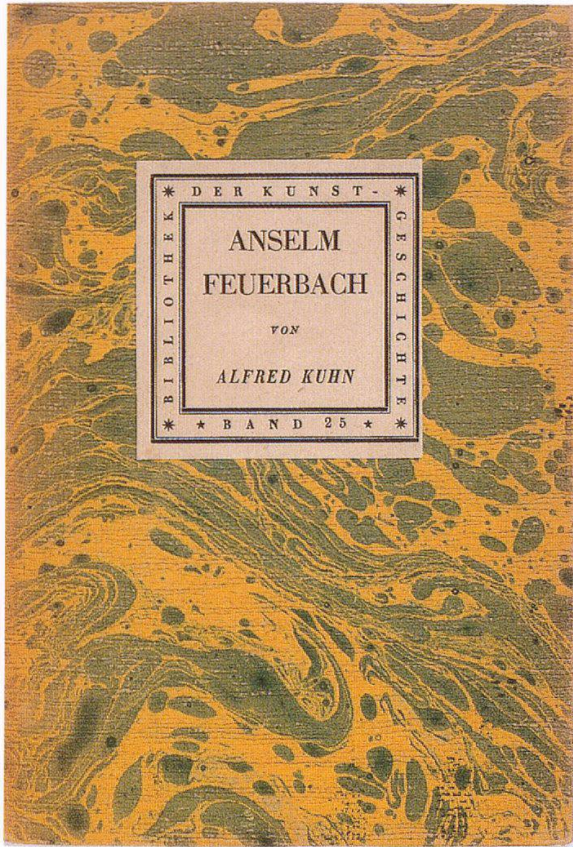
Sehr zahlreich vertreten waren Lehrer an deutschen Hochschulen: Erwin Panofsky (Hamburg), Heinrich Wölfflin (München), Franz Landsberger und August Grisebach (Breslau), Wolfgang Stammer mit dem Spezialgebiet mittelalterliche Geistesgeschichte (Greifswald), Werner Weisbach (Berlin), Paul Schubring, Theologe, der eine Geschichte des Kunstgewerbes publiziert hatte (Hannover), der Theologe Joseph Sauer (Freiburg), wo auch Walter Friedländer, der Kenner französischer Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts, lehrte. Ferner Paul Clemen (Bonn), Rudolf Kautzsch (Frankfurt), ehemaliger Leiter des Buchgewerbemuseums Leipzig, Wilhelm Pinder (Leipzig) und Georg Dehio (Dorpat/Tartu, Estland). Robert Schmidt stand sukzessive verschiedenen Kunstgewerbemuseen vor.

Willi Wolfradt, Alfred Kuhn<sup>26</sup> und Hans Eckstein, frisch promovierter Archäologe, arbeiteten als Kunstkritiker, die wesentlich zum reichen Schrifttum über die Moderne im Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg beitrugen, so zum Beispiel in der Reihe «Junge Kunst». Wie auch Hartlaub oder With, begleiteten sie publizistisch junge Künstler, die Klassiker des 20. Jahrhunderts werden sollten. Franz Roh publizierte 1925 das erste Buch über nachexpressionistische Malerei, für die im gleichen Jahr Hartlaub

#### LEGENDEN ZU DEN BILDSEITEN

*Seiten 185/188: Eine Auswahl der vielfältigen Farbkompositionen und Musterungen der Marmorpapiere. Jeder Band erhält dank handwerklicher Fertigung ein individuelles Aussehen. Die Titelschildchen vermitteln einen Eindruck von Sachlichkeit und Einheitlichkeit.*

*Seiten 186/187: Beispiele für die Gestaltung von Text- und Abbildungsteil: Erwin Panofsky, Handzeichnungen Michelangelos, Bd. 34, 1922, und Werner Weisbach, Die italienische Stadt der Renaissance, Bd. 46, 1922. Die Auswahl und Zuordnung der Zeichnungen auf den Doppelseiten ist so sorgfältig getroffen wie die Gegenüberstellung der Schrägsichten von zwei photographisch schwer erfassbaren Objekten, die trotz kleinem Format aussagekräftig sind.*





BIBLIOTHEK  
DER KUNSTGESCHICHTE  
HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE

BAND 34

Copyright by E. A. Seemann, Leipzig 1922

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance hat für den Begriff der Handzeichnung eine Reihe unterschiedlicher Termini geprägt: disegno, studio, schizzo und pensiero. Die Differenzierung des Ausdrucks entspricht der Mannigfaltigkeit des Gegenstandes: die Zeichnung dient in der Regel zur Vorbereitung eines anderen Kunstwerks — sei es nun Bauwerk, Plastik oder Bild — und die Bedeutung, die den einzelnen Blättern innerhalb dieses Vorbereitungsprozesses zukommt, kann äußerst verschieden sein. Am Anfang steht im allgemeinen der „Pensiero“, der erste Entwurf, der die Konzeption zunächst im ganzen zu fixieren versucht, d. h. die Grundzüge der Flächen- und Raumkomposition festlegt, und — insofern es sich um die Vorbereitung eines Gemäldes handelt — auch das allgemeine Verhältnis der Darstellung zur Bildgrenze bestimmt. Es folgt die „Skizze“, in der der Künstler sich über Einzelheiten, besonders über den Aufbau bestimmter Figuren oder Figurengruppen, deutlicher Rechenschaft gibt, in der Regel aber noch ohne das Motiv nach der Natur zu „studieren“; dies ist vielmehr, wie schon der Name sagt, die Aufgabe der „Studie“, die der inneren Anschauung die äußere zugesellt und das in der Skizze fixierte Schema im Sinn der konkreten Erfahrung durchbildet und abändert. Die Synthese endlich vollzieht sich im eigentlichen „disegno“, der dem im ersten Entwurf gewissermaßen a priori formulierten Gedanken nunmehr a posteriori auf Grund der Skizzen und Studien seine endgültige Gestalt gibt, und der (wie übrigens in manchen Fällen auch die „Studie“) schließlich zu der Bedeutung eines auch im Sinne der Renaissancetheorie ganz selbständigen Kunstwerks emporwachsen kann, das nicht mehr als die letzte Durchgangsphase, sondern als das Endergebnis des künstlerischen Prozesses sich darstellt.

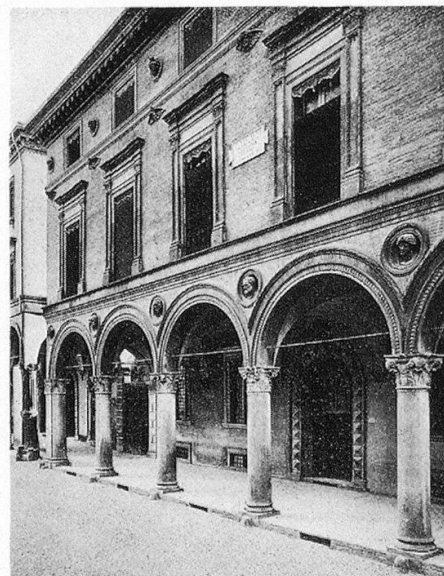
Es ist für die Absichten eines Künstlers durchaus charakteristisch, in welchem Verhältnis sich seine Zeich-

B. D. K. 34

3



12. Florenz, Via dei Pucci mit Palazzo Pucci



13. Bologna, Palazzo Bolognini (Phot. Alinari)

Copyright by E. A. Seemann, Leipzig 1922

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

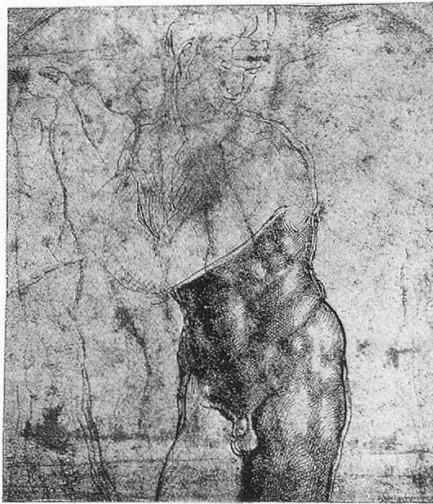
Die italienische Renaissance hat zum erstenmal wieder seit den Tagen der Antike die Stadt als Kunstwerk in das Bereich ihrer Phantasie gezogen und zu einem ihrer Ideale erhoben. Nicht als ob die mittelalterliche Stadt im Süden und im Norden nicht auch ihre Reize und Schönheiten gehabt hätte, aber diese entstanden in den unregelmäßigen Anlagen durch allmähliches Wachstum, indem ein sicherer Instinkt in jedem Falle zu beurteilen wußte, was an die betreffende Stelle hingehörte und in dem gegebenen oder geplanten Zusammenhang seine Wirkung tat. Die Renaissance hat die regelmäßige Anlage zum Grundsatz gemacht und sich, davon ausgehend, ein neues stadtbaukünstlerisches Problem geschaffen, das in Berührung steht mit ihren anderen künstlerischen und kulturellen Problemen, die sich gegenseitig bedingen. Gefordert wurde eine neue städtebauliche Entwicklung durch einen neuen Charakter des Einzelgebäudes, das eine vorwiegend gradlinige, rechtwinklige, regelmäßig gestaltete Form annahm, mit stark horizontaler Betonung und horizontalem Abschluß nach oben. Eine aus solchen Gebäuden sich zusammensetzende Blockbildung drängte auf regelmäßige Plätze und grade Straßen mit rechtwinkligen Kreuzungen. Das war an sich nichts unbedingt Neues. Auch solche Städte, die sich an einen alten römischen Grundriß angeschlossen hatten, behielten teilweise das regelmäßige System bei; ebenso wurde bei planmäßigen Neugründungen des Mittelalters, wie bei den in Südfrankreich von fürstlichen Herren ins Leben gerufenen sogenannten villes nouvelles oder bei Kolonialstädten im deutschen Osten aus verschiedenen praktischen Gründen, der Übersichtlichkeit und Bequemlichkeit wegen, von vornherein eine regelmäßige Anlage bevorzugt — die Renaissance aber hat die Regelmäßigkeit des Stadtbildes als ein ästhetisches Ideal aufgestellt und daraus neue Wertungen abgeleitet.

B. D. K. 46

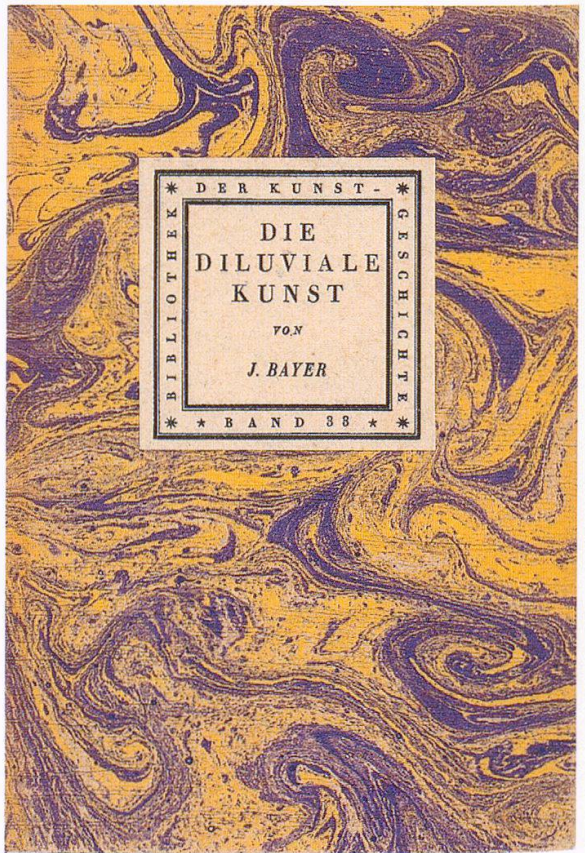
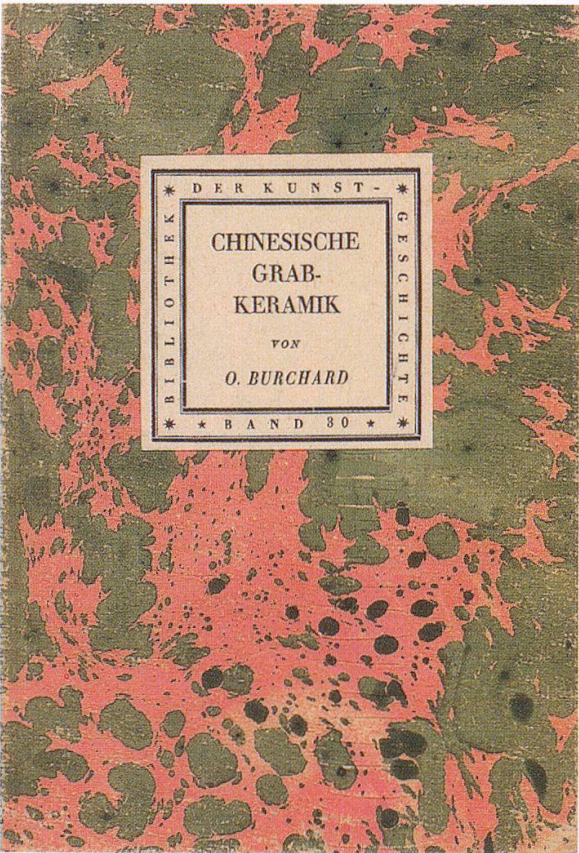
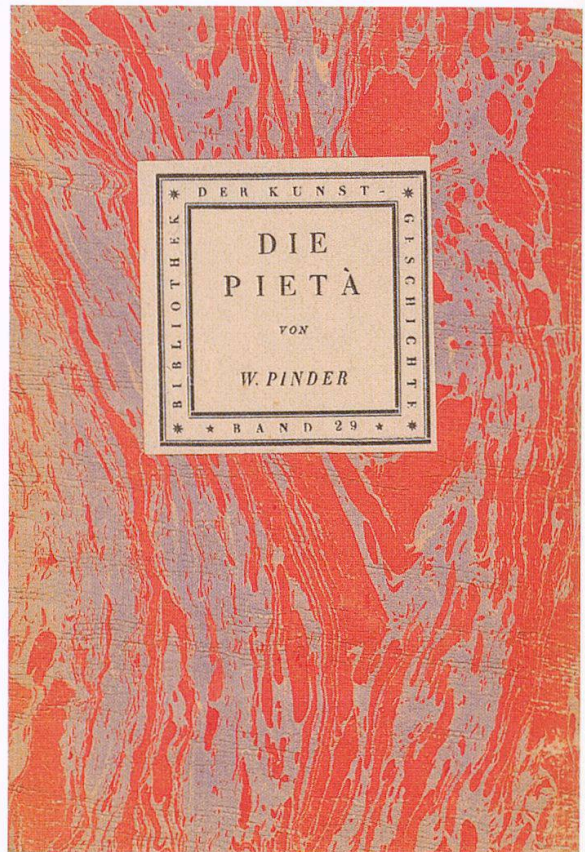
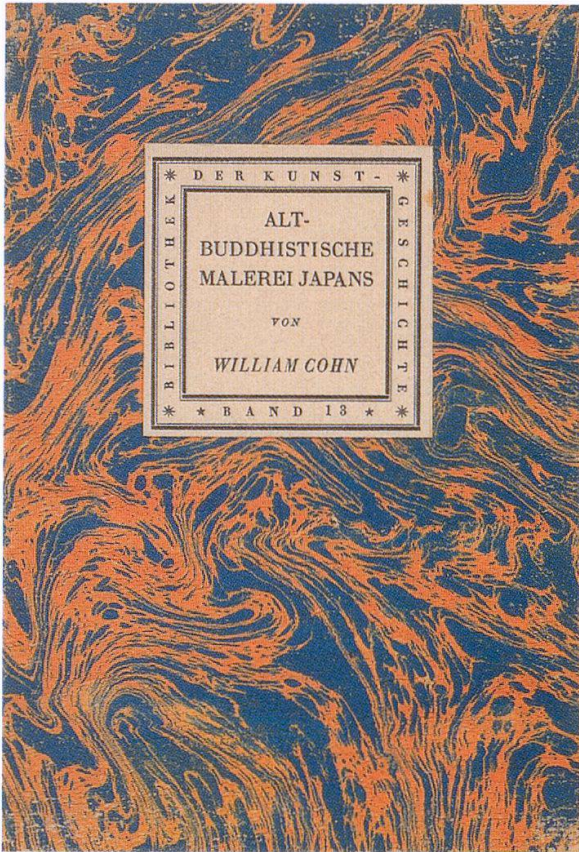
3



6. Kopf eines Junglings (oder eines Mädchens?). Windsor. (Phot. Braun)



7. Studie für den Christus in S. M. sopra Minerva.  
London, Sammlung Heseline. (Nach Frey)



die Bezeichnung Neue Sachlichkeit prägte, und 1929 mit dem Typographen Jan Tschichold ein Buch zu experimenteller Photographie<sup>27</sup>. Hans Vollmer arbeitete ab 1907 im Verlag E. A. Seemann, nach 1922 als Leiter der Redaktion des Künstler-Lexikons Thieme-Becker. Er führte das Großunternehmen 1947 zu Ende, um dann von 1953 bis 1962 das «Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler im XX. Jahrhundert» herauszugeben. Der 1878 geborene Lexikograph verfolgte in Leipzig diese Projekte mit Stetigkeit, während sich das politische System und wirtschaftliche Umfeld permanent veränderten.

Die Vielfalt der für die «Bibliothek» schreibenden Autoren und deren Bedeutung für ihre Fachgebiete sind erstaunlich. Sie waren in allen mit künstlerischem Schaffen befaßten Bereichen tätig an Museen und Universitäten. Es sind ältere, bereits renommierte Forscher aus der Gründerzeit der Kunstgeschichte und junge Absolventen des Faches, die nun zahlreicher wurden und hier über alte Kunst schrieben, zugleich andernorts erstmals zeitgenössische Künstler publizierten: Feininger, Grosz, Dix, Beckmann und Chagall oder über das Neue Bauen, Design und Photographie schrieben. Bezeichnend für jene Zeit des Museumswesens ist, daß unter den Autoren viele Mitarbeiter von Museen für angewandte Kunst zu finden sind, ein Hinweis auf deren damals hervorragende Stellung. Den thematischen Reichtum der Reihe widerspiegeln nicht nur die ägyptische, nah- und fernöstliche oder die prähistorische Kunst behandelnden Bände, sondern auch diejenigen zu randständigen Themen der Kunst Europas, etwa die sienesishe Malerei des 15. Jahrhunderts oder die frühe Buchmalerei, deren «Entdeckung» parallel zur Entstehung der Moderne verläuft. Nicht zuletzt stellt die Reihe auch einen Musterkatalog für den Wandel in wissenschaftlicher Prosa dar, wie er etwa bei Strzygowski, Pinder, Panofsky oder Roh zu beobachten ist.

1933 bzw. 1938 wurden ehemalige Mitarbeiter der Reihe wegen ihres Eintretens für die Gegenwartskunst aus ihren Ämtern entfernt – Dorner, Hartlaub, Pauli, Waldmann, With: Viele andere wurden aus rassistischen oder weltanschaulichen Gründen zur Emigration gezwungen oder erhielten Publikationsverbot wie Kuhn<sup>28</sup>. A. L. Mayer wurde im Konzentrationslager umgebracht, Landsberger eingekerkert. Etliche Autoren haben dagegen wenige Jahre nach ihrer Mitarbeit an der Reihe ein politisches System unterstützt, das die Kunstgeschichte für seine Zwecke instrumentalisierte. Einige zogen sich resigniert zurück, manche arrangierten sich, um später ihre Tätigkeit in Ost oder West fortzusetzen. In Österreich waren wenige Autoren zurückgeblieben. Die seltenen Rückwanderer trafen auf ein Umfeld, für das die deutsche Moderne in kürzester Zeit eine abgeschlossene historische Epoche geworden war, die nun Nachgeborene unter neuen Gesichtspunkten aufarbeiteten.

*Verzeichnis der Publikationen der «Bibliothek der Kunstgeschichte», hrsg. von Hans Tietze, Leipzig: E. A. Seemann, 1921–1925*

- 1 Heinrich Wölfflin, Das Erklären von Kunstwerken, 1921
- 2 Heinrich Schäfer, das Bildnis im alten Ägypten, 1921
- 3 Max J. Friedländer, Die niederländischen Manieristen, 1921
- 4 Hans Tietze, Michael Pacher und sein Kreis, 1921
- 5 Emil Waldmann, Wilhelm Leibl, 1921
- 6 Julius Schlosser, Oberitalienische Trecentisten, 1921
- 7 Camillo Praschniker, Kretische Kunst, 1921
- 8 Erwin Panofsky, Die sixtinische Decke, 1921
- 9 Curt Glaser, Vincent van Gogh, 1921
- 10 Karl With, Japanische Baukunst, 1921
- 11 Claus Zöge von Manteuffel, Das flämische Sittenbild des XVII. Jahrhunderts, 1921
- 12 Antonin Matejcek, Die böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts, 1921
- 13 William Cohn, Altbuddhistische Malerei Japans, 1921

- 14 Wilhelm Waetzoldt, Bildnisse deutscher Kunsthistoriker, 1921
- 15 August Grisebach, Deutsche Baukunst im XVII. Jahrhundert, 1921
- 16 Robert Schmidt, Das romanische Kunstgewerbe in Deutschland, 1922
- 17 Josef Strzygowski, Die Landschaft in der nordischen Kunst, 1922
- 18 Wilhelm August Luz, Holzfiguren der deutschen Gotik, 1922
- 19/20 Oskar Wulff, Donatello, 1922
- 21 Hans Börger, Griechische Münzen, 1922
- 22 Max J. Friedländer, Die niederländischen Romanisten, 1922
- 23 August L. Mayer, Der spanische Nationalstil des Mittelalters, 1922
- 24 Karl With, Chinesische Steinschnitte, 1922
- 25 Alfred Kuhn, Anselm Feuerbach, 1922
- 26 Julius Schlosser, Francisco Goya, 1922
- 27 Erica Tietze-Conrat, Die Delfter Malerschule, 1922
- 28 Rudolf Kömstedt, Die Anfänge der Gotik in Deutschland, 1922
- 29 Wilhelm Pinder, Die Pietà, 1922
- 30 Otto Burchard, Chinesische Grab-Keramik, 1922
- 31 Georg Dehio, Der spätgotische Kirchenbau in Oberdeutschland, 1922
- 32 Walter Friedländer, Römische Barockbrunnen, 1922
- 33 Josef Bayer, Die diluviale Kunst, 1922
- 34 Erwin Panofsky, Handzeichnungen Michelangelo, 1922
- 35 Emanuel Löwy, Neuattische Kunst, 1922
- 36 Anny E. Popp, Nicolo und Giovanni Pisano, 1922
- 37 Hans Tietze, Deutsche Graphik der Gegenwart, 1922
- 38 Joseph Sauer, Altchristliche Elfenbeinplastik, 1922
- 39 Gustav Pauli, Leonardo da Vinci, 1922
- 40 Alfred Stange, Lucas Moser und Hans Multscher, 1922
- 41 Willi Wolfradt, Deutsche Landschaftsmaler im XIX. Jahrhundert, 1922
- 42 Max J. Friedländer, Martin Schongauer, 1922
- 43 William Cohn, Ostasiatische Porträtmalerei, 1922
- 44 Rudolf Kautzsch, Romanische Dome am Rhein, 1922
- 45 Heinrich Glück, Die Kunst der Osmanen, 1922
- 46 Werner Weisbach, Die italienische Stadt der Renaissance, 1922
- 47 Wolfgang Stammeler, Die Totentänze, 1922
- 48/49 Kurt Gerstenberg, Ideen zu einer Kunstgeographie Europas, 1922
- 50 Curt Glaser, Paul Cezanne, 1922
- 51 Erica Tietze-Conrat, Mantegna, 1923
- 52 Alexander Dorner, Die romanische Baukunst in Sachsen und Westfalen, 1923
- 53 Hans Vollmer, Jean Goujon und die französische Renaissanceeskulptur, 1923
- 54 Otto Burchard, Chinesische Bronzegefäße, 1923
- 55 Gustav Hartlaub, Die Malerei von Siena im XV. Jahrhundert, 1923
- 56 Wilhelm August Luz, Künstlerselbstbildnisse, 1923
- 57 Betty Kurth, Der deutsche Bildteppich der Gotik, 1923
- 58 Paul Schubring, Die italienische Medaille der Frührenaissance, 1923
- 59 Ernst H. Buschbeck, Frühmittelalterliche Kunst in Spanien, 1923
- 60 Franz Roh, Holländische Landschaftsmalerei des XVII. Jahrhunderts, 1923
- 61 Heinrich Glück, Die Kunst der Seldschuken in Kleinasien und Armenien, 1923
- 62 Hans Tietze, Italienische Barockporträts, 1923
- 63 Emil Waldmann, Honoré Daumier, 1923
- 64 Hans Eckstein, Griechische streng-rothfigurige Vasenmalerei, 1923
- 65 Robert Schmidt, Das italienisches Kunsthandwerk der Frührenaissance, 1923
- 66 Franz Dülberg, Das holländische Porträt des XVII. Jahrhunderts, 1923
- 67 Emil Waldmann, Deutsche Zeichner des XIX. Jahrhunderts, 1923
- 68 August L. Mayer, Gotische Portalskulpturen in Spanien, 1922
- 69 Arnold Schober, Die Landschaft in der antiken Kunst, 1923
- 70 Wilhelm August Luz, Veit Stoß, 1923
- 71 Bruno Grimschitz, Altwienerische Aquarelle
- 72 Kurt Wilhelm-Kästner, Romanische Baukunst in Südfrankreich, 1924
- 73 Emmy Wellecz, Die buddhistische Kunst von Gandhâra, 1924
- 74 Franz Landsberger, Jacopo della Quercia, 1924
- 75 Paul Clemen, Rheinischer Barock, 1924
- 76 Ernst von Garger, Ottonische Malerei, 1924
- 77 Johannes Jahn, Die Skulpturen der nordfranzösischen Kathedralen, 1924
- 78 Alfred Kuhn, Jacob Asmus Carstens, 1924
- 79 Emil Waldmann, Menzel, 1924
- 80 Guido Kaschnitz, Römische Porträts, 1924
- 81 Hermann Ranke, Altägyptische Tierbilder, 1925
- 82 Walter Hugelshofer, Die Kunst der alten Schweizer, 1925
- 83 Erwin von Busse-Granand, F. Guardi und die Kleinmeister des venezianischen Rokoko, 1925
- 84 Heinrich Ehl, Anfänge der deutschen Illustration im IX. und X. Jahrhundert, 1925

- 85/86/87 Leo Bruhns, Deutsche Barockbildhauer, 1925  
 88 Hans Tietze, Die französische Malerei der Gegenwart, 1925

*Die Autoren der «Bibliothek»*

Bayer, Josef: 33; Börger, Hans: 21; Bruhns, Leo: 85/86/87; Burchard, Otto: 30, 54; Buschbeck, Ernst: 59; Busse-Granand: Erwin v.: 83; Clemen, Paul: 75; Cohn, William: 13, 43; Dehio, Georg: 31; Dorner, Alexander: 52; Dülberg, Franz: 66; Eckstein, Hans: 64; Ehl, Heinrich: 84; Friedländer, Max J.: 3, 22, 42; Friedländer, Walter: 32; Garger, Ernst v.: 76; Gerstenberg, Kurt: 48/49; Glaser, Curt: 9, 50; Glück, Heinrich: 45, 61; Grimschitz, Bruno: 71; Grisebach, August: 15; Hartlaub, Gustav: 55; Hugelshofer, Walter: 82; Jahn, Johannes: 77; Kaschnitz, Guido v.: 80; Kautzsch, Rudolf: 44; Kömstedt, Rudolf: 28; Kuhn, Alfred: 25, 78; Kurth, Betty: 57; Landsberger, Franz: 74; Löwy, Emanuel: 35; Luz, Wilhelm August: 18, 56, 70; Manteuffel, Klaus Zoege v.: 11; Matejcek, Antonin: 12; Mayer, A.L.: 23, 68; Panofsky, Erwin: 8, 34; Pauli, Gustav: 39; Pinder, Wilhelm: 29; Popp, Anny E.: 36; Praschniker, Camillo: 7; Ranke, Hermann: 81; Roh, Franz: 60; Sauer, Joseph: 38; Schäfer, Heinrich: 2; Schlosser, Julius v.: 6, 26; Schmidt, Robert: 16, 65; Schober, Arnold: 69; Schubring, Paul: 58; Stammler, Wolfgang: 47; Stange, Alfred: 40; Strzygowski, Josef: 17; Tietze, Hans: 4, 37, 62, 88; Tietze-Conrat, Erika: 27, 51; Vollmer, Hans: 53; Waetzoldt, Wilhelm: 14; Waldmann, Emil: 5, 63, 67, 79; Weisbach, Werner: 46; Wellecz, Emmy: 73; With, Karl: 10, 24; Wölfflin, Heinrich: 1; Wilhelm-Kästner, Kurt: 72; Wolfradt, Willi: 41; Wulff, Oskar: 19/20.

ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Die Inselbücherei verwendete zu jener Zeit industriell hergestellte, alten italienischen Mustern nachgebildete Papiere. Die Buchreihe «Junge Kunst» des Verlags Klinkhardt und Biermann verwendete wie die «Bibliothek» modern gestaltete Einbandpapiere, deren Gestalter allerdings im Impressum genannt werden. Sie bestand von 1919–1933.

<sup>2</sup> So wurde der Debatte auch das Schlagwort von einem Dritten Reich entnommen. Das aus religiösen Endzeitvorstellungen übertragene Konzept begegnet z. B. bei Hermann Bahr. *Expressionismus*. München 1916, S. 39: «Es handelt sich nicht bloß um eine neue Kunst, nein, sie malen eine neue Philosophie, eine neue Religion, den

Anbruch des dritten Reichs!» Den Bildteil betreute der Autor A. L. Mayer. Auch Wilhelm Waetzoldt verwendet das Bild noch 1924: «Im dritten Reich der Kunstgeschichte wird vermutlich das historisch-reflektierende Element aus seiner Vormachtstellung als Grundlage aller wissenschaftlichen Arbeit in eine Hilfsstellung verwiesen werden.» W. Waetzoldt. *Deutsche Kunst-historiker*. Leipzig 1924, Bd. 2, S. 277.

<sup>3</sup> G. A. E. Bogeng. «Neue Bücher für Bücherliebhaber und Büchersammler VI.» In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 277, 7. 12. 1921, S. 1757f. Die hier verwendete Bezeichnung Bilderatlas war seit dem frühen 20. Jahrhundert nicht unüblich, da dank Fortschritten bei den Reproduktionstechniken Tafelwerke in Großfolioformat wirtschaftlich rentabel wurden. Sie zeigen viele unterschiedlich formatierte Abbildungen pro Seite und fanden für touristische und kunsthistorische Publikationen Verwendung. Dieses Format war also vom ältesten deutschen Kunstverlag, E. A. Seemann, der führend war in den Reproduktionstechniken, für die «Bibliothek» vorgesehen.

<sup>4</sup> Zur Situierung der Preise zu Beginn der Inflation: Ein Band Inselbücherei kostete Ende 1921 bereits 4.80 Mark statt 50 Pfennig wie 1913, ein Reclam-Band kostete statt 20 Pfennig nun 1.50 Mark und ein Wörterbuch von Langenscheidt 15 Mark statt der 2 Mark wie 1913. Siehe *Börsenblatt*, 19. 10. 1921, S. 1541.

<sup>5</sup> A. Schäfer. «Der Bucheinband.» In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, Nr. 292, 1920, S. 1535–1539.

<sup>6</sup> Die Struktur wird dem angefeuchteten Papier mit einem Kalender aufgeprägt. Alexej von Jawlensky verwendete regelmäßig leinenstrukturiertes Papier oder solchen Malkarton, siehe den Katalog: Michael Baumgartner und Hans Ch. von Tavel. *Die Sammlung Karl und Jürg Im Obersteg*. Bern 1995.

<sup>7</sup> Albert Haemmerle. *Buntpapier*. München 1977, 2. Aufl., S. 170/1.

<sup>8</sup> Hans Ecksteins Korrespondenz – er ist der Autor von Nr. 64 – mit dem Verlag und Tietze ist erhalten im Getty Research Institute, Research Library, Special Collections and Visual Resources: Acc. No. 910156, Box 1, Folder 6-1922-23. Zitat aus einem Brief des Verlags an H. Eckstein vom 15. 7. 1922. Am 17. 6. 1922 unterzeichnete er seinen Vertrag. Am 22. 1. 1923 teilte man ihm aber mit, daß wegen der wirtschaftlichen Lage keine neuen Bände kontrahiert und die vertraglich beschlossenen bis Ende 1923 gedruckt würden. Der letzte Prospekt erschien 1924 und weist 80 Nummern aus. Die letzten acht Nummern, das heißt bis Nr. 88, sind wohl eine Art Resteverwertung.

<sup>9</sup> Der Verlag E. A. Seemann begann 1940 die buchgestalterisch nichtssagende, bis 1944 auf zwölf Nummern angewachsene Reihe «Kleine

Bücherei zur Geistesgeschichte», deren erster Band ein Neudruck von Wölfflins Nr. 1 der «Bibliothek» wurde. Der Autor übernahm den alten Text unverändert, fügte jedoch eine längere Nachschrift hinzu (S. 41–54). Sie beginnt mit einer 1940 nicht bedeutungslosen Charakterisierung der «Bibliothek» als einer «anspruchslosen, vor zwanzig Jahren für einen bestimmten Zusammenhang geschriebenen Abhandlung». Aus diesem Grund wird der Leser gebeten, «an bestimmten Stellen das Entstehungsjahr zu berücksichtigen». Ohne diese Nachschrift, aber mit deren Erwähnung ist «Das Erklären von Kunstwerken» abgedruckt in: H. Wölfflin. Kleine Schriften. Hrg. Joseph Gantner. Basel 1946, S. 165–176. Auch die Kunsthistoriker W. Pinder und W. Waetzoldt publizierten hier wie Wölfflin Kurzversionen von eigenen älteren Arbeiten.

<sup>10</sup> Zu Stanges und Wilhelm Pinders Anteil an der neuen deutschen Kunstpolitik siehe Heinrich Dilly. Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945. München/Berlin 1988.

<sup>11</sup> Nikolaus Meier. «Heinrich Wölfflin». In: Heinrich Dilly, Hrg. Altmeister moderner Kunstgeschichte. 2. Aufl., Berlin 1999, S. 63–79. Zur Expressionismus-Theorie siehe H. Bahr in Anm. 2 und Karl Scheffler. Der Geist der Gotik. Leipzig, 1917; Peter Selz. German Expressionist Painting. Berkeley/Los Angeles/London 1957.

<sup>12</sup> N. Meier, siehe Anm. 11.

<sup>13</sup> Band 1 der Reihe, S. 18. Wölfflin formulierte diesen Gedanken erstmals in der Einleitung zu seiner Arbeit: Die Bamberger Apokalypse. München 1918, S. 1. Deren Gestaltungsmittel seien 1835 und noch 1901 als «verschroben-maniert» oder «formlos-widerwärtig» bezeichnet worden. Man verstehe sie «erst neuerdings in auffällender Parallelität zu gewissen Entwicklungen der modernen Malerei».

<sup>14</sup> Edwin Lachnit. «Julius von Schlosser.» In: H. Dilly, S. 151–164, siehe Anm. 11.

<sup>15</sup> Dazu Klaus Lankheit, Hrg. Der Blaue Reiter, 5. Aufl., München 1985, S. 296f. Dieter Bogner. «Hans Tietze und die Moderne.» In: Wiener Jahrbuch 33, 1988, S. 13–15.

<sup>16</sup> Das moderne Bildnis von 1909 bis 1914. Hrg. im Auftrag der Neuen Galerie New York von Tobias G. Natter. Kunsthalle Hamburg und Neue Galerie New York 2002 (Ausstellungskatalog).

<sup>17</sup> Almut Krapf-Weiler. «Zur Kunstpolitik des Tietze-Kreises.» In: Geistiges Leben im Österreich der Ersten Republik, Bd. 10, Wien 1986, S. 77–103.

<sup>18</sup> Aus dem Vorwort zu Hans Tietze. Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte. Wien 1925. Erhart Kästner (1904–1974), Bibliothekar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1950–1968, verwendet noch diesen Bezugsrahmen in seinem Bericht über die Gefangenschaft in einem ägyptischen

Wüstenlager. Zeltbuch von Tumulad. Wiesbaden 1949, Kap. VII.

<sup>19</sup> Ein Zeichen dafür ist die populäre, modern gestaltete Buchreihe «Orbis Pictus», die Paul Westheim bei Wasmuth in Berlin herausgab und für die Autoren der «Bibliothek» schrieben, ebenso das «Jahrbuch der asiatischen Kunst», das 1924/25 in Braunschweig (Klinckhard und Biermann) erschien, mitherausgegeben von den Autoren William Cohn und Heinrich Glück.

<sup>20</sup> Zur Sammlung Osthaus, wo räumlich miteinander ab 1902 moderne und asiatische Kunst ausgestellt war, siehe Claudia Gemmeke. «Ernst Gosebruch.» In: Henrike Junge, Hrg. Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–33. Köln/Weimar/Wien 1992, S. 111–118. Die Ostasiatika von der Heydt wurden 1952 der Grundstock des Zürcher Museums Rietberg, während die Werke der Moderne an das Wuppertaler Museum von der Heydt in Wuppertal gingen.

<sup>21</sup> Klaus Lankheit, siehe Anm. 15, S. 296/7 und 333.

<sup>22</sup> «Bibliographie des kunstgeschichtlichen Schrifttums von Walter Hugelshofer (1899–1987)», zusammengestellt von L. Wüthrich und D. Dettwiler-Braun. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 45, 1988, Heft 2, S. 139–155.

<sup>23</sup> Ausstellungskatalog: Berliner Lebenswelten der zwanziger Jahre. Bilder einer untergegangenen Kultur, fotografiert von Martha Huth. Hrg. von Jan T. Köhler, Jan Maruhn und Nina Senger. Bauhaus-Archiv Berlin und Landesbildstelle Berlin 1996, S. 58–61.

<sup>24</sup> Zu Hartlaub, Dorner und Pauli siehe H. Junge, Anm. 20.

<sup>25</sup> Uwe Schneede. Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln 1979.

<sup>26</sup> Ein Lebenslauf mit Publikationsliste in: Roland Jaeger, Hrg.: Alfred Kuhn, Max Taut. Bauten. Berlin 2002.

<sup>27</sup> Ausstellungskatalog: Z. Felix und S. Mlodziakowski. foto-auge, Franz Roh, 1890–1965. Hamburg, Deichtorhallen, 2002/03.

<sup>28</sup> Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933. Hrsg. vom Institut für Zeitgeschichte München und der Research Foundation for Jewish Immigration New York, unter Gesamtleitung von Werner Röder und Herbert A. Strauss. München 1980–1983. Ulrike Wendland. Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. München 1999. Metzler. Kunsthistorisches Lexikon, Porträts deutschsprachiger Autoren aus 4 Jahrhunderten. Mitarbeiter Peter Betthausen, Peter H. Feist, Christiane Fork. Stuttgart/Weimar 1999. Zur Durchgangsstation Schweiz siehe Georg Kreis. «Entartete» Kunst für Basel, Basel 1990.