

Winfried Müller

Die Deutsche

Künstlersteinzeichnung

1896 – 1918

Spurensuche

Geschichte und Kultur
Sachsens · Sonderband 1

Institut für
Sächsische Geschichte
und Volkskunde e. V.
Dresden



Winfried Müller

Die Deutsche Künstlersteinzeichnung

1896 – 1918

Farbige Originallithografien
und die Heimat- und Kunsterziehungsbewegung um 1900

Sandstein Verlag · Dresden 2020

Inhalt

10 Vorwort

Die Deutsche Künstlersteinzeichnung 1896 – 1918

14 **Die Deutsche Künstlersteinzeichnung
Eine Annäherung**

19 **Die Drucktechnik
Der Weg zur künstlerischen Farblithografie**

26 **Die Künstlersteinzeichnung
und ihre Verlage**

26 Der Karlsruher Künstlerbund
und die Leipziger Verlage B. G. Teubner
und R. Voigtländer

39 Die Verlagslandschaft jenseits
der Marktführer

39 Breitkopf & Härtel, Leipzig

41 Berliner Verlage: Fischer & Franke,
Deutscher Verlag, Franz Schneider

47 Süddeutsche Verlage: Hubert Köhler,
Emil Hochdanz

51 Österreich und Schweiz: Gesellschaft
für vervielfältigende Kunst, Rascher

55 Exkurs: Merfeld & Donner, Leipzig

59 **Diversifizierung der Künstler-
steinzeichnung**

59 Das künstlerische Schulwandbild

70 Mappenwerke, Künstlerpostkarten,
Kalender, Kaufmannsbilder

92 Künstlerbilderbücher und
Buchillustration

98 **Sozialformationen**

98 Sezessionen, Künstlerbünde
und Künstlerkolonien

116 »Malweiber«: Frauen und
die künstlerische Farblithografie

128 **Diskurse, Motive und Stile**

128 Kunstgewerbe- und Kunst-
erziehungsbewegung

133 Heimatschutz und Heimatstil

158 Stilpluralismus: Deutsche Traditionen
und internationale Einflüsse

180 **Das Ende: Patriotik und nationalistische
Aufladung im Ersten Weltkrieg**

Biogramme und Verzeichnisse

200 **Biogramme der Künstlerinnen
und Künstler**

352 **Verzeichnis der Künstlersteinzeichnungen
und ihrer Verlage**

352 Einzelblattdrucke

352 Breitkopf & Härtel, Leipzig

352 Deutscher Verlag, Berlin

353 Fischer & Franke, Berlin/Düsseldorf

355 A. W. Franke's Verlag, Stuttgart

355 Gesellschaft für christliche Kunst, München

355 Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien

356 Grauert & Zink, Berlin

356 A. Haase, Prag

356 Ferdinand Hirt, Breslau

357 Emil Hochdanz, Stuttgart

357 Hof- und Staatsdruckerei, Wien

357 Richard Keutel. Verlag für Volkskunst
und Volksbildung, Stuttgart

357 Klimsch's Druckerei J. Maubach & Co.,
Frankfurt a. M.

358 Hubert Köhler, München

359 Künstlerbund Karlsruhe, Karlsruhe

372 Kunstanstalten May, Dresden

373 C. C. Meinhold & Söhne, Dresden

373 Merfeld & Donner, Leipzig

374 Ludwig Möller, Lübeck

374 Rascher & Cie., Zürich

375 Rudolf Schick, Leipzig

375 Franz Schneider, Berlin

375 B. G. Teubner, Leipzig

379 R. Voigtländer, Leipzig

388 Otto Wachsmuth, Leipzig

388 Georg Westermann, Braunschweig

388 Mappenwerke

Anhang

394 **Quellen- und Literaturverzeichnis**

394 Ungedruckte Quellen

394 Gedruckte Quellen und Literatur

411 Internetadressen

416 Ortsregister

426 Personenregister

440 Impressum

Die Deutsche Künstlersteinzeichnung Eine Annäherung

»Die Lithographie, namentlich die farbige Lithographie, ist überhaupt erst in den letzten Jahrzehnten aufgeblüht. In ihrer Verwendung für sehr große Wände ist sie erst seit den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts möglich geworden, wo die für den Druck nötigen Maschinen in Paris erfunden und konstruiert wurden, damals zum Zwecke der Herstellung großer Wandplakate, was dann zur Blüte der Plakatkunst in der Mitte der neunziger Jahre geführt hat. Jetzt stehen wir im Begriff, sie mehr und mehr, in Deutschland besonders energisch, für die Zwecke der Schule nutzbar zu machen.«¹ Mit diesen wenigen Sätzen wurden knapp die zentralen Punkte angesprochen, um die es im Folgenden geht: die Farblithografie und ihre drucktechnischen Voraussetzungen, ausländische Vorbilder und ihre Rezeption in Deutschland, ihre Nutzung als Wandschmuck in Schulen. Dieser Verwendungszweck ist zugleich die Erklärung für den Kontext der zitierten Aussage. Sie fiel auf dem Dresdner Kunsterziehungstag vom 28./29. September 1901, auf dem vor allem die »Frage der künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend in Schule und Haus«² erörtert wurde, der im Sinne eines ganzheitlichen, nicht nur auf pragmatische Wissensvermittlung abhebenden Bildungsverständnisses ein höherer Stellenwert eingeräumt werden sollte.³ Adressaten der Vorträge und der begleitenden Ausstellung waren deshalb besonders Vertreter der Schulverwaltungen und der Lehrervereine, aber auch Künstler und Museumsleiter. Zu der Tagung in Dresden, der zwei weitere Kunsterziehungstage 1903 in Weimar und 1905 in Hamburg folgen sollten,⁴ hatte u. a. Alfred Lichtwark,⁵ der Direktor der Kunsthalle Hamburg, eingeladen. Neben ihm zeichneten der Tübinger Kunsthistoriker und Gründer der Grafischen Sammlung des Kunsthistorischen Instituts Konrad Lange⁶ und der Maler, Grafiker und Direktor der Stuttgarter Akademie der Künste Leopold Graf von Kalckreuth für die Tagung verantwortlich;⁷ von Kalckreuth hatte im Übrigen 1895–99 in Karlsruhe als dem frühen Zentrum der künstlerischen Farblithografie in Deutschland gewirkt. Als örtlicher Vertreter ist schließlich Woldemar von Seidlitz zu nennen,⁸ der auch den Vortrag über Wandschmuck hielt, dem das einleitende Zitat entnommen ist. Dass sich von Seidlitz dabei als Kenner der französischen Plakatkunst auswies und sich für einen zum Zeitpunkt seines Vortrags in Deutsch-

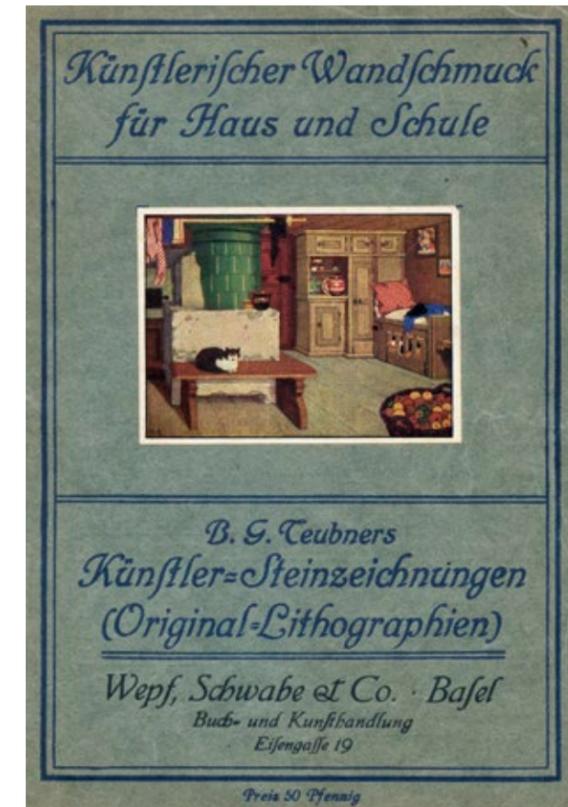
land gerade hochaktuellen Trend – den Druck und die möglichst weite Verbreitung von Farblithografien – einsetzte, war durchaus bemerkenswert. Als vortragender Rat in der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft in Dresden hatte er faktisch die Stellung eines Generaldirektors inne, dem man ein eher elitäres, auf die alten Meister und Ölmalerei fokussiertes Kunstverständnis zu unterstellen geneigt ist. Freilich war gerade das Engagement für eine Popularisierung von Kunst und ästhetischer Bildung ein zentrales Anliegen aller in der Kunsterziehungsbewegung aktiven Fachleute, und gerade deshalb galt der Grafik, der auf eine weitere Verbreitung und eine breite Käuferschicht angelegten vervielfältigenden Kunst, ihr besonderes Interesse. Das traf insbesondere auch auf von Seidlitz zu, der vor seiner Tätigkeit in Sachsen u. a. als Direktorialassistent im Berliner Kupferstichkabinett tätig gewesen war und der sich in Dresden um den Ausbau des Kupferstich-Kabinetts, dem er einige der heute begehrtesten Farblithografien von Henri de Toulouse-Lautrec schenkte, besondere Verdienste erwarb.⁹ Hervorhebung verdient nicht zuletzt sein Interesse für den japanischen Farbholschnitt, dessen klare Linien und auf Binnenzeichnung verzichtende Farbflächen die europäische Jugendstilgrafik im Allgemeinen, die lithografische Bewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts im Speziellen nachhaltig beeinflussten; mehr oder weniger deutliche Spuren des Japonismus lassen sich auch in den Künstlersteinzeichnungen finden.

Damit ist der Begriff gefallen, der Untersuchungsgegenstand dieses Buches ist und unter dem die Künstler, Künstlerorganisationen und Verlage die Farblithografien offerierten und vermarkteten. Die Künstlersteinzeichnungen erschienen dabei vor allem als Einzelblattdrucke, aber auch in Mappenwerken, daneben wurde die farblithografische Drucktechnik aber auch für Künstlerpostkarten und für die Ausstattung hochwertiger Künstlerbilderbücher eingesetzt. Nicht zuletzt wurde das weite Feld der sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert etablierenden künstlerisch gestalteten Werbegrafik bestellt, indem »Künstlersteinzeichner« ihre pekuniären Interessen mit dem ästhetischen Anspruch einer Veredelung des Massengeschmacks harmonisierten und Reklamemarken, Kaufmannsbilder, Werbepostkarten oder Plakate gestalteten. Darauf wird in



den verlags- und gattungsgeschichtlichen Abschnitten dieses Buches noch im Einzelnen eingegangen. Worauf es hier zunächst ankommt, ist die Klärung des Begriffs. Denn dass man nicht einfach von Farblithografien bzw. farbigen Lithografien sprach, wie das Woldemar von Seidlitz in seinem Referat auf dem Dresdner Kunsterziehungstag getan hatte, sondern den Begriff der Künstlersteinzeichnung wählte und zu einem Markenzeichen entwickelte, das hatte natürlich Gründe – künstlerische, marktstrategische und auch kunstideologische.

Dass man von Steinzeichnungen oder Steindrucken, allgemeiner von »Steinkunst«¹⁰ sprach, beinhaltete zunächst einmal die Suggestion einer schlichten Handwerklichkeit, die den technischen Herstellungsprozess und die mit dem lithografischen Druckverfahren verbundenen chemischen Prozesse ein Stück weit invisibilisierte. Dass man die Begriffe Farb- oder gar Chromolithografie vermied, war eine deutliche Abgrenzung von den industriellen Druckverfahren einer Wandschmuckindustrie, die das chromolithografische Herstellungsverfahren für die Massenproduktion von Drucken mit Schutzengelmotiven, Elfenreigen, Alpen- und Heidelandschaften, Jagdszenen mit röhrenden Hirschen sowie religiösem und »vaterländischem« Kitsch nutzte. In der Variante des sog. Öldrucks wurde dabei dem Papier eine Leinwandstruktur eingeprägt und der Druck mit einem Firnis überzogen, um der künstlerisch anspruchlosen Farblithografie die Aura eines Ölgemäldes zu geben.¹¹ Von diesen als ästhetisch minderwertig empfundenen Massenprodukten wollte sich die gleichermaßen künstlerisch wie kunstpädagogisch ambitionierte Steinzeichnung absetzen; wenn eine 1987 gezeigte Ausstellung von Farblithografien des Karlsruher Künstlerbundes den Untertitel »Eine Initiative gegen den Öldruck«¹² trug, so wurde damit dieser Ansatz völlig zutreffend auf den Punkt gebracht. Die Steindruckbewegung grenzte sich freilich nicht nur von der chromolithografischen Massenfabrikation ab, sondern zugleich auch von der Reproduktion der kanonisierten und musea-



Kataloge für Künstlersteinzeichnungen des Leipziger Verlags B. G. Teubner, 1901 und ca. 1918

lisierten Hochkultur. Denn so wichtig es der Kunsterziehungsbewegung auch war, bildungsfernen Schichten oder der ländlichen Bevölkerung, der der Besuch der großen, in den Städten befindlichen Kunstsammlungen kaum oder nur schwer möglich war, die Höhepunkte der europäischen und deutschen Malerei wenigstens in reproduzierter Form nahezubringen, so war der Anspruch der Steinkunst ein anderer: Sie wollte nicht Reproduktionsdrucke liefern, die – sofern nicht ohnehin als Schwarzweißdruck ausgeliefert – stets eine Abweichung von Farbgebung und Format des Originals bedeuteten, sondern sie wollte Originalkunst anbieten. Darauf bezieht sich der Begriff der Künstlersteinzeichnung, alternativ jener der Originalsteinzeichnung oder auch der Ursteinzeichnung. Hinter dem Programm der Künstlersteinzeichnungen für Haus und Schule stand mithin kein geringerer Anspruch als der, mittels einer hohen Auflagen – und damit auch Verkaufszahlen – ermöglichenden Drucktechnik breite Bevölkerungsschichten, insbesondere die Jugend, mit Originalkunst vertraut zu machen. »Steinkunst« versus »Scheinkunst« – so lautete denn auch der frühe Werbeslogan des Leipziger Verlages R. Voigtländer, der damit verdeutlichen wollte, »daß Kunstsinn und Kunstbesitz keine Kostenfrage mehr, sondern durch die Steinkunst zur Geschmacksfrage geworden sind, und daß Scheinkunst ein Zeichen der Unbildung ist.«¹³



Kataloge für Künstlersteinzeichnungen des Leipziger Verlags R. Voigtländer, 1901 und 1912

Der Nachweis, dass es sich bei den Künstlersteinzeichnungen um »echte« Kunst handelte, war die Legitimations- und Marketingstrategie, mit der die einschlägigen Verlage und die beteiligten Künstler ihr Engagement dafür begründeten, breiten Bevölkerungsschichten den kostengünstigen Zugang zu Originalgrafik zu ermöglichen. Der Verlagshinweis, »R. Voigtländers Farbige Künstler-Steinzeichnungen sind Werke lebender Künstler; Nachbildungen von Werken älterer Meister sind ausgeschlossen«¹⁴ brachte diesen auf das Prinzip der Authentizität und Originalität pochenden Ansatz noch einmal auf den Punkt, wobei es kaum ein Verlag versäumte, die Herstellungstechnik im Detail zu erläutern. »Der Künstler selbst führt«, um noch einmal aus der Voigtländer'schen Broschüre zu zitieren, »nach einem Entwürfe, der für ihn jedoch nur gleichsam das Konzept bedeutet und

der von Anfang an für die geplante Größe, wie für die besondere Technik gedacht ist, selbst auf dem Stein die Zeichnung wie die Farbenplatten aus. Er überwacht ferner die Farbenmischung und den Druck. So hat er allein, sonst niemand, Gewalt über sein Werk, bis er unter den letzten Probedruck seine Druckerlaubnis setzt. Der Drucker hat dann nur noch dafür zu sorgen, daß jede einzelne Druckfarbe nach Vorlage gemischt und gedruckt wird; das Ergebnis muß genau das vom Künstler gewollte sein [...] Die Frage, ob das Nachbild dem Vorbilde gleichwertig ist oder nicht, fällt ganz weg; es gibt in der Künstler-Steinzeichnung kein Vorbild, sondern nur ein Urbild, und das ist der in Hunderten oder Tausenden von gleichen Abzügen gefertigte Druck. Das Mittel, den Künstler selbst sprechen zu lassen, ist durch das Verfahren der eigenhändigen Steinzeichnung vollkommen gefunden.«¹⁵ In Fortführung dieser auf die Möglichkeit hoher Auflagen und auf den Originalbegriff gleichermaßen rekurrierenden Argumentationslinie war die Künstlersteinzeichnung für den Verlag von B. G. Teubner, den zweiten großen und gleichfalls in Leipzig ansässigen Distributeur, berufen, »für das 20. Jahrhundert die gewaltige Aufgabe zu erfüllen, die der Holzschnitt im 15. und 16. Jahrhundert und der Kupferstich im 18. Jahrhundert erfüllt haben. Sie ist das einzige Vervielfältigungsverfahren, dessen Erzeugnisse tatsächlich Originalgemälden vollwertig entsprechen.«¹⁶

Diese Orientierung am originalen Ölgemälde¹⁷ implizierte indirekt, dass es sich bei den Künstlersteinzeichnungen um eine »farbenfrohe Kunst«¹⁸ und nicht um Schwarzweißgrafik handelte: »Vor den Griffelkünsten hat die Künstlersteinzeichnung vor allem den Vorzug der Farbe.«¹⁹ Das machte die Modernität der Künstlersteinzeichnung aus, distanzierte sie sich damit doch von der »strenge[n] Mode des Farblosen« im bildungsbürgerlichen Haushalt, für den Farbigkeit ein Indikator für Trivialität und sozial niedrig stehende Käuferschichten war; »Farbe blieb für anspruchsvolle Drucke verpönt.«²⁰ Zwischen der knallbunten trivialen Massenproduktion der Öldrucke und der elitären schwarzweißen Original- und Reproduktionsgrafik vermittelnd, bekannten sich die Künstlersteinzeichnungen zu einer kräftigen und doch auch dezenten Farbenwirkung, die »in gebrochenen Farbtönen den feinsten Stimmungen gerecht wird«²¹ – so, wie man das eben von den Ölgemälden vorzugsweise des Impressionismus kannte, ehe sich mit dem Expressionismus und der klassischen Moderne eine eher grelle und provozierende Farbigkeit durchsetzen sollte. Mit den Künstlersteinzeichnungen sollte – und nicht zuletzt darin lag ihr reformerischer Impuls – Farbe in das Heim »unseres gebildeten Mittelstandes« der »Beamten, Gelehrten, Offiziere, Kaufleute usw.«,²² in die Schulen und andere öffentliche Gebäude wie Ämter, Krankenhäuser, aber auch in die Gaststuben der gehobenen Gastronomie gebracht werden.



Reklamemarken des Verlags R. Voigtländer, Leipzig, mit Vorschlägen zur Hängung von Künstlersteinzeichnungen, Entwürfe: wohl Paul Schneider, ca. 1910

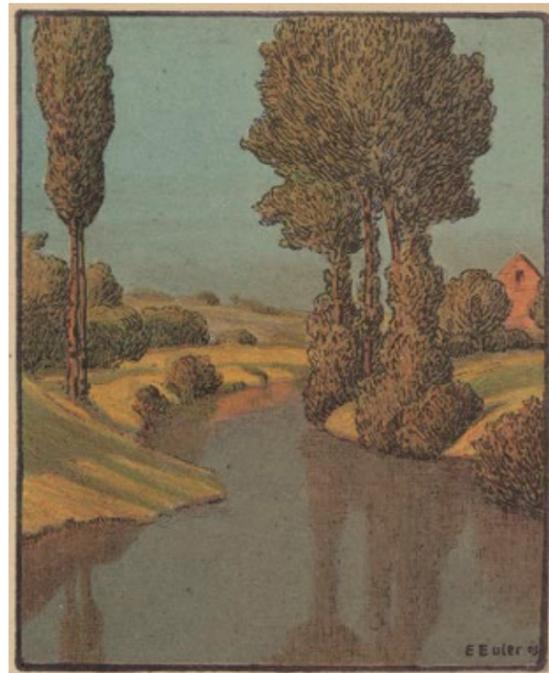
Dass das Originalgemälde das Leitbild für die Künstlersteinzeichnungen wurde, blieb auch für deren Präsentation nicht folgenlos. Sie sollten keinesfalls in Sammelmappen verschwinden und nur gelegentlich betrachtet werden, sondern sie waren dezidiert als Wandschmuck, als »Raumkunst«,²³ konzipiert. Darauf zielten die Anleitungen zur Hängung ebenso ab wie die auf Wohn-, Schlaf-, Kinder- oder Schulzimmer abgestellte und noch zu erörternde Motive, bei der auch Geschlecht, Beruf und Alter der Bewohner berücksichtigt wurden. Ferner war auf die unterschiedlichen Raumgrößen Rücksicht zu nehmen, so dass das Angebot der einschlägigen Verlage Klein-, Mittel- und Großformate umfasste. Vor allem aber war für die dekorative Raumwirkung der Künstlersteinzeichnung der Rahmen ein entschei-

dender Faktor. Hier kommt nun wieder die Orientierung am Gemälde ins Spiel, denn gleich diesem wurde die Künstlersteinzeichnung in aller Regel im Holzrahmen präsentiert, der auf den jeweiligen Raum farblich abzustimmen war: Eiche massiv für den vornehmen Wohnraum, Mahagoni-rahmen für Gesellschafts- und Damenzimmer, Museumsrahmen mit »tiefer Holzkehlung, schwarzer Politur, die das Bild als Kunstwerk besonders zur Geltung bringen«, Rahmen mit weißer Politur »für Vorräume, Dielen, Schlaf-, Kinder- und Gartenzimmer, Krankenhäuser«,²⁴ schlichte und wohlfeile Schulrahmen in Dunkelbraun und Schwarz – das war die Produktpalette, die in den Katalogen der führenden Verlage R. Voigtländer und B. G. Teubner in Verbindung mit den Bildern angeboten wurde.

Die Künstlersteinzeichnung und ihre Verlage

Wenn einleitend wiederholt auf den Karlsruher Künstlerbund und die an der Kunstakademie eingerichtete lithografische Klasse hingewiesen wurde, so war dies der Rolle Karlsruhes als »Vorort Deutschlands [...] auf dem Gebiet des Farbsteindrucks«⁷² geschuldet. Bestätigt wurde diese Bedeutung durch die Zusammenarbeit des Künstlerbundes und seiner Kunstdruckerei mit den Leipziger Verlagen B. G. Teubner und R. Voigtländer. Diese Kooperation war für die Durchsetzung der Künstlersteinzeichnungen zweifelsohne von entscheidender Bedeutung, und mit einer gewissen Folgerichtigkeit konzentriert sich die spärliche Literatur zum Thema mehr oder minder ausschließlich auf die Trias Karlsruher Künstlerbund, Teubner und Voigtländer.⁷³ Übersehen wird dabei allerdings, dass es noch etliche kleine, aber ambitionierte Verlage bzw. Verlagsdruckereien gab, die im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg mit künstlerischen Farblithografien hervortraten und einen wichtigen Beitrag für die Etablierung des Genres leisteten. Nicht unwichtig für die Popularisierung der Künstlersteinzeichnung war es ferner, dass sich bedeutende Schulbuch- und Lehrmittelverlage wie Meinhold in Dresden oder Haase in Prag unter dem Einfluss der Kunsterziehungsbewegung zu einer Erweiterung ihrer Produktpalette verstanden und neben den klassischen, vordergründiger Didaxe verpflichteten Schulwandtafeln auch Serien mit Künstlersteinzeichnungen in ihr Programm aufnahmen.⁷⁴ Selbst die auf die von den Kunstreformern verpönten Öldrucke und Chromolithografien spezialisierte May'sche Bilderfabrik öffnete sich mit der Serie »Farbige Kunst-Steindrucke« für Farblithografien mit künstlerischem Anspruch.⁷⁵ Mit anderen Worten: In den ersten eineinhalb Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden die Künstlersteinzeichnungen nachgerade zu einer Modebewegung, die dann freilich mit dem Ersten Weltkrieg deutlich abebbte und ästhetisch überholt wurde.

Eduard Euler,
An der Pfinz
(H 15 cm, B 12 cm),
Künstlerbund Karlsruhe,
Karlsruhe, Nr. D 17, 1903

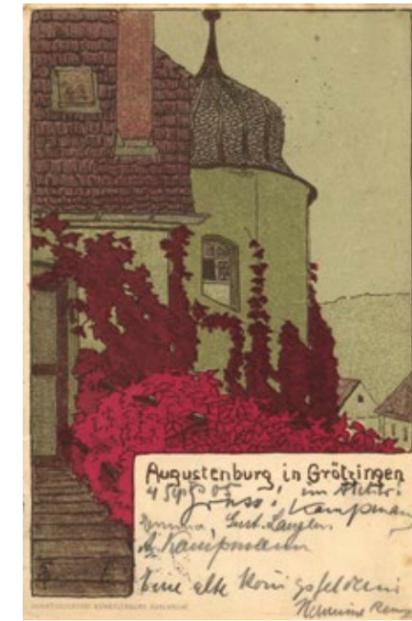


Der Karlsruher Künstlerbund und die Leipziger Verlage B. G. Teubner und R. Voigtländer

Dass Karlsruhe zu einem, wenn nicht dem Zentrum der Farblithografie in Deutschland wurde, hing zunächst einmal mit der Existenz der 1854 als Großherzogliche Kunstschule gegründeten Akademie der Bildenden Künste zusammen – mehr aber noch mit den Streitigkeiten innerhalb der Akademie, die sich nicht zuletzt um die Entwicklung neuer künstlerischer Möglichkeiten auf dem Feld der Lithografie drehten. Ein erstes markantes Datum war hier die Etablierung einer Künstlerkolonie in dem nahe Karlsruhe gelegenen Grötzingen. Zunächst hatte dort 1888 der an der Karlsruher Akademie bei Gustav Schönleber ausgebildete Friedrich Kallmorgen mit seiner gleichfalls als Malerin tätigen Frau Margarethe Hormuth-Kallmorgen mit dem Bau eines Hauses begonnen, um dann seit 1889 regelmäßig in den

Sommermonaten in Grötzingen zu malen. Bald ließen sich weitere Künstler in dem »malerisch am Eingang des Pfinztales [...] zwei Bahnstationen von der Residenz«⁷⁶ gelegenen Dorf nieder, die später allesamt zur ersten Reihe der »Künstlersteinzeichner« gehören sollten: Franz Hein, Gustav Kampmann, Karl Biese, der aus wohlhabendem Elternhaus stammende Otto Fikentscher, der 1891 Schloss Augustenburg erwarb und dieses gemeinsam mit seiner Frau Jenny zum kulturellen Mittelpunkt der Grötzinger Malerkolonie machte.⁷⁷

Der für die Gründung von Künstlerkolonien und sezessionistischen Bewegungen typische Gegensatz zwischen einer insbesondere vom französischen Impressionismus beeinflussten Natur- und Landschaftsauffassung und der akademischen Malerei ist auch für Grötzingen als übergeordneter kunsthistorischer Kontext festzuhalten. Konkret waren es die Spannungen der Modernisten mit den in der Karlsruher Künstlergenossenschaft assoziierten Traditionalisten an der Karlsruher Akademie wie dem »badischen Makart«⁷⁸ Ferdinand Keller oder Caspar Ritter. Im April



Jenny Fikentscher,
Augustenburg in
Grötzingen
(H 14 cm, B 9 cm),
Postkarte mit Gruß
und Unterschrift von
Gustav Kampmann,
Künstlerbund Karlsruhe,
Karlsruhe, ca. 1900

Carl Langhein,
Aus einem friesischen
Städtchen
(H 55 cm, B 75 cm),
R. Voigtländer, Leipzig,
Nr. 123, ca. 1905





Hans Thoma,
Der verliebte Fuhrmann
(H 23 cm, B 25,5 cm),
Künstlerbund Karlsruhe,
Karlsruhe, Nr. HT 60,
ca. 1900

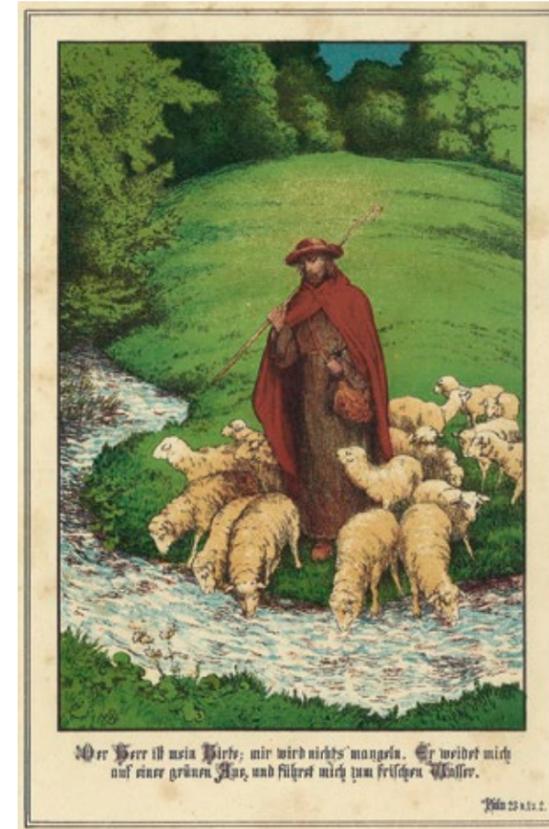
1896 kam es deshalb unter reger Beteiligung der Grötzinger Malerkolonie zur Sezession, der Gründung des Karlsruher Künstlerbunds unter der Ägide von Friedrich Kallmorgen und Leopold Graf von Kalckreuth; der eine war seit 1891, der andere seit 1895 Professor an der Karlsruher Akademie. Dies war – und im Titel dieser Publikation kommt es zum Ausdruck – die Geburtsstunde der Künstlersteinzeichnung, denn von Kalckreuth setzte sich vehement und erfolgreich für die lithografische Ausbildung an der Akademie und damit grundsätzlich für die Aufwertung der Lithografie im Kreis der Griffelkünste ein. Von Anfang an wurde dabei die Engführung von künstlerischer Entwurfs- und handwerklicher Drucktätigkeit angestrebt. 1897 kam es deshalb zur Gründung einer Kunstdruckerei für den Künstlerbund Karlsruhe, deren Leiter Carl Langhein wurde, der seit 1892 an der Karlsruher Akademie studiert hatte und der selbst als Maler und Grafiker tätig war und eine ganze Reihe von Künstlersteinzeichnungen vorlegte.

Leitgedanke der u. a. von Leopold Graf von Kalckreuth und Carlos Grethe, einem weiteren Karlsruher Professor, unterstützten Steindruckerei war es, »Lithos der Mitglieder des Künstlerbundes zu drucken«⁷⁹ – und zwar als Farb lithografien. Für die Realisierung dieser gegen die künstlerisch anspruchlose Produktion der Bilderfabriken gerichteten Initiative, mit der gleichzeitig Farbe ins Heim des gebildeten Bürgertums gebracht werden sollte, war es zweifelsohne von Vorteil, dass sich mit der in Karlsruhe ansässigen G. Braun'schen Hofbuchdruckerei noch 1897 ein kapital-

kräftiger Partner fand, der die Steindruckerei übernahm und Langhein als Betriebsleiter beschäftigte. 1901 wurde die noch heute existierende Druckerei in eine GmbH umgewandelt; sie führt seither die Firmenbezeichnung Kunstdruckerei Künstlerbund Karlsruhe mit dem Kürzel KKK.⁸⁰

Der Karlsruher Künstlerbund und seine Druckerei traten nun nicht nur mit Originallithografien der Grötzinger Künstlerkolonie hervor, sondern er öffnete sich auch für andere Künstler und nicht zuletzt auch Künstlerinnen. In diesem Kreis meistens noch unbekannter und junger Künstler nahm Hans Thoma zweifelsohne eine Sonderrolle ein. 1839 geboren, gehörte er einer deutlich älteren Künstlergeneration an – namentlich sein Frühwerk war allerdings mit der Landschafts- und Naturauffassung der Künstlersteinzeichnungen und deren Programm einer genuin deutschen und auch volksnahen Kunst kompatibel; um 1900 war Thoma, das in einfachen Verhältnissen aufgewachsene Kind vom Lande,⁸¹ für Cornelius Gurlitt beispielsweise der Hauptvertreter einer für jedermann verständlichen Volkskunst und galt ausweislich eines Eintrags in Meyers Großem Konversations-Lexikon als »Lieblingmaler des deutschen Volkes«.⁸² Als »Volkskünstler«,⁸³ der in seiner Jugendzeit zum Lithografen ausgebildet worden war, hatte der mit seinen Ölgemälden in allen großen deutschen Museen vertretene Thoma auch keine Berührungängste gegenüber den vervielfältigenden Künsten. Seit 1895 steuerte er zu den »Zeitgenössischen Kunstblättern« des Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel Entwürfe bei und erwies sich als eine Popularität geschickt nutzender Vermarktungsstrategie: Postkartenmalbücher,⁸⁴ Abbildungen seiner Bilder auf Zigaretenschachteln, seine Mitwirkung als künstlerischer Berater für die Stollwerck-Sammelbilder belegen dies. Dass Thoma mit dem Karlsruher Künstlerbund in Verbindung trat, hing mit seiner 1899 durch den badischen Großherzog erfolgten Berufung zum Direktor der Karlsruher Gemäldegalerie und zum Professor an der Großherzoglich-Badischen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe zusammen. Dass er als ein im Zenit seines Ansehens stehender, arrivierter und populärer Künstler bald auch im Katalog des jungen Karlsruher Künstlerbunds vertreten war, war für diesen sicherlich ein Reputationsgewinn, der zusätzliche Aufmerksamkeit sicherte. Gleichzeitig war es, etwa bei der 1901 von Wilhelm Süs betriebenen Gründung der Karlsruher Majolika-Manufaktur, zweifelsohne von Nutzen, dass Thoma ein vertrautes Verhältnis zu Großherzog Friedrich I. pflegte.⁸⁵

Die Produktpalette des Künstlerbunds beschränkte sich keineswegs nur auf Einzelblattdrucke, sondern darüber hinaus hatte er auch Serien von Künstlerpostkarten sowie künstlerisch gestaltete Akzidenzdrucke im Programm: Menü-, Tisch- und Tanzkarten, Konfirmationssscheine, Weinetiketten und Weinkarten, Plakate, Briefköpfe, Kaufmannsbilder etc. All das sollte natürlich originalgrafisch gestaltet



Wilhelm Steinhausen,
Der gute Hirte
(H 18,5 cm, B 12,5 cm),
Konfirmationsblatt, wohl
Künstlerbund Karlsruhe,
Karlsruhe, ca. 1905

Kataloge des Künstlerbunds Karlsruhe,
ca. 1905 und 1908

Hans Richard von Volkmann,
Prosit Neujahr!
(H 14 cm, B 9 cm),
Künstlerpostkarte,
Künstlerbund Karlsruhe,
Karlsruhe, 1898,
gelaufen 1903



Henry Niestlé,
Menükarte mit Reklame für Kupferberg Gold
(H 14,5 cm, B 21,5 cm),
Künstlerbund Karlsruhe,
Karlsruhe, ca. 1905



Sozialformationen

Sezessionen, Künstlerbünde und Künstlerkolonien

Für die Entwicklung der künstlerischen Farblithografie um 1900 ist wiederholt auf die Rolle Karlsruhes als dem deutschen »Vorort«²⁵⁸ des farbigen Steindrucks hingewiesen worden. Entscheidende Faktoren für diese Führungsrolle waren die seinerzeit innovative Einrichtung einer lithografischen Klasse an der Kunstakademie sowie die Existenz einer leistungsfähigen Steindruckerei. Karlsruhe wurde auf diese Weise zum Anziehungspunkt für junge, experimentierfreudige Künstler, die die bislang mit der Trivialproduktion enggeführte und eher als unseriös geltende Farblithografie als Ausdrucksmittel für künstlerisch anspruchsvolle Druckgrafik entdeckten. Wichtige Impulse waren dabei von der nahe Karlsruhe gelegenen Grötzingen Künstlerkolonie ausgegangen, einer voluntaristischen Künstlervereinigung, die von Anfang an in einer gewissen Distanz zur institutionalisierten künstlerischen Ausbildung stand und sich bald auch offiziell von dieser abspaltete; an der Karlsruher Akademie war das 1896 mit der Gründung des Künstlerbunds der Fall gewesen.

Karlsruhe reihte sich damit in die Sezessionsbewegung der 1890er Jahre ein, für deren Entwicklung mehrere Faktoren ermittelt wurden.²⁵⁹ An erster Stelle steht die Kritik an der in den Akademien vorzugsweise vermittelten historistischen und als erstarrt empfundenen Malerei, mit der letztendlich die vormoderne Gattungshierarchie mit der Historienmalerei an der Spitze und der Landschafts- und Genremalerei als nachrangigen Gattungen fortgeschrieben wurde. Diese Hierarchisierung bildete sich nicht zuletzt auch sozialgeschichtlich bzw. standespolitisch ab in einem von autokratischen »Malerfürsten«²⁶⁰ wie Franz von Lenbach in München oder Anton von Werner in Berlin beherrschten Kunst- und Ausstellungsbetrieb, der jungen Talenten zu wenig Präsentationsmöglichkeiten gab und sich zu wenig internationalen Strömungen öffnete. In dieser Hinsicht war die Hinwendung der jungen Generation zu einem naturalistischen Malstil und die von der französischen Malerei inspirierte Begeisterung für die Freilichtmalerei, die den mit modernen Tubenfarben ausgerüsteten jungen

Künstler vom Atelier in die freie Natur führte,²⁶¹ ein weiteres hervorstechendes Merkmal des Sezessionismus. Die damit einhergehende Aufwertung der Landschaftsmalerei bedeutete zugleich jene Verschiebung in der Tektonik der Gattungshierarchie, die von der älteren Künstlergeneration abgelehnt wurde.

In den großen deutschen Kunstzentren führte dieser Richtungsstreit zuerst in München zu einer Abspaltung von der Münchener Künstlergenossenschaft und ihren zuletzt künstlerisch wie ökonomisch unbefriedigenden Ausstellungen im Glaspalast: 1892 kam es zur Gründung eines Vereins bildender Künstler Münchens Seceſsion e. V.,²⁶² dem bereits etablierte Künstler wie Fritz von Uhde, Franz von Stuck, Hans Thoma und Wilhelm Trübner – die beiden letztgenannten traten im Übrigen auch mit Künstlersteinzeichnungen hervor – ebenso angehörten wie jüngere, vor allem in den Akademieklassen von Julius Diez und Paul Hoecker geschulte »Landschafter«; Hoecker war einer der ersten Akademieprofessoren gewesen, der mit seinen Schülern im Sommer zum Malen aufs Land zog. Auffallend ist in München auch die Beteiligung auswärtiger Künstler, die entweder als Sezessionsmitglieder oder als Beteiligte an den frühen Sezessionsausstellungen dann ihrerseits an ihren eigentlichen Wirkungsstätten als Sezessionisten hervortraten: Gotthardt Kuehl und Max Liebermann waren Gründungsmitglieder der Münchener Seceſsion und spielten dann in den 1893 und 1898 gegründeten Sezessionen in Dresden und Berlin eine führende Rolle. Leopold Graf von Kalckreuth, seit 1893 Mitglied der Münchener Seceſsion, leitete nach 1895 die Naturklasse an der Weimarer Kunstschule und wurde anschließend zu einer Zentralfigur des sezessionistischen Karlsruher Künstlerbundes. Adolf Hölzel war sowohl an der Gründung der Münchener als auch 1897 der Wiener Seceſsion beteiligt. Berliner Künstler wie Walter Leistikow oder der mit Künstlersteinzeichnungen bei R. Voigtländer vertretene Franz Skarbina stellten in der Münchener Sezession aus. Kurzum: Die Gegenbewegung zum offiziellen Akademiebetrieb war von einem regen wechselseitigen Austausch zwischen den Kunstzentren und der Bildung von personellen Netzwerken geprägt.

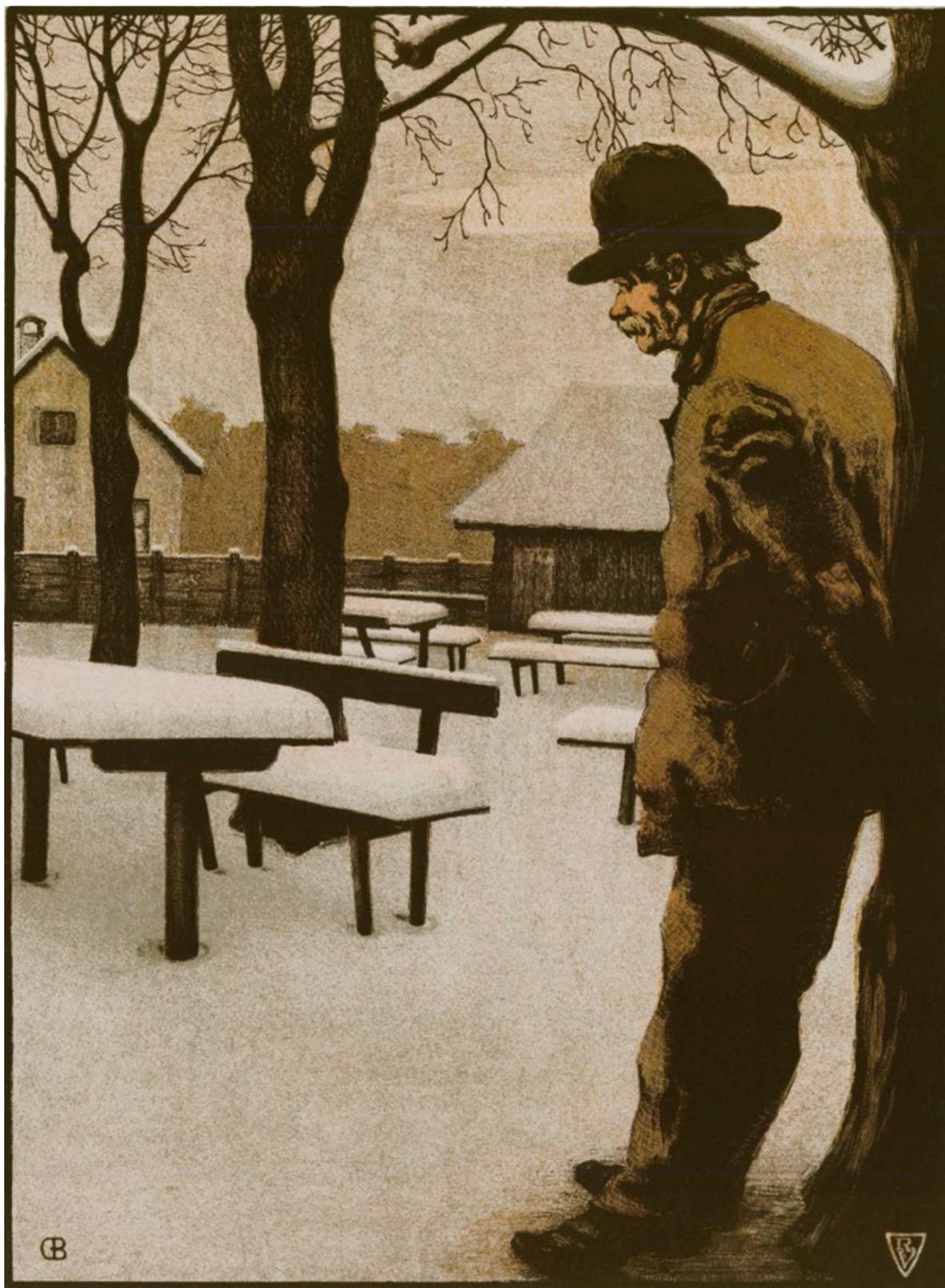
Der Erfolg der Münchener Abspaltung wurde nicht zuletzt durch Unterstützer begünstigt, unter denen vor allem der Druckereibesitzer und Verleger Georg Hirth hervorzuheben ist,²⁶³ der sich nicht nur am Fundraising für ein eigenes Sezessionsgebäude beteiligte, sondern als Miteigner der »Münchener Neuesten Nachrichten« eine aktive Pressepolitik zugunsten der neuen Künstlervereinigung betrieb. Hirths Einsatz für das Neue beschränkte sich dabei nicht nur auf den Höhenkamm der Malerei, sondern er war zugleich ein aktiver Förderer der Kunstgewerbebewegung und der dekorativen Künste – und er hatte als Verleger ein Gespür für die Vermarktung der neuen künstlerischen Strömungen: 1896 gründete er gemeinsam mit Fritz von Ostini die Kunst- und Literaturzeitschrift »Jugend«,²⁶⁴ die einer ganzen Stilrichtung den Namen geben sollte und die einer Vielzahl von Künstlern ein Forum für die Publikation ihrer Arbeiten bot. Dass es in der »Jugend« von Anfang an zum – durch Fortschritte in der Drucktechnik ermöglichten – Programm gehörte, nicht nur Schwarzweißzeichnungen, sondern auch farbige Illustrationen zu bringen, sprach die junge Malergeneration besonders an.²⁶⁵ Zugleich bildete diese Hinwendung zur Farbigeit die künstlerische Brücke zur Farblithografie bzw. Künstlersteinzeichnung. Nimmt

man im Übrigen noch hinzu, dass gleichfalls 1896 der Verleger Albert Langen in München die sowohl durch ihre satirischen Texte als auch durch ihren modernen Illustrationsstil zu Ruhm gelangende Zeitschrift »Simplicissimus« gründete,²⁶⁶ lässt sich erahnen, welche Veröffentlichungs- und damit auch Verdienstmöglichkeiten München für junge Künstler bot, die bereit waren, ihr Talent sowohl im Redaktions- als auch im Anzeigenteil für Zeitschriftenillustrationen und Gebrauchsgrafik einzusetzen.

Unter jenen Künstlern, die für beide Zeitschriften arbeiteten und zugleich auf dem Feld der Künstlersteinzeichnungen tätig wurden, ist neben Angelo Jank, Hellmuth Eichrodt und Franz Hoch vor allem Walter Georgi zu nennen, der an der Münchener Akademie bei Paul Hoecker ausgebildet worden war. Mit seinen bei B. G. Teubner und R. Voigtländer publizierten Blättern wie »Pflügender Bauer«, »Postkutsche« oder »Münchener Bierkeller« – gewissermaßen die bayerische Nachzüglervariante von Renoirs »Bal au Moulin de la Galette« – legte Georgi Arbeiten vor, die mit der zwar konturierenden, aber gebrochenen Linienführung der Kreidelithografie, ihrer Flächigkeit und der leuchtenden Farbigeit nachgerade idealtypisch den Münchener »Jugend«-Stil repräsentieren und sich zugleich mit ihrer Motivwahl in den



Walter Georgi,
Münchener Bierkeller
(H 55 cm, B 75 cm),
R. Voigtländer, Leipzig,
Nr. 126, 1902



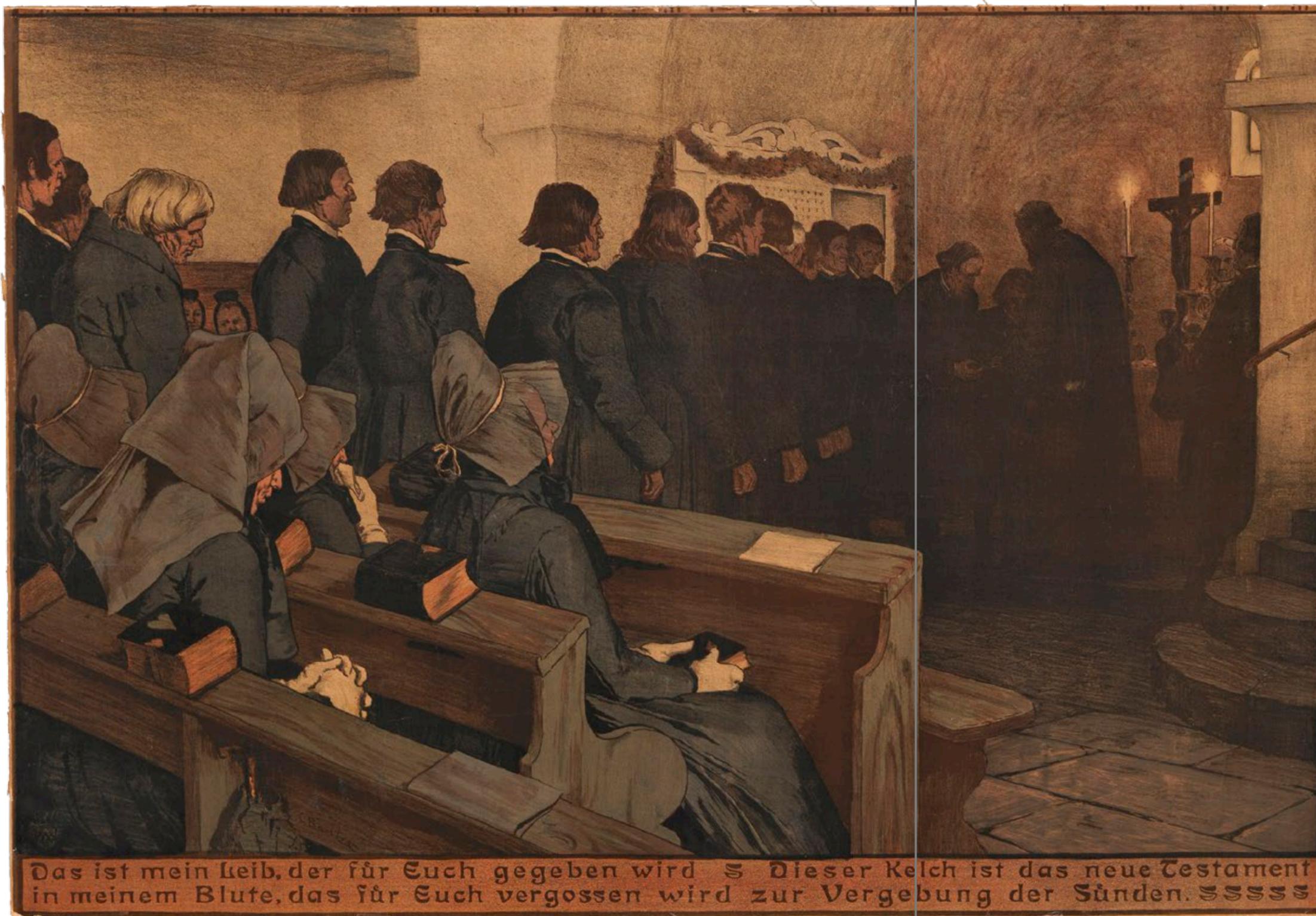
Georg Braumüller,
Philosophie
des Nichts
(H 41 cm, B 30 cm),
R. Voigtländer,
Leipzig, Nr. 317,
ca. 1905



Franz Hoch,
Maimorgen in
Oberbayern (Süd-
ufer des Ammersees)
(H 55 cm, B 75 cm),
B. G. Teubner,
Leipzig, Nr. 94,
ca. 1905



Paul Hey,
Herbstabend
(H 32 cm, B 52 cm),
Hubert Köhler,
München, Nr. 7,
ca. 1902



für die Künstlersteinzeichnungen wichtigen Kontext der Heimatkunst einordnen. Für diese Münchener Variante der Künstlersteinzeichnung stehen auch die beim kaum bekannten Verlag Hubert Köhler erschienenen Blätter und Postkartenserien von Hans Röhm, Josef Seiler, Ferdinand Spiegel, Curt Ullrich und vor allem auch von Paul Hey, dessen bei Köhler erschienene frühe Arbeiten sich noch deutlich am Münchener »Jugend«-Stil orientierten.

Wenn man mit Blick auf die zuletzt genannten Künstler von einem Münchenerischen Stil spricht, so kann man mit gleichem Recht für einige aus der Schule von Gotthardt Kuehl stammende Künstler von einer Dresdner Stilrichtung sprechen. Kuehl hatte 1895 die Landschaftsklasse an der Dresdner Kunstakademie übernommen.²⁶⁷ Die Berufung war eine Reaktion auf den 1893/94 auch in Dresden erkennbar gewordenen, die Reformbedürftigkeit der Akademieausbildung indizierenden Sezessionismus, der mit der Gründung eines in Opposition zur konservativen Kunstgenossenschaft stehenden Vereins Bildender Künstler Dresden manifest geworden war. Die Ernennung Kuehls zum Akademieprofessor war also durchaus ein Politikum, und die damit einhergehende Öffnung zu einer gemäßigten Moderne wirkte auf die konservative Dresdner Kunstpolitik provozierend. Bei einer aus Anlass einer internationalen Ausstellung gewährten Audienz wurde Kuehl jedenfalls noch Jahre nach seiner Berufung vom sächsischen König coram publico kritisiert; der gleichfalls teilnehmende Künstlerkollege Leopold von Kalckreuth soll dabei laut geäußert haben, er werde das Schloss nie wieder betreten.²⁶⁸

Mit Kuehl hielt ein am französischen Impressionismus geschulter Malstil in Dresden Einzug.²⁶⁹ Seine lichtdurchfluteten Interieurs und seine stimmungsvollen Dresdner Stadtansichten, die eine Atmosphäre fast schon eleganter Urbanität ausstrahlten, unterschieden sich nach Stil und Inhalt nicht unerheblich von den Werken Carl Bantzers, des zweiten Modernisierers des Dresdner Kunst- und Akademietriebs.²⁷⁰ Wie Kuehl, mit dem ihn eine enge Zusammenarbeit verband, war auch Bantzer vom französischen Impressionismus beeindruckt und hatte sich 1883 und 1892 in Paris aufgehalten.²⁷¹ Bantzer, der zu den führenden Köpfen des sezessionistischen Vereins Bildender Künstler gehörte, 1896 an der Dresdner Akademie eine Malklasse übernahm und als akademischer Lehrer die Hinwendung zur Freilichtmalerei propagierte, war also durchaus modern. Seinen Bildern sieht man diese Neuerrolle zumindest aus heutiger Perspektive nur mehr bedingt an. Die im Vergleich zu Kuehl »größere Erdschwere der Farben«,²⁷² die immer wieder auf die Landschaft seiner hessischen Heimat und die bäuerliche Lebenswelt Bezug nehmende

Carl Bantzer,
Abendmahl in einer
hessischen Dorfkirche
(H 70 cm, B 100 cm),
R. Voigtländer, Leipzig,
Nr. 116, ca. 1903

Diskurse, Motive und Stile

In den Sozialformationen, innerhalb derer die Künstlersteinzeichnungen entstanden, bildeten sich Einstellungen ab: der Protest gegen den in den Akademien vorwaltenden autoritären Führungsstil und die inhaltlichen Vorgaben der akademischen Malerei bei den Sezessionisten; die Bereitschaft zu alternativen Lebensformen abseits der großstädtischen Kunstzentren in den Künstlerkolonien; der emanzipatorische Anspruch bei den von der akademischen Ausbildung bislang ausgeschlossenen »Malweibern«. Die Sozialformation war die Übersetzung dieser Einstellungen in die Lebenspraxis, die alte Konventionen ablehnte und künstlerische Innovationen suchte: bei der Farbgebung, was im Fall der Grafik den Bruch mit der schwarzweißen Griffelkunst bedeutete; bei der stark auf Landschaft und freie Natur fokussierten Motivwahl; mit dem Weg aus dem Atelier und der Hinwendung zum Pleinair; mit der Rezeption ausländischer Vorbilder wie dem französischen Impressionismus und dem Japonismus; mit der Neubewertung der Kunst des 19. Jahrhunderts, die in Abwendung vom akademischen Historismus nun erst eine breite Anerkennung der romantischen Landschaftsmalerei brachte. Dies waren die mehr oder weniger stark akzentuierten Hauptkomponenten des neuen Kunstwillens. Indem sich diese zu einem internationalen Trend verdichteten, der das individuelle Streben nach künstlerischer Originalität überwölbte, wurden der Künstler und seine Sozialformation Teil einer Bewegung, ja einer Mode, die neue Konventionen und neue Etikettierungen produzierte: Jugendstil, Heimatkunst, Stilkunst um 1900, Kunstgewerbebewegung bzw. Arts and Crafts Movement. Dieser Vorgang wiederum stand bald in einem kontradiktorischen Verhältnis zur künstlerischen Individualität, und noch deutlich vor dem Ersten Weltkrieg kam es in Frankreich zur fauvistischen Gegenbewegung und in Deutschland wurde durch die Künstlergemeinschaften Brücke und Blauer Reiter der Weg in Richtung Expressionismus und Abstraktion eingeschlagen.³³⁴ Entscheidend beschleunigt wurde dieser Abschied von der »Welt von Gestern«³³⁵ dann zweifelsohne durch die Kriegserfahrung. Die ästhetisierende Stilkunst um 1900³³⁶ und der reformpädagogische Anspruch, durch die Erziehung zur Kunst zur Veredelung des Menschen beizutragen, wurden von der brutalen Realität der Materialschlachten und der Not der Zivilbevölkerung im Ersten Welt-

krieg überholt. Diese mit den Mitteln eines zur Idylle tendierenden Heimatstils einzufangen und in Bilder zu übersetzen, erwies sich als unmöglich. Von der klassischen Moderne radikal überholt, gerieten damit auch viele Künstler und Bilder der Zeit um 1900 in Vergessenheit – um dann nach 1933 durch die Bildästhetik und die verlogene Agrarromantik des Nationalsozialismus noch einmal aktualisiert zu werden. Damit waren sie nach 1945 endgültig und definitiv ideologisch kontaminiert und schieden für Jahrzehnte aus dem kunsthistorischen Rezeptionsprozess aus. Es bedarf mithin einer beträchtlichen hermeneutischen Anstrengung, um herauszuarbeiten, dass die Künstlersteinzeichnungen ursprünglich einmal Teil der Moderne um 1900 waren.

Kunstgewerbe- und Kunst- erziehungsbewegung

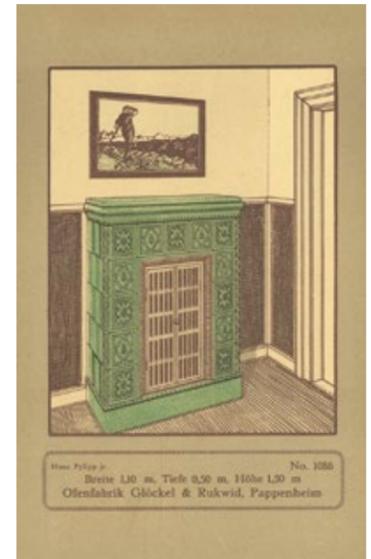
Wenn es um diese verschütteten Anschlüsse der künstlerischen Farblithografie zu den Reformdiskursen und ästhetischen Debatten um 1900 geht, mit denen die »Kosten der Modernisierung«³³⁷ abgedeckt werden sollten, wurden als wichtige Stichworte bereits wiederholt Kunstgewerbe- und Kunst-erziehungsbewegung genannt. Im Grunde verwiesen ja schon der Begriff der Künstlersteinzeichnung, der mit ihm verbundene Anspruch und die Herstellungstechnik auf die Kunstgewerbebewegung. Denn unter rein technischen und ökonomischen Gesichtspunkten war das zur Anwendung gelangende lithografische Druckverfahren durch den sich zeitgleich mit den Künstlersteinzeichnungen durchsetzenden Offsetdruck keine Notwendigkeit. Doch das war nicht der entscheidende Punkt. Vielmehr sollte ja ein mit der Aura der Originalgrafik und der Suggestion von aufwändiger Handwerklichkeit verbundener Kontrapunkt zur billig produzierten Massenware der Bilderfabriken gesetzt werden. So gesehen ordnet sich die farbige Originallithografie in eine Erneuerungsbewegung ein, die als Arts and Crafts Movement³³⁸ von England ausging und in Deutschland seit der Mitte der 1890er Jahre in eine breit aufgestellte Kunstgewerbebewegung einmündete, die Zweckmäßigkeit der Form, materialgerechtes Design und handwerklich-gediegene Herstellung zu verbinden versuchte und letztendlich



auf die ästhetische Durchdringung aller Lebensbereiche abzielte; vom Sofakissen bis zum Städtebau sollte nach einem im Deutschen Werkbund verbreiteten Bonmot die Produktpalette reichen.³³⁹

Die vom – 1907 in München gegründeten – Werkbund angestrebte »Veredelung der gewerblichen Arbeit« und die Kritik der Kunstgewerbebewegung an der industriellen Massenfertigung waren durchaus ambivalent bzw. führten schon früh zu Richtungsstreitigkeiten über einen sinnvollen und begrenzten Einsatz von Maschinen, wie er von keinem Geringeren als William Morris, dem Inspirator des Arts and Crafts Movement, befürwortet worden war. In Deutschland kulminierte dieser Richtungskampf 1914 im sog. Typen- oder Werkbundstreit zwischen Henry van de Velde und dem des Opportunismus gegenüber der Industrie bezichtigten Hermann Muthesius, bei dem es um den Gegensatz von individueller Einzelproduktion und serieller maschineller Produktion ging.³⁴⁰ Faktisch hatten die kunstgewerblichen Produktionszentren zu diesem Zeitpunkt freilich schon längst den Schulterschluss mit der Maschinenproduktion gesucht: In Dresden-Hellerau hatte Karl Schmidt bereits 1906 ein Maschinenmöbelprogramm entwickelt, das im gleichen Jahr auf der Dresdner Kunstgewerbeausstellung präsentiert wurde,³⁴¹ und auch Richard Riemerschmid und Bruno Paul experimentierten mit typisierten Elementen; 1908 begannen die Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk in München mit der Herstellung von sog. Typenmöbeln.

Die Möbelproduktion wurde zuletzt aus zweierlei Gründen erwähnt. Zum einen finden wir hier einen Grundkonflikt der Kunstgewerbebewegung angelegt: das Spannungsfeld von künstlerischer Individualität und serieller, auf einen Markt mit größerem Abnehmerkreis berechneter Produktion, das auch bei den grafischen Künsten und hier insbesondere bei den Künstlersteinzeichnungen eine Rolle spielte. Deren



Verlage vertraten den Anspruch, Originalgrafik zu vertreiben, entgegen der Suggestion der individuellen Herstellung in kleiner Auflage setzten sie indes auf die hohe Auflagen und Verkaufszahlen ermöglichende Drucktechnik der Lithografie sowie die Schnellpresse. Der zweite Grund, warum zuletzt auf die kunstgewerbliche Möbelproduktion eingegangen wurde, ist eine gewisse Kongruenz der Käuferkreise von modernen Möbeln und Künstlersteinzeichnungen. Zumindest haben die Hersteller bzw. Künstler selbst diese Kompatibilität gesehen und gefördert, wie durch Abbildungen im »Jahrbuch des Deutschen Werkbundes« nahegelegt wird; so ist beispielsweise neben einem Bücherschrank der Dresdner Werkstätten für deutschen Hausrat ein Ausschnitt von Walter Georgis großformatiger Künstlersteinzeichnung »Postkutsche« erkennbar. In die gleiche Richtung weist der Katalog der mit ihrer Mitgliedschaft im Deutschen Werkbund werbenden Pappeneimer Ofenfabrik Glöckel & Rukwid, deren dem Jugendstil verpflichtete Kachelöfen von Künstlersteinzeichnungen flankiert werden.

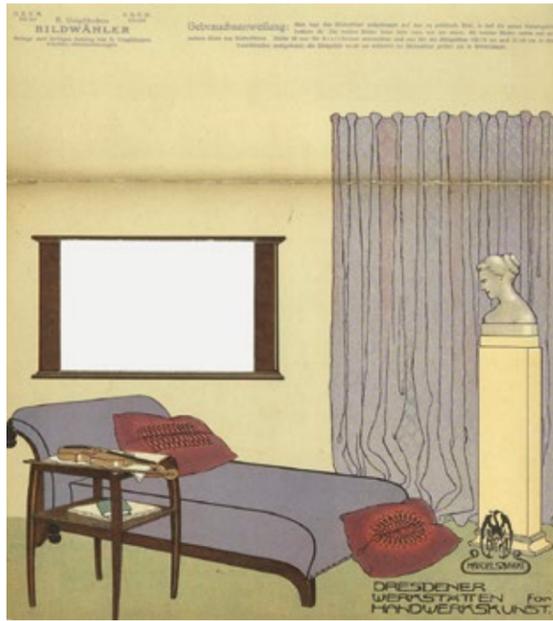
links: Bibliothek, rechts im Bild erkennbar: Walter Georgi, Postkutsche (B. G. Teubner, Leipzig, Nr. 76), aus: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1912

rechts: Katalog der Ofenfabrik Glöckel & Rukwid mit einer Nachzeichnung von Hans Beat Wieland, Letztes Leuchten (B. G. Teubner, Leipzig, Nr. 70), Pappeneimer Ofenfabrik Glöckel & Rukwid, Pappenheim, 1914



Hans Beat Wieland, Letztes Leuchten (H 70 cm, B 100 cm), B. G. Teubner, Leipzig, Nr. 70, ca. 1905

Bildwähler von R. Voigtländer, Leipzig, mit Interieur der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, 1907



Und vollends deutlich wird die Engführung von kunstgewerblicher Raumausstattung und Künstlersteinzeichnungen mit dem sog. Bildwähler des Verlages R. Voigtländer. Es handelt sich hier um eine Pappschablone, deren Ausstattung über Abbildungen von Künstlersteinzeichnungen im Verlagskatalog aufgelegt wurde, um die Bildwirkung im Ambiente zweier Zimmer zu erproben, die mit Möbeln der Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst ausgestattet waren.

Diese Beispiele zeigen recht gut, dass die Künstlersteinzeichnungen in ihrem Entstehungskontext als modern wahrgenommen wurden. Sie waren Teil einer Reformbewegung, die im Sinne der »Zusammengehörigkeit aller bildenden Künste [...] Architekten, Bildhauer, Maler und technische Künstler, die sog. Kunstgewerbetreibenden [...] Hand in Hand schaffend für ein Grosses Ganzes« zu gewinnen suchte. »Wirkliche, grosse Künstler für die – Kleinkunst«,³⁴² so lautete denn auch der Aufruf in der 1897 erschienenen Gründungsnummer der Zeitschrift »Deutsche Kunst und Dekoration«, die sich nach dem Vorbild englischer und französischer Zeitschriften wie »The Studio« oder »Art et Décoration« nicht zuletzt der Wohnungskunst widmete. Die Wohnung als Gesamtkunstwerk, in der Möbel, Tapeten und Wandschmuck aufeinander abgestimmt waren und einen kultivierten Lebensstil signalisierten – was Henry van de Velde etwa mit der Villa Esche in Chemnitz in großem Stil und als Unikat verwirklichte, das sollte durch die Kunstgewerbebewegung an Breitenwirkung gewinnen, auch durch die serielle Fertigung und auch mittels der »vervielfältigten Künste«. Die »Deutsche Kunst und Dekoration« kannte deshalb keine Berührungsgängste gegenüber der modernen Plakatkunst, der »Amateur-Photographie, soweit sie künst-



lerischen Zwecken dient«,³⁴³ und eben auch den Künstlersteinzeichnungen. Bereits im dritten Jahrgang 1898/99 und nur etwas mehr als ein Jahr nach der Gründung des Karlsruher Künstlerbundes erschien in der Zeitschrift eine Würdigung der »Karlsruher Künstler-Lithographien« durch Jean Louis Sponcel, der im Dresdner Kupferstich-Kabinett das künstlerische Plakat als neues Sammelfeld einführte und der später u. a. zum Direktor des Dresdner Kunstgewerbemuseums ernannt wurde. Sponcel erkannte klar die Chance, durch die moderne, hohe Auflagen und günstigen Preis verbindende künstlerische Farblithografie »dem weniger bemittelten Bürgersmanne ein wirkliches Kunstwerk in's Haus zu geben« und auf diese Weise die »Kunst zu einem Gemeingut des Volkes werden zu lassen«. In der für die Reformbewegungen um 1900 eigentümlichen Gemengelage von Traditionalismus und Modernität suchte Sponcel dabei die moderne Tendenz zur ästhetischen Durchdringung des Alltags historisch zu legitimieren. Wer behauptete, »die Kunst könne nie volksthümlich werden, ihr Genuss sei immer nur das Vorrecht einiger besonders hochstehender Kreise« gewesen, der möge doch die »ganze bürgerliche Kunst in Deutschland während der Reformationszeit« zur Kenntnis nehmen, »wo u. a. auch die besten Werke des Kunstdrucks auf Märkten und Messen feilgehalten wurden«. ³⁴⁴

Sich in den Dienst der Kunstgewerbebewegung stellende Zeitschriften wie »Deutsche Kunst und Dekoration« oder der seit 1887 in Dresden, seit 1894 dann in München herausgegebene »Kunstwart« – laut Richard Dehmel der »Leithammel« für den »geistigen Mittelstand«³⁴⁵ – wandten sich vor allem an das gebildete Bürgertum. Bezogen auf die Künstlersteinzeichnungen »für Schule und Haus« wurde

über diese Periodika also vorzugsweise das Marktsegment Haus erreicht, indirekt aber auch die Schule, stellte doch die Lehrerschaft, zusammen mit den Geistlichen, knapp die Hälfte der »Kunstwart«-Gemeinde. Gleichwohl galt es, das mit dem Begriff der »Kunstwartgesinnung«³⁴⁶ recht gut umschriebene Programm der ästhetischen Erneuerung und sittlichen Veredelung durch Kunst auch in die Richtung der nachwachsenden Generation zu vertiefen und die Schulen und die Schulkinder direkt zu erreichen. Angesprochen sind damit die Reformpädagogik und insbesondere die Kunsterziehungsbewegung um 1900³⁴⁷ und deren Ansatz, das Kind nicht in das monotone Schema der Lernschule zu pressen, sondern es in altersgemäßer Form in seiner Persönlichkeitsentwicklung zu fördern und die Kluft zwischen Schule und Leben zu verringern. Wenngleich die praktische Umsetzung dieser Zielsetzung weniger eine Angelegenheit des öffentlichen Schulwesens war, sondern eher in privaten Versuchsschulen erfolgte, so deutete sich doch auch im öffentlichen Raum bereits in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg eine Wende an. Gemeint ist damit der Schulhausbau, für den beispielsweise der Dresdner Stadtbaurat Hans Erlwein neue, Tradition und Fortschritt verbindende Wege beschritt; »Ehre das überlieferte Alte und schaffe Neues aus ihm!«,³⁴⁸ lautete seine Devise. Hatten bislang »alle Schulen« – so Erich Kästner, der selbst in Dresden zur Schule gegangen war – »wie Kinderkasernen« ausgesehen, »düster [...], dunkelrot oder schwärzlich grau, steif und unheimlich«,³⁴⁹ so kam es um 1900 im Zusammenspiel von Pädagogen und Architekten zu deutlichen Veränderungen im Schulhausbau: Große und helle Klassenzimmer, großzügige Korridore, gute schulhygienische Bedingungen durch eine moderne sanitäre Ausstattung, Sportstätten und große Schulhöfe mit Rasenflächen, Wegen, Bäumen und Zierelementen, gegebenenfalls auch einem Schulgarten – das waren die wesentlichen Elemente, die das neue, auf eine angenehme Lernatmosphäre bedachte Schulhaus von den Schulkasernen alten Stils unterschieden. Zugleich sollten die neuen Schulgebäude harmonisch in ihre Umgebung eingepasst werden; Fritz Beckert veranschaulichte diesen Anspruch mit seiner das Dresdner König Georg-Gymnasium darstellenden Künstlersteinzeichnung.³⁵⁰

Präsentiert wurde dieser neue Ansatz im Gewand des Heimatstils, der sich im Falle Erlweins sowohl an die örtliche barocke Bautradition Dresdens als auch an jene seiner süddeutschen Heimat anlehnte. Verstärkt wurde dieser die Modernität invisibilisierende Traditionalismus durch »heimatliche« Zierelemente: Kleinplastiken und plastische Reliefs, Wandmalereien, die nicht selten Motive aus der Welt der deutschen Märchen und Sagen aufgriffen. Georg Lührig, der auch mit Farblithografien hervortrat, stattete beispielsweise die 34. Bezirksschule in Dresden-Cotta mit einem – im Zweiten Weltkrieg zerstörten und durch eine Nachbildung ersetzt – »Rübezahl«-Fresko aus³⁵¹ und entsprach damit

einer bereits auf dem 1. Kunsterziehungstag 1901 in Dresden gestellten Forderung: »man hole« für die Ausstattung der Schulen »die ersten Künstler der Stadt heran, die hoffentlich noch einsehen lernen, daß es vorteilhafter ist, Kunst zu treiben in Verbindung mit der Baukunst statt Tagelohndruck in den Kunstaustellungen zu holen«. ³⁵²

Und – auch das war ja ein prominentes Thema des Dresdner Kunsterziehungstages – neben diesen dekorativen Elementen gehörte in den Klassenzimmern eben auch der Bildwandschmuck, insbesondere die Künstlersteinzeichnung, zu den zentralen Ausstattungselementen: »Bei den Wandbildern, die jetzt gewissermaßen als etwas Neues allmählich und langsam in unser Schulwesen eingeführt werden sollen, handelt es sich vorwiegend um den Schmuck der Schulräume. Es soll den Kindern der Aufenthalt in der Schule [...] in erster Linie heiter und freundlich gestaltet werden. Das Anschauungsvermögen der Kinder soll entwickelt und ihr Geschmack geläutert werden, damit das Bedürfnis nach einer künstlerischen Gestaltung der Umgebung auch weiterhin beim Verlassen der Schule mit ins Leben hinübergenommen werde.«³⁵³

Der damit angedeutete Impetus einer eigenständigen künstlerischen Aktivität des Kindes schlug sich in den Lehrplänen auch in einer Aufwertung der »kreativen« Fächer und im Schulhausbau in der Einrichtung von Zeichensälen nieder. Zugleich öffnete sich die in ihren Anfängen eher auf das höhere Schulwesen fokussierte Kunsterziehungsbewegung auch der Volksschule und wollte die künstlerische Begabung aller Kinder fördern. Bereits 1898 wurden in der von Alfred Lichtwark als einem der Wortführer der Bewegung geleiteten Hamburger Kunsthalle freie Kinderzeichnungen ausgestellt, d. h. dem naiven, zumindest vorgeblich von Lehrern nicht oder nur wenig beeinflussten künstlerischen Schaffen von Kindern wurde Museumsreife attestiert.³⁵⁴ Der Münchener Stadtschulrat und Reformpädagoge Georg Kerschensteiner trat dann wenig später, 1904/05, mit Untersuchungen zum zeichnenden Kind und zur Entwicklung der zeichnerischen Begabung hervor.³⁵⁵ Gerade im autoritären Klima der Wilhelminischen Epoche waren das starke Signale, denn hinter der Entdeckung des noch unverbildeten »Genius des Kindes« – so der Titel einer wesentlich später, 1921/22, in der Mannheimer Kunsthalle durchgeführten Ausstellung³⁵⁶ – stand letztlich die emanzipatorische Auffassung, dass Kunstsinne und künstlerische Kreativität nicht nur eine Angelegenheit der gebildeten Stände, sondern auch in der Breite zu finden und zu fördern seien. In diesem Sinne folgten bis in die 1920er Jahre zahlreiche weitere psychologische und pädagogische Studien sowie Praxisversuche. Stellvertretend dafür sei nur auf den Wiener Reformpädagogen Franz Cizek verwiesen, der großen Einfluss auf die englische Child Art-Bewegung ausübte, als er 1922 in deutscher und englischer Parallelausgabe ein Weihnachtsbilderbuch vorlegte, dessen Farblithografien von Kindern entworfen worden waren.³⁵⁷



Klassenfoto mit
Bildwandschmuck von
Walter Strich-Chapell,
Lieb Heimatland ade!
(B. G. Teubner, Leipzig,
Nr. 38), ca. 1920



Klassenfoto mit
Bildwandschmuck von
Karl Bauer, Goethe
(B. G. Teubner, Leipzig,
Nr. 30), ca. 1925

Das war nun freilich die avantgardistische Speerspitze der Kunsterziehungsbewegung. Als Breitenbewegung war diese eher rezeptiv ausgerichtete Schule des Sehens, die mit der Betrachtung und Interpretation von Bildern ästhetisches Empfinden und seelische Kräfte wecken und im weitesten Sinne die »musische Bildung« fördern wollte. Denn, so formulierte es mit Konrad Lange einer der führenden Vertreter der Kunsterziehungsbewegung, der ja auch Mitinitiator des Dresdner Kunsterziehungstags 1901 war, »Kunst ist die Quelle der edelsten Freuden, die man gerade heute, in der Zeit des überhandnehmenden Materialismus, keinem Menschen vorenthalten sollte.«³⁵⁸ Zugleich hielt Lange am Primat eines realistisch-naturalistischen Darstellungsstils fest: »Alles übrige, Archaismus, Symbolismus, Primitivismus, Gedankenkunst und dekoratives Wesen« hielt er für »eitel Spielerei.«³⁵⁹ Die Künstlersteinzeichnungen waren mit dieser Auffassung voll kompatibel, und deswegen waren sie 1901 auf dem Kunsterziehungstag ein prominentes Thema und gewannen die Aufmerksamkeit der führenden Kunst-, Schulbuch- und Lehrmittelverlage; namentlich die Geschäftsverbindung zwischen dem Karlsruher Künstlerbund und den Leipziger Verlagen R. Voigtländer und B. G. Teubner sei hier noch einmal hervorgehoben. In konzeptioneller Erweiterung der Lernschule alten Stils und in Abgrenzung zur vordergründigen Didaxe der herkömmlichen Schulwandtafeln sollten die farbigen Originallithografien mit ihrer Gemütsbildung und Kunstsinn fördernden Stoffbehandlung einen festen Platz in den Klassenzimmern finden. Wie sehr das der Fall war, lässt sich vielfach auf alten Klassenfotos erkennen: Bei genauer Betrachtung findet man im Bildhintergrund häufig Künstlersteinzeichnungen in situ.³⁶⁰

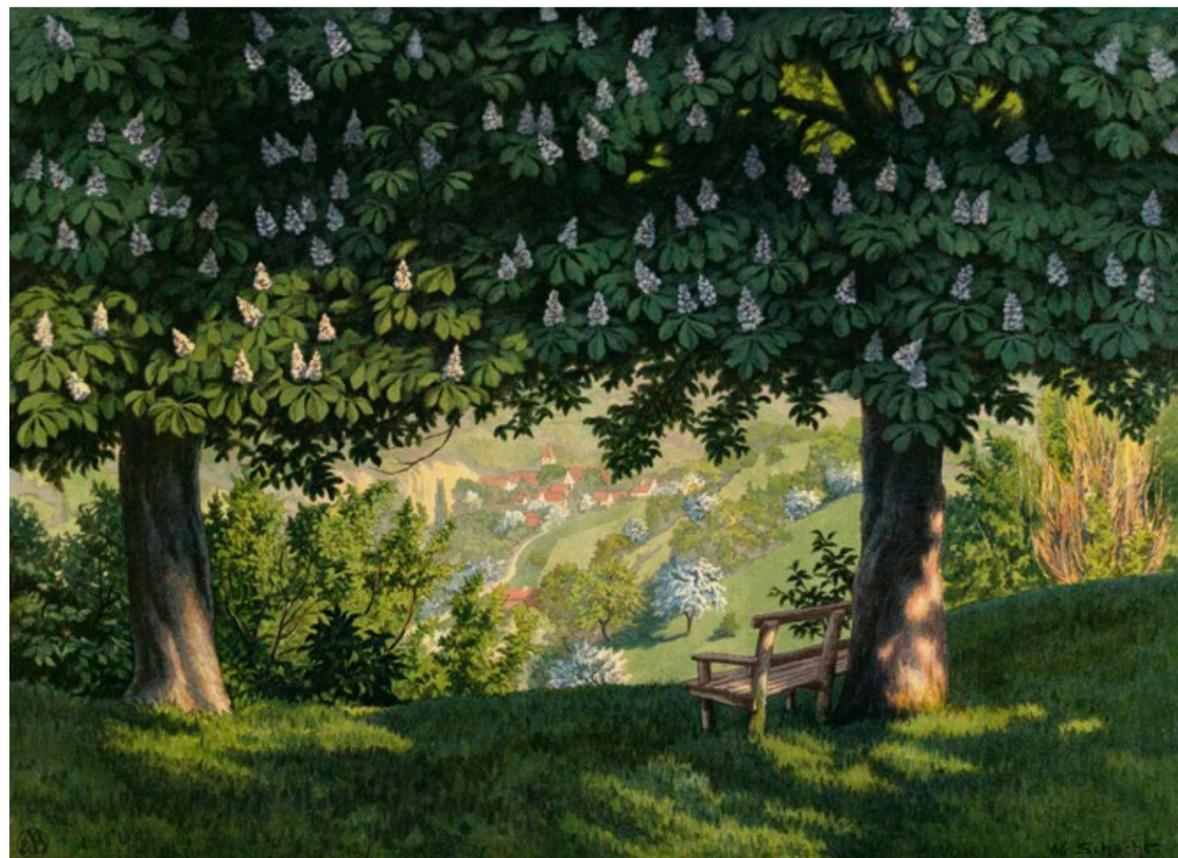
Heimatschutz und Heimatstil

Zur zuletzt skizzierten kunsterzieherischen Zielsetzung der Künstlersteinzeichnungen gesellte sich ein weiterer, nicht minder wichtiger Anspruch. Als »stille Erzieher«³⁶¹ sollten sie zur Heimatliebe erziehen, sie wollten »Heimatkunst«³⁶² sein. Und indem sie bevorzugt deutsche Landschaften und Städte, deutsche Sagen und Märchen ins Bild setzten, waren sie der visuelle Eckpfeiler der Heimatbewegung um 1900. In Entsprechung hierzu spielte der Heimatbegriff in der Titelgebung von Einzelblattdrucken, Mappenwerken oder Verlagsreihen eine wichtige Rolle; von den »Heimatbildern deutscher Kunst« des Berliner Franz Schneider Verlags oder den »Heimatbildern für Schule und Haus« des Verlags A. Haase war bereits die Rede.³⁶³ Für den engen Konnex von Heimat- und Naturschutzbewegung und dem Genre der Künstlersteinzeichnungen spricht beispielsweise auch, dass die von Karl Otto Matthaei 1907 publizierte Farblithografie »Blühende Heide« gemeinsam von R. Voigtländer, Leipzig, und dem Niedersächsischen Verein für Volkstum verlegt wurde oder dass der 1908 gegründete

Landesverein Sächsischer Heimatschutz selbst verlegerisch aktiv wurde und einige Künstlersteinzeichnungen mit regionalem Bezug in Auftrag gab.³⁶⁴

Die Heimatbewegung war ein zentrales Element der modernisierungskritischen Reformdiskussion um 1900, und sie war ein offenkundiger Reflex auf die durch die Industrialisierung ausgelösten Wandlungsprozesse wie die im 19. Jahrhundert zum Massenphänomen gewordene Arbeitsmigration bzw. die Landflucht, die die demografische Kurve in den städtischen Zentren steil ansteigen ließ; so wuchs Dresden von knapp 62 000 Einwohnern um 1800 auf etwa 517 000 Einwohner im Jahre 1905. Dass die Geburts- und Herkunftsregion zumindest vorübergehend verlassen werden musste, wurde als Entfremdung von herkömmlichen sozialen Bindungen und als Entwurzelung aufgefasst, während der Heimatbindung bzw. der Rückkehr in die Heimat eine naturwüchsige Emotionalität zugeschrieben wurde, auf deren Störung die Menschen mit Heimweh reagierten. Demnach waren es gerade die auf die notgedrungen »verlassenen Räume und sozialen Kontexte« gerichteten Heimatgefühle in fremder Umgebungsgesellschaft,³⁶⁵ die den Heimatdiskurs entstehen ließen und zur Konstruktion von Heimatbildern führten.

Neben der »Entstehung des Heimatgedankens aus der Mobilität«³⁶⁶ waren die Folgen der Industrialisierung für Natur und Umwelt ein zweiter wichtiger Impuls für die Heimatbewegung.³⁶⁷ Eingriffe in die Landschaft etwa durch den Eisenbahnbau – »die romantischen Felsen werden gesprengt werden müssen, die grünen Ufer werden dem Auge durch hohe Dämme entzogen werden, die lieblichen Dörfer werden zum Theil rasiert werden«,³⁶⁸ hielt Prinz Johann von Sachsen bereits 1846 fest – sind hier ebenso zu nennen wie frühe Klagen über Umweltverschmutzung durch Rauchemission. Dieser Weg »vom Biotop ins Technotop«³⁶⁹ war einerseits ein urbanes Phänomen, das sich in Sachsen als einem der regionalen Schwerpunkte der Industrialisierung in Deutschland vor allem am Städtedreieck von »coketown« Chemnitz, »commercetown« Leipzig und »courttown« Dresden festmachen lässt.³⁷⁰ Das sächsische Beispiel zeigt aber auch, dass sich die Industrialisierung nicht nur in den Groß- und Mittelstädten, sondern auch im ländlichen Raum abspielte. Die Folge waren die sog. Industriedörfer wie beispielsweise das kleinbäuerliche Kriebstein im Zschopautal, wo sich die Papierfabriken Kübler & Niethammer mit dem seit 1877 hergestellten Rollendruckpapier für Zeitungen national wie international als Branchenführer etablierten.³⁷¹ Dass sich im ländlichen Raum ein attraktiver Anlaufpunkt für Arbeitskräfte etablierte, dass die Fabriken die natürlichen Ressourcen wie die Wasserkraft nutzten und umleiteten, zugleich durch Abwasser und Rauch die Umwelt belasteten, die Verbauung der Landschaft mit Fabriken, Schloten, neuen Transportwegen und -mitteln – dies alles führte zur Verschränkung von sozialen und Umweltkonflikten.



Adolf Hosse, Ernte
(H 70 cm, B 100 cm),
B. G. Teubner, Leipzig,
Nr. 91, ca. 1904



linke Seite, oben:
Hans Meyer-Cassel,
Wildenroth im Ampertal
(H 19 cm, B 28 cm),
aus: Landschaften
und Städtebilder,
Theo Stroefer,
Nürnberg, ca. 1904

linke Seite unten:
Wilhelm Schacht,
Mein Dorf im
Blütenschmuck
(H 55 cm, B 75 cm),
Merfeld & Donner,
Leipzig, Nr. 68, 1916



Rudolf Poeschmann,
Bautzen
(H 55 cm, B 75 cm),
Weigansche Verlags-
buchhandlung,
Bautzen, 1919

linke Seite:
Hermann Petzet,
Abend im Städtchen
(Dinkelsbühl)
(H 41 cm, B 30 cm),
R. Voigtländer, Leipzig,
Nr. 354, ca. 1907



Adolf Luntz, Winter
(H 22 cm, B 22 cm),
R. Voigtländer, Leipzig,
Nr. 504, ca. 1908

Das Ende: Patriotik und nationalistische Aufladung im Ersten Weltkrieg

Dass die Künstlersteinzeichnung eine genuin deutsche Kunst sein und mit der Entwicklung einer »heimischen, individuell deutschen Kunstsprache«⁴⁵⁶ der künstlerischen Abhängigkeit von England und Frankreich entgegenwirken sollte – dieses kunstpolitische Programm war dem Genre von Anfang an eingeschrieben. Unverkennbar war auch die nationalkonservative Grundierung des von der Kunsterziehungsbewegung formulierten Anliegens, dass die deutschen Künstler im Kreis der »Kunstvölker« konkurrenzfähig sein und die anderen Nationen »aus dem Felde schlagen« sollten.⁴⁵⁷ Hinter dieser Wortwahl die Anfälligkeit für eine nationalistische Aufladung der Kunstdebatte zu erkennen, ist für die Künstlersteinzeichnungen keine Fehlannahme. Es lassen sich jedenfalls bereits im Vorfeld des Ersten Weltkriegs Anzeichen für eine überhitzte Patriotik feststellen: 1913 jährte sich zum 100. Male die Völkerschlacht bei Leipzig, die unter Rekurs auf die napoleonische Ära die sog. deutsch-französische Erbfeindschaft und den Mythos der Befreiungskriege im Erinnerungshaushalt der Nation stabilisierte. Der monumentale Beleg dafür ist das 1913, ein Jahr vor Kriegsausbruch, aus Anlass der Jahrhundertfeier der Völkerschlacht von 1813 eingeweihte Leipziger Völkerschlachtdenkmal,⁴⁵⁸ das unverzüglich Eingang ins Bildprogramm der Künstlersteinzeichnungen fand.



links: Einbandillustration von Franz Müller-Münster zu Wilhelm Kotzde, Der Große Kurfürst, Jos. Scholz, Mainz, Vaterländische Bilderbücher, 1912

rechts: Einbandillustration von Angelo Jank zu Wilhelm Kotzde, Frühling und Freiheit (1813), Jos. Scholz, Mainz, Vaterländische Bilderbücher, 1912



Zunächst aber waren es vor allem die Künstlerbilderbücher, die das für den Prozess der deutschen Nationalstaatsbildung so entscheidende Narrativ der Befreiungskriege thematisierten. Namentlich der für sein künstlerisch wie drucktechnisch anspruchsvolles Programm bekannte Mainzer Scholz Verlag trat hier mit seiner Serie »Vaterländische Bilderbücher« hervor, für die Vertreter des Genres der Künstlersteinzeichnungen gewonnen werden konnten; den Auftakt machte hier Angelo Jank, der wenige Jahre zuvor mit seiner Künstlersteinzeichnung »Eiserne Wehr« eine Ikone des Heimatschutzgedankens geschaffen hatte.⁴⁵⁹ In drei mit ganzseitigen Farblithografien ausgestatteten Bänden – »Zehn Jahre deutscher Not (1803–1812)«, »Frühling und Freiheit (1813)«, »Nach Frankreich hinein (1814–1815)« – setzte er die Befreiungskriege ins Bild und stimmte die Erinnerungsgemeinschaft zum Kampf gegen den »Erbfeind« Frankreich ein. Die Begleittexte stammten von Wilhelm Kotzde, der bereits im Kaiserreich durch seine Mitgliedschaft im Deutschbund seine Affinität zur völkischen Bewegung zum Ausdruck gebracht hatte, um sich dann nach dem Ersten Weltkrieg als Gründer des Jugendbunds Adler und Falken sowie als einer der führenden Köpfe der Artamanen vollends als einer der wichtigsten Repräsentanten der völkischen Jugendbewegung zu profilieren.⁴⁶⁰ Kotzde steuerte

als Herausgeber der »Vaterländischen Bilderbücher« auch die Texte zu den von Franz Müller-Münster illustrierten Bänden zum Großen Kurfürsten und zu Friedrich dem Großen sowie zu Karl Bauers Illustration von Bismarcks Wirken bei. Die Engführung des Mythos der Befreiungskriege mit »Preußens deutscher Sendung« in der gesamten Buchreihe ist evident und wurde durch den der Reichsgründung gewidmeten und wiederum von Angelo Jank mit Farblithografien ausgestatteten Band »Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm durch's Land frohlocken im Jubelsturm. 1870–71« noch einmal untermauert.

Die mentalitätsformende, auf Kriegs- und Opferbereitschaft abzielende Wirkung der politisch instrumentalisierten Künstlerbilderbücher vor und während des Ersten Weltkriegs ist zwar nicht exakt messbar, sie sollte indes nicht unterschätzt werden. Ikonografisch war sie insofern problematisch, als hier die Tradition einer »blutigen Romantik«⁴⁶¹ beschworen wurde. Die Greuel der Befreiungskriege wurden dabei nicht nur verharmlost, sondern zugleich wurde die Suggestion einer antiquierten Kriegsführung mit Ross und Reiter aufgebaut, die sich dann in den Materialschlachten und Stellungskriegen des Ersten Weltkriegs als Idyllisierung eines mittlerweile hochtechnisierten Kriegsgeschehens erwies.



Robert von Haug, Morgenrot (H 70 cm, B 100 cm), R. Voigtländer, Leipzig, Nr. 119, 1902



Klassenfoto mit Bildwandschmuck von Robert von Haug, Morgenrot (R. Voigtländer, Leipzig, Nr. 119), ca. 1920



Carl Alexander Brendel,
Stilles Heldentum
(H 30 cm, B 41 cm),
Franz Schneider,
Berlin-Schöneberg,
Aus eiserner Zeit, Nr. 2,
1914

Bei den als Einzelblattdrucke erschienenen Künstlersteinzeichnungen lässt sich diese fatale Orientierung an der vormodernen Kriegsführung auch an Georg Lebrechts Szenen aus den Befreiungskriegen aufzeigen,⁴⁶² vor allem aber an Robert von Haugs bereits 1902 gezeichneter, ganz offenkundig auf die Befreiungskriege rekurrerender Farblithografie »Morgenrot«, die sowohl im Großformat 100 × 70 cm als auch in einer verkleinerten, von Anton Glück nachlithografierten Ausgabe im Format 55 × 38 cm erschien und zu den am weitesten verbreiteten Blättern des Genres zählte: Sie zeigt drei Kavalleristen in der Morgendämmerung, deren offenkundig übermüdeten Zustand zwar zu einer nachgerade unheroischen Körperhaltung führt – doch der Bildtitel kündigt vom Anbruch einer neuen Zeit, die allen Einsatzes wert ist.

Die sich bereits im Völkerschlachtgedenken ankündigende Öffnung der Künstlersteinzeichnungen für eine militärraffine Patriotik verstärkte sich dann unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs. Der Berliner Franz Schneider Verlag veröffentlichte noch im ersten Kriegsjahr eine u. a. die Blätter »Weihnachten im Feindesland«, »Vorposten an der Maas« und »Es braust ein Ruf wie Donnerhall« umfassende Serie »Aus eiserner Zeit«, und von den großen Verlagen nahm vor allem R. Voigtländer Darstellungen zur Weltkriegsthematik in sein Programm auf.⁴⁶³ Wie schnell dabei auch der Edel-

mut des reformpädagogischen Ansatzes der Jahrhundertwende gekippt und der Militarismus ins Kinderzimmer getragen wurde, zeigt das Blatt »Feldgraue Jugend« von Gertrud Caspari⁴⁶⁴ – ein Kinderzimmerbild, auf dem eine fröhliche Kinderschar mit gezogenem Degen und geschulterten Gewehren paradiert; am Schluss des Gruppenzugs sieht man ein Kleinkind, das einen Mörser schleppt.⁴⁶⁵

In Relation zur Gesamtzahl der vor dem Ersten Weltkrieg veröffentlichten Künstlersteinzeichnungen handelt es sich bei diesen Militaria um eine quantitativ geringe Nachzüglerproduktion. In Verbindung mit der frühen »Eisernen Wehr« Angelo Janks oder dem ganz spät, 1924 als eine der letzten Künstlersteinzeichnungen erschienenen Blatt »Dies alles ist deutsches Land«, das in revanchistischer Attitüde die mit dem Versailler Vertrag ausgesprochenen deutschen Gebietsverluste thematisierte, trugen diese wenigen Blätter freilich dazu bei, dass die Deutsche Künstlersteinzeichnung ex post stärker als ein militaristisch konnotiertes patriotisches Bildprogramm wahrgenommen wurde, als das tatsächlich der Fall war.

Zur Entlastung des Genres ist freilich anzumerken, dass es auf dem Gebiet der ambitionierten Druckgrafik mitnichten nur Künstlersteinzeichnungen waren, die im Ersten Weltkrieg zum Hurra-Patriotismus tendierten. Vielmehr ver-

öffentlichten nicht wenige Verlage, die im Kontext der klassischen Moderne einen klangvollen Namen besitzen, in den ersten beiden Kriegsjahren – dann griff allerdings Ernüchterung um sich – Kriegsbilderbogen mit Originalgrafik bzw. Originallithografien,⁴⁶⁶ die einerseits Mut und Opferbereitschaft der deutschen Soldaten und der Zivilbevölkerung sowie die Tatkraft der militärischen Elite darstellten bzw. überhöhten und die andererseits die deutschen Kriegsgegner der Lächerlichkeit preisgaben. So erschienen in Berlin im Verlag des Kunsthändlers und Verlegers Paul Cassirer⁴⁶⁷ von August 1914 bis März 1916 unter dem Titel »Kriegszeit« expressis verbis als »Künstlerflugblätter« apostrophierte Lithografien vor allem von Künstlern der Berliner Sezession wie August Gaul, Otto Hettner, Willy Jaeckel oder Wilhelm Trübner.⁴⁶⁸ Der Goltz-Verlag, dessen Inhaber 1912 eine Ausstellung des Blauen Reiter organisiert hatte und dessen Galerie ein Vorort der klassischen Moderne in München war, trat wiederum mit »Kriegsbilderbogen Münchner Künstler« hervor, an denen u. a. René Beeh, Richard Seewald und Max



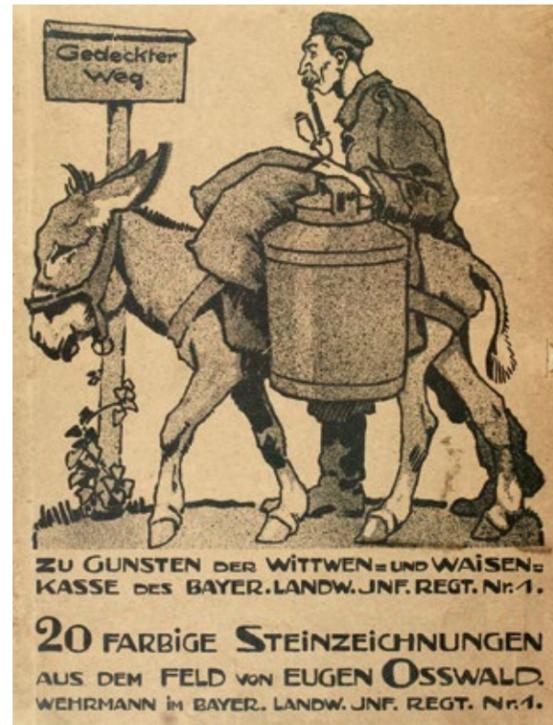
links: Bunte Kriegsbilderbogen, Nr. 20, Titelillustration von Angelo Jank, Verlag der Vereinigung der Kunstfreunde W. O. Troitzsch, Berlin-Schöneberg, 1914

unten: Willy Zirges,
Dies alles ist deutsches Land
(H 55 cm, B 75 cm), Merfeld & Donner, Leipzig, Nr. 79, 1924



links: Otto Hamel, Aus meinem Skizzenbuch. Original-Lithographien zum Besten des Roten Kreuzes, wohl Selbstverlag, o. O., 1916

rechts: Eugen Osswald, 20 farbige Steinzeichnungen aus dem Feld zu Gunsten der Wittwen- und Waisenkasse des Bayerischen Landwehr Infanterie Regiments Nr. 1, Einbandmappe (H 39 cm, B 29 cm), Selbstverlag, München, 1918



Unold beteiligt waren. Gleichfalls in München erschienen unter der Ägide von Bruno Goldschmitt einige »Münchner Kriegsblätter. Ur-Steindrucke deutscher Künstler«, und für den Verlagsort Berlin ist die Serie »Bunte Kriegsbilderbogen« hervorzuheben, in der u. a. der später durch seine Illustrationen zu den Werken Erich Kästners zu Ruhm gelangende Walter Trier mit propagandistischen Karikaturen vertreten war. Ferner ist zu verweisen auf »Krieg und Kunst. Original-Steinzeichnungen der Berliner Sezession« mit Lithografien u. a. von Lovis Corinth, Gino von Finetti, Willy Jaeckel und Emil Pottner.

Mit den Begriffen des Künstlerflugblatts, des Ur-Steindrucks oder der Original-Steinzeichnung wurde zwar terminologisch an die auch den Künstlersteinzeichnungen zugrundeliegende Programmatik angeknüpft, weiten Bevölkerungskreisen gleichermaßen anspruchsvolle wie preiswerte Originalgrafik zugänglich zu machen. Sieht man von Angelo Jank ab, der an den »Bunten Kriegsbilderbogen« beteiligt war, hatten die Bilderbogenserien der Jahre 1914/15 mit den Künstlersteinzeichnungen freilich kaum eine personelle Schnittmenge. Vielmehr kündigten sich – die genannten Namen sprechen für sich – eine neue Künstlergeneration und eine neue und modernere Bildsprache an, die allerdings aufgrund ihrer patriotischen Befangenheit von der Darstellung der Kriegsgräuel, wie sie Ludwig Meidner bereits 1914 mit seiner Mappe »Krieg« vorlegte,⁴⁶⁹ noch weit entfernt war. Aber es deutete sich eben auch an, dass das für die Künstlersteinzeichnungen konstatierte Amal-

gam vor allem aus Spätromantik, Japonismus und Heimatstil ästhetisch überholt war; spätestens im Ersten Weltkrieg zerbrach die heile Welt der Künstlersteinzeichnungen. Dieser harte Bruch lässt sich im Übrigen auch an manchen Künstlerbiografien ablesen: Franz Hoch fiel 1916 in den Vogesen; Gustav Kampmann, der 1914 in die Armee eingetreten war und als Leutnant der Reserve in Karlsruhe seinen Dienst tat, ließ sich 1917 krankheitsbedingt beurlauben und befand sich in einer tiefen künstlerischen Krise. Im August 1917 beging Kampmann Selbstmord.⁴⁷⁰

Einige »Künstlersteinzeichner« waren auch als Kriegsmaler im Einsatz und wurden auf diese Weise mit den Schrecken des Krieges konfrontiert. Dessen künstlerische Verarbeitung zeitigte freilich künstlerisch eher problematische Ergebnisse. Ein Künstler wie Ernst Vollbehre zeigte in seinen bei R. Voigtländer publizierten »Wirklichkeitsbildern aus dem Weltkriege« oder den »Künstlerbildern aus dem Weltkriege« zwar auch die zerstörerische Wirkung des Kampfgeschehens, folgte dabei stilistisch aber einer konventionellen Militärmalerei in der Tradition des Historismus, die hinter dem ästhetischen Anspruch der Künstlersteinzeichnungen zurückblieb.

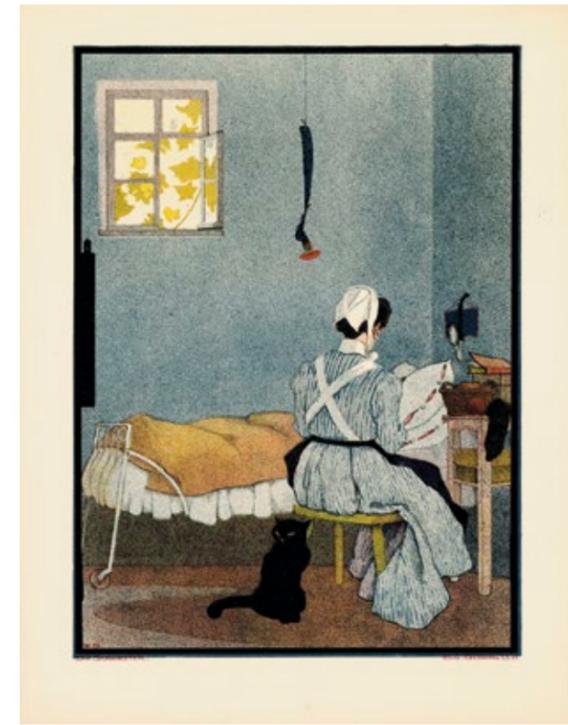
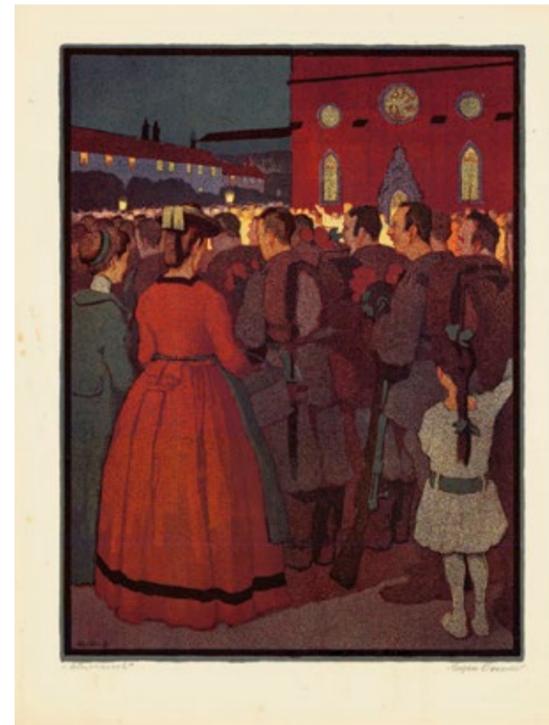
Und dort, wo der künstlerische Standard des Genres eingehalten wurde, führte dies zu einer zwischen Melancholie und Idyllisierung changierenden Darstellung des Krieges, für die neben Hubert von Zwickles »Gedenkwerk 1914–1918« die in einer kleinen Auflage von 150 Exemplaren erschienene Mappe »20 farbige Steinzeichnungen aus dem

Das Ende: Patriotik und nationalistische Aufladung im Ersten Weltkrieg

links: Eugen Osswald, Mobilmachung

rechts: Eugen Osswald, Krankenschwester

beide: (H 37 cm, B 27 cm), aus: 20 farbige Steinzeichnungen aus dem Feld zu Gunsten der Wittwen- und Waisenkasse des Bayerischen Landwehr Infanterie Regiments Nr. 1, Selbstverlag, München, 1918



Feld zu Gunsten der Wittwen- und Waisenkasse des Bayerischen Landwehr Infanterie Regiments Nr. 1« von Eugen Osswald das wohl bezeichnendste Beispiel ist. Aus den nicht wenigen Mappenwerken, die unter dem Eindruck des Krieges für Wohltätigkeitszwecke verlegt wurden,⁴⁷¹ sticht sie künstlerisch zweifelsohne hervor. Zwar wurden etwa mit der Darstellung eines toten Schäferhundes des Roten Kreuzes oder von Soldaten, die mit ausgehöhlten Augen im Unterstand Wache halten, auch die Schrecken des Krieges thematisiert. Wenn aber der am Bett eines Kriegsverwundeten wachenden Krankenschwester eine offenkundig Théophile Steinlens Werbeplakat für das Pariser Kabarett »Le Chat noir« nachempfundene Katze zugesellt wurde oder wenn Blätter wie »Mobilmachung« oder »Ausmarsch« einen fröhlichen Hurra-Patriotismus vermitteln, so erweckt das beim heutigen Betrachter, dessen Bildgedächtnis durch die kritische Grafik von Ludwig Meidner oder Otto Dix und durch die Anti-Kriegsbilder des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit geprägt ist, den Eindruck, dass der Versuch, den Krieg mit den Mitteln des Münchener »Jugend«-Stils zu bewältigen, in eine künstlerische Sackgasse führte.

Dass die Künstlersteinzeichnungen teilweise schon vor dem Ersten Weltkrieg ästhetisch überholt wurden und dass die kunst- und lebensreformerischen Impulse der Zeit um 1900 im Krieg einer desillusionierten Weltsicht wichen, wurde bereits mehrfach als Grund dafür angeführt, dass viele für das Genre wichtige Künstler und Künstlerinnen der Vergessenheit anheimfielen. Dass dieses Vergessen im Fall

der »verlorenen Moderne« um 1900 besonders nachhaltig war, hing aber ganz wesentlich auch mit der Kunstpolitik der Jahre zwischen 1933 und 1945 in Deutschland zusammen: Einerseits wurde die klassische Moderne, die sich schon vor dem Ersten Weltkrieg mit der Brücke, dem Blauen Reiter oder der Kölner Sonderbundausstellung des Jahres 1912⁴⁷² Bahn gebrochen hatte, nach 1933 als »entartet« ausgegrenzt oder vernichtet.⁴⁷³ Andererseits waren gleichzeitig die Künstlersteinzeichnungen, generell die zur Agrarromantik tendierende Heimatkunst um 1900 mit der nationalistischen Kunstpolitik kompatibel. Sowohl der programmatische Anspruch, eine genuin deutsche Kunst sein zu wollen, als auch die insbesondere auf die deutsche Romantik rekurrierende Bildästhetik ließen sich problemlos mit der völkischen Heimatkunst der NS-Zeit harmonisieren;⁴⁷⁴ in manchen Fällen, wie Adolf Hosses Farblithografie »Ernte«⁴⁷⁵ war dies so sehr der Fall, dass – wenn man nicht um das Entstehungsdatum 1905 weiß – das Blatt auch als NS-Kunst wahrgenommen werden könnte. Diese Kompatibilität hatte zur Folge, dass nicht wenige »Künstlersteinzeichner«, die sich um 1900 in ihrer künstlerischen Aufbruchphase befunden hatten, in den 1920er Jahren dann aber den Anschluss an moderne Kunstströmungen verpassten und eher an den Rand gedrängt wurden, nach 1933 noch einmal reüssierten und zwischen 1937 und 1944 mehr oder minder regelmäßig in den Großen Deutschen Kunstausstellungen im Münchener Haus der Deutschen Kunst vertreten waren.⁴⁷⁶ Walter Strich-Chapell, der mit der Künst-

Biogramme der Künstlerinnen und Künstler

Oscar Achenbach

* 31. 12. 1868 Stettin / Szczecin
† 22. 8. 1935 Wiesbaden

Der Sohn eines Kürschnermeisters absolvierte nach dem Besuch des Marienstiftsgymnasiums Stettin / Szczecin eine Lehre in einer lithografischen Anstalt. 1889 folgte eine dreieinhalbjährige Studienreise, die ihn in die Schweiz und nach Italien führte. Nach dem Tod seiner Eltern ging A. 1896 nach Berlin, wo er an der Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums sowie an der Akademie studierte. Ausgedehnte Studienreisen führten A. nach Norwegen und Italien und schlugen sich motivisch in seiner vom Impressionismus geprägten Landschaftsmalerei nieder. Im Ersten Weltkrieg wurde A. nach Limburg an der Lahn versetzt, wo er in der Briefkontrollstelle des Offiziersgefangenenlagers eingesetzt wurde. Auf den Krieg rekurrierte auch sein 1916/17 unter dem Titel *Aquarelle und Steinzeichnungen* erschienenes Mappenwerk mit 14 szenischen Darstellungen des Kriegsgeschehens. A. blieb der Lahnregion auch nach Kriegsende verbunden: Er ließ sich dauerhaft in Runkel nieder, wo er den Bornverlag zur Veröffentlichung seiner Werke gründete; u. a. erschien dort die motivisch an das Genre der Künstlersteinzeichnungen anknüpfende, allerdings im Offsetverfahren gedruckte Mappe *An der Lahn*. Das Vineta-Museum der Stadt Barth, das aufgrund einer Schenkung einen Teil des künstlerischen Nachlasses besitzt, erinnerte 2018 mit einer Ausstellung an A.

Ehler, Sehnsucht nach Vollkommenheit; Meixner, Von Berlin an die Lahn; Vogel, Der Landschaftsmaler und Porträtist O. A.; <https://de.wikipedia.org>

Richard Albitz

* 31. 1. 1876 Berlin
† 4. 5. 1954 Berlin

Nach dem Schulbesuch trat A. 1892 in den Postdienst ein, in dem er – unterbrochen durch den Militärdienst 1899/1900 und den Freiwilligendienst im Ersten Weltkrieg – bis 1924 tätig war; 1907 war er beamteter Telefonsekretär geworden, zuletzt hatte er die Stellung eines Obertelegrafeninspektors inne. A. widmete sich nun ganz seinen künstlerischen Neigungen, denen er bereits 1907 durch das Studium bei Hans Hartig nachgegeben hatte. A. machte sich als Berliner Maler des Spätimpressionismus einen Namen, der seine Motive in der Mark Brandenburg und in Berlin, bevorzugt aber im Norden Deutschlands fand, u. a. im Hamburger Hafen. Dies spiegelt sich auch in seinen Künstlersteinzeichnungen wider, die vor allem bei R. Voigtländer, Leipzig, erschienen (u. a. *Wallanlagen in Bremen*). Im Braunschweiger Westermann Verlag legte er in der Serie *Künstler-Steinzeichnungen aus Hamburg und Umgegend* das großformatige Blatt *Hamburger Fleet bei Tauwetter* vor. Nach dem Ersten Weltkrieg stand A. den künstlerischen Experimenten der 1920er Jahre fern. Seither hielt er sich wiederholt in Schloss Pretzsch an der Elbe auf, wo er in den Sommermonaten sein Atelier hatte. In der NS-Zeit war seine naturalistische Malweise mit der herrschenden Kunstideologie kompatibel und in Erweiterung seiner bisherigen Motive bediente er mit Bildern etwa vom Flughafenbau in Berlin-Tempelhof oder vom Bau der Buna-Werke die technizistische Komponente des Nationalsozialismus mit traditionellen malerischen Mitteln. A. war denn auch zwischen 1938 und 1944 regelmäßig auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen im Münchener Haus der Deutschen

Kunst vertreten. Nach 1945 lebte er in Ost-Berlin. 2016 wurde in Schloss Pretzsch mit einer Ausstellung an A. erinnert.

Eisold, Künstler in der DDR, S. 19; www.bildatlas-ddr-kunst.de; www.gdk-research.de; www.pretzsch-elbe.de

René Allenbach

* 6. 3. 1889 Nanterre
† 28. 5. 1958 Dettweiler / Dettwiller

Der Sohn eines Industriellen siedelte mit den Eltern von Frankreich nach St. Petersburg über, gesundheitliche Probleme zwangen ihn allerdings zur Rückkehr. Er schloss in Straßburg / Strasbourg die Schule ab und besuchte dort ab 1905 die städtische Kunstgewerbeschule, die sich seit der Berufung von Anton Seder aus München zu einem Zentrum der Kunstgewerbewegung und des Jugendstils entwickelt hatte. 1910/11 studierte er an der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, wo Alois Kolb zu seinen Lehrern zählte, ab 1911 an der Münchener Akademie der Bildenden Künste, wo er in die Klasse für Druckgrafik eintrat. 1913 kehrte A. nach Straßburg / Strasbourg zurück und eröffnete sein erstes eigenes Atelier. A. trat in der Folgezeit sowohl als dem Spätimpressionismus zuzuordnender Maler als auch mit gebrauchsgrafischen Arbeiten – Plakaten, Exlibris etc. – hervor. Wohl auf Kontakte aus seiner Leipziger Zeit geht die Entstehung mehrerer Künstlersteinzeichnungen mit Elsässer Motiven zurück, die – das Reichsland Elsass-Lothringen gehörte bis zum Ende des Ersten Weltkriegs zum deutschen Reich – im Leipziger Verlag R. Voigtländer in der Serie *Aus deutschen Landen* erschien. A. blieb auch nach 1918 im Elsass, wo er 1920 zu den Grün-

dungsmitgliedern der Association Artistes Indépendants d’Alsace zählte und wo er bevorzugt die Motive für seine Werke fand. 1928 erhielt er eine Professur für Druckgrafik an der Kunstgewerbeschule Strasbourg und avancierte 1933 zu deren Direktor. Nach 1940 zog er sich nach Dettweiler / Dettwiller, dem Herkunftsort seiner Mutter, zurück, wo er bereits 1932 ein Haus erworben hatte und wo er 1945 zum Ehrenbürger ernannt wurde.

Braeuner, Les Peintres et l’Alsace, S. 26 ff.; www.alsace-collections.fr; matrikel.abdk.de

Ferdinand Andri

* 1. 3. 1871 Waidhofen an der Ybbs
† 19. 5. 1956 Wien

Der Sohn eines Vergolders italienischer Herkunft studierte nach einer Lehre als Holzschnitzer und Altarbauer 1886–88 an der Staatsgewerbeschule Innsbruck, 1888–91 an der Akademie der bildenden Künste Wien und 1891–94 in Karlsruhe. 1894/95 folgte der Militärdienst als Einjährig-Freiwilliger in Galizien. Nach der Rückkehr nach Wien war A. 1899–1909 Mitglied der Secession, der er 1905–09 als Präsident vorstand. 1904 war er an der Ausgestaltung des österreichischen Pavillons auf der Weltausstellung in St. Louis, Missouri, mit einem großen Wandfresko beteiligt. Als Grafiker arbeitete er an der Zeitschrift *Ver sacrum* und an *Gerlachs Jugendbücherei* mit. Ferner trat er ab 1904 mit Bildhauerarbeiten und Holzspielzeug hervor. Für das Genre der Künstlersteinzeichnungen verdient vor allem seine Mitwirkung am Wandtafelwerk der Österreichischen Hof- und Staatsdruckerei Wien Hervorhebung, für das er zwischen 1905 und 1910 fünf großformatige Farblithografien schuf. Die Titel – *Pflügender Bauer*, *Heuerte*, *Kornscheider*, *Weinlese*, *Weinpresse* – verweisen auf sein Interesse an der Welt der Bauern und Winzer. Gestalterisch verband A. dabei einen fast schon volkskundlichen Blick auf die nichtindustrielle Arbeitswelt mit einer skulpturenartigen, zum Monumentalen tendierenden Personenstaffage. Ungeachtet seiner künstlerischen Anerkennung zerschlug sich eine Berufung an die Wiener Akademie auf Intervention Erzherzog Franz Ferdinands, dem A. als zu modern gegolten haben soll. Im Ersten

Weltkrieg war er dann als Kriegsmaler des k. u. k. Kriegspressequartiers u. a. in Montenegro, Albanien, Galizien und Südtirol tätig; düstere, ausgemergelte oder tote Pferde zeigende Lithografien aus dieser Zeit erschienen 1916/17 in den Jahresmappen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien. Nach Kriegsende übersiedelte A. nach St. Pölten. 1919 kam es dann doch noch zur Berufung an die Wiener Akademie der bildenden Künste, wo er in der Folgezeit die allgemeine Malklasse und die Meisterklasse für Wandmalerei leitete. In seinem Geburtsort stellte A. seit den 1920er Jahren mit seinem Schüler Karl Wilhelm Holzspielzeug her, zwischen 1924 und 1938 mit dem Anspruch, zur Minderung der Arbeitslosigkeit beizutragen, unter dem Dach der Siedlungs- und Kunstgewerbegemeinschaft Waidhofen an der Ybbs. Dass A. zugleich illegaler Nationalsozialist war, wurde erst in jüngster Zeit ermittelt, und Gleiches gilt für seine politische Tätigkeit an der Wiener Akademie nach dem sog. Anschluss 1938: A. zählte 1938/39 zu jenem Triumvirat, das nach der Amtsenthebung des bisherigen Rektors die Gleichschaltung der Akademie und die Entlassung politisch missliebiger oder jüdischer Kollegen betrieb. 1941 wurde er mit der Ehrenmitgliedschaft der Akademie ausgezeichnet, im gleichen Jahr erhielt er den Ehrenring der Stadt Wien. Aufgrund der Kompatibilität seiner bevorzugten Motive bzw. der damit einhergehenden Tendenz zur Heroisierung der bäuerlichen Welt mit der herrschenden Kunstideologie war A. auch als Künstler erfolgreich. Ungeachtet des für 1939 belegten Eintritts in den Ruhestand leitete er weiterhin die Klasse für Freskomalerei. 1945 wurden sein Wiener Atelier und seine Wohnung ausgebombt und ein Großteil seines Werkes vernichtet; seine gleichfalls als Malerin tätige Frau Charlotte Hampel starb bei dem Angriff. Nach Kriegsende wurde A. im Zuge der Entnazifizierung amtsenthoben, scheint aber ab 1947 rehabilitiert worden zu sein. 1950 übernahm die Stadt St. Pölten auf Leibrente sein verbliebenes Oeuvre, das jetzt Teil des Stadtmuseums ist. Werke des Künstlers befinden sich ferner u. a. im LENTOS Kunstmuseum Linz, im Leopold-Museum und Belvedere Wien, in der grafischen Sammlung der Albertina und im Historischen Museum der Stadt Wien.

Döring/Klein-Wiele, Grafikdesign im Jugendstil, S. 254; Kristan, Wandtafelwerk, S. 182 f.; Pawlowsky, Akademie der bildenden Künste Wien im Nationalsozialismus, S. 33 u. ö.; www.antiquare.at; www.kovacek-zetter.at; www.wladimir-achelburg.at; <https://de.wikipedia.org>

Otto Antoine

* 22. 10. 1865 Koblenz
† 14. 7. 1951 Unteruhldingen

A. absolvierte zunächst eine Lehre im Malerhandwerk, entschied sich dann aber für die Beamtenlaufbahn im Postdienst, war aber gleichzeitig als Autodidakt künstlerisch aktiv und lenkte damit die Aufmerksamkeit des Staatssekretärs des Reichspostamts, Heinrich von Stephan, auf sich. Dieser holte A. nach Berlin, wo er Aquarelle von Postbauten anfertigte und nebenbei an der Kunstakademie bei Franz Skarbina studierte. 1902 wurde A. Büroassistent beim Reichspostmuseum, an dessen Ausbau er mitarbeiten und künstlerische Darstellungen des Postbetriebs in Vergangenheit und Gegenwart anfertigen sollte. Gleichzeitig war er in die Betreuung der Postwertzeichensammlung des Museums eingebunden. Eine Studienreise führte ihn 1905 auf die Kanarischen Inseln, auch dort blieb er mit der Darstellung der Personenpost auf Gran Canaria seinem Metier treu. Neben dem Postwesen war es dann die Großstadt Berlin, die A. in Ölbildern, Pastellen und Grafiken in der impressionistischen Manier seines Lehrers Franz Skarbina festhielt. Hier fügt sich auch die bei B. G. Teubner vor dem Ersten Weltkrieg veröffentlichte großformatige Künstlersteinzeichnung *Kaisergeburtstag* ein. Straßenszenen und Bauten Berlins standen dann wesentlich später auch im Zentrum der zwischen 1938 und 1944 auf den Großen Deutschen Kunstausstellungen im Münchener Haus der Deutschen Kunst gezeigten Bilder. Eine Erweiterung des motivischen Spektrums erfolgte durch seine Freundschaft mit Hans Hartig, der das Interesse von A. an der Ostsee weckte. 1942 wurden Wohnung und Atelier von A. bei einem Bombenangriff zerstört. Er zog sich mit seiner Frau zunächst nach Schlesien zurück, im Sommer 1944 zog er an den Bodensee, wo er bis zuletzt künstlerisch aktiv blieb. Werke von

A. werden u. a. vom Museum für Post und Telekommunikation Berlin, dem Stadtmuseum Berlin und dem Deutschen Technikmuseum Berlin aufbewahrt.

Thieme /Becker, Bd. 1, S. 564; Hübner, Der Maler von Berlin und Postmaler O. A.; https://de.wikipedia.org

Herbert Arnold

* **1. 11. 1877 Berlin**† **nach 1953**

Sowohl der Großvater Carl Heinrich A. (1798–1874) als auch der Vater Carl Johann A. (1829–1916) waren als Maler und Grafiker tätig. A. selbst erhielt seine künstlerische Ausbildung an den Akademien in Berlin und Leipzig und trat seit den späten 1890er Jahren als Illustrator von Büchern und Zeitschriften hervor. Im Leipziger Verlag R. Voigtländer war er mit zwei Künstlersteinzeichnungen, darunter das großformatige Blatt *Komm Herr Jesu, sei unser Gast*, vertreten. 1937 beteiligte sich A. an dem von der Zeitschrift *Die Kunst im Dritten Reich* ausgeschriebenem Wettbewerb für Familienbilder im Sinne des Nationalsozialismus. Das gelegentlich genannte Todesdatum Berlin 1941 ist unzutreffend, da A. bei Vollmer Anfang der 1950er Jahre noch als in Berlin ansässiger Künstler verzeichnet ist.

Ketter, Bild der Frau, S. 93; Ries, Illustration und Illustratoren, S. 403; Vollmer, Bd. 1, S. 67

Hugo Baar

* **3. 3. 1873 Neutitschein/Nový Jičín**† **18. oder 19. 6. 1912 München**

B. studierte zunächst an der Kunstgewerbeschule in Wien und siedelte dann nach München über. Sein gelegentlich erwähntes Studium an der dortigen Akademie der Bildenden Künste ist durch keinen Matrikeleintrag belegt, er nahm wohl in der hohes Ansehen genießenden privaten Malschule von Heinrich Knirr Unterricht. B., der 1903 die Hutfabrikantentochter Leonie Fritsche heiratete, war anschließend vor allem in seiner Herkunftsregion Mähren und in Wien künstlerisch aktiv: 1904 stellte er in Olmütz/Olomouc aus, seit 1907 unterhielt er in

seinem Geburtsort ein Atelier, ferner war er in Brünn/Brno an einer Ausstellung des Mährischen Kunstvereins beteiligt und war 1909 Initiator der Vereinigung deutsch-mährischer Kunstschaffender. In Wien gehörte der von Gustav Klimt beeinflusste B. seit 1904 der sezessionistischen Künstlervereinigung Hagenbund an. Nach ausgedehnten Reisen (1910/11) durch Deutschland, Belgien, die Niederlande und das Baltikum war B. offenkundig eine vertragliche Verpflichtung für die Gestaltung einiger Originallithografien eingegangen, für deren Fertigstellung er 1912 nach München reiste, wo er völlig unerwartet verstarb. Bei B. G. Teubner in Leipzig erschien – wohl posthum – nur das von der Münchener Lithographischen Kunstanstalt Klein & Volbert gedruckte, deutlich dem Jugendstil verpflichtete Blatt *Bergfrieden*. 1920 wurde B. in seinem Geburtsort mit einer Erinnerungsausstellung geehrt.

Thieme/Becker, Bd. 2, S. 299; Czeike, Historisches Lexikon Wien, Bd. 1, S. 219; Natter, Verlorene Moderne, S. 81, S. 238; http://galerieosobnosti.muzeumnj.cz; https://de.wikipedia.org

Eduard Bäumer

* **13. 5. 1892 Kastellaun**† **21. 1. 1977 München**

Nach dem frühen Tod des Vaters (1904) absolvierte B. ab 1906 eine Lehre als Dekorationsmaler, es folgten Studienjahre an der Frankfurter Kunstgewerbeschule bei Ludwig Heinrich Jungnickel und anschließend am Städelschen Kunstinstitut; da 1911 auch die Mutter verstorben war, erhielt B. dabei finanzielle Unterstützung durch das Frankfurter Waisenhaus. In die Studienzeit fällt seine Mitwirkung an der ca. 1913 von R. Voigtländer, Leipzig, publizierten Serie *Aus deutschen Landen* mit kleinformatigen Farblithografien, die in Eisenbahnabteilen für touristische Werbezwecke eingesetzt wurden und die insbesondere von jungen Künstlern gestaltet wurden, die hier ein erstes prominentes Publikationsforum fanden. Für B. blieben die beiden Blätter mit Motiven aus Frankfurt a. M. und Wiesbaden denn auch nur Episode, denn anders als die meisten der am Genre der Künstlersteinzeichnungen Beteiligten öffnete er sich

nach dem Ersten Weltkrieg, an dem er aktiv als Soldat teilgenommen hatte, der Moderne, wurde vom Expressionismus, der Neuen Sachlichkeit und später auch vom Kubismus beeinflusst. Seine Bekanntschaft mit dem Bauhausmeister Johannes Itten, an dessen Berliner Schule B. 1927/28 studierte, war dabei ebenso prägend wie die intensive Beschäftigung mit der französischen Malerei während eines Aufenthalts in Paris 1930/31. Und während viele der in den Kontext der Heimatkunst um 1900 eingebundenen Künstler mit ihrer realistischen Malweise nach 1933 noch einmal reüssierten, verließ B. nach der sog. Machtergreifung Deutschland und zog mit seiner Familie nach Salzburg. Neben der Distanz zur Kunstideologie des Nationalsozialismus spielte dabei auch die jüdische Herkunft seiner Ehefrau Valerie B., mit der er mehrere Kinderbücher gestaltete (u. a. *Die Geschichte vom Fluss*, 1937), eine Rolle. Nach dem sog. Anschluss Österreichs 1938 gerieten B. und seine Familie erneut in Bedrängnis, zumal die finanzielle Unterstützung durch die Schwiegereltern, deren Vermögen in Deutschland beschlagnahmt worden war, entfiel. 1943 nahm B. an der von Reichsstatthalter Baldur von Schirach in Wien veranstalteten Ausstellung Junge Kunst im Deutschen Reich teil, im gleichen Jahr wurde er zum Wehr- und Arbeitsdienst eingezogen. 1944 tauchte die Familie im Pongau unter, wo sie von einem Pfarrer unterstützt wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg übernahm B. eine Lehrtätigkeit an der Hochschule (heute: Universität) für Angewandte Kunst in Wien, die er bis 1963 ausübte; seit 1950 führte er den Professorentitel. Nach dem Eintritt in den Ruhestand wurde das italienische Tropea, das er bereits von früheren Reisen kannte, sein bevorzugter Aufenthaltsort. In der rauen Landschaft Kalabriens fand er bis zu seiner letzten Malreise 1975 nun vor allem die Motive für seine Bilder. 1977 wurde B. in München nach dem Besuch einer Kandinsky-Ausstellung Opfer eines Verkehrsunfalls. 2017 wurde in seinem Geburtsort Kastellaun im Haus der regionalen Geschichte mit einer Ausstellung an B. erinnert.

Ries, Illustration und Illustratoren, S. 413; Hochschule für Angewandte Kunst, E. B.; Murken, Das Malen ist ein Weg; https://de.wikipedia.org

Rudolf Bäumer

* **24. 2. 1870 Krefeld**

† **2. 1. 1964 Bad Fallingbostel**

B. erhielt seine künstlerische Ausbildung an derDüsseldorfer Akademie, wo er u. a. Schüler von Julius Bergmann war. Er verlagerte seinen Wirkungsort später nach Karlsruhe und trat mit dem Künstlerbund in Verbindung; in der Zeitschrift *Die Kunst für Alle* wird er 1904/05 in einer Reihe mit Karlsruher Landschaftsmalern wie Gustav Kampmann oder Berta Welte genannt. Landschaften standen auch im Zentrum seiner beim Karlsruher Künstlerbund und bei R. Voigtländer erschienenen Künstlersteinzeichnungen. B. machte sich vor allem als ›Heidemaler‹ einen Namen und profitierte dabei von dem in den 1920er Jahren boomenden Heide-Tourismus. Als 2014 in Bad Fallingbostel, dem letzten Wohnort des nach 1945 weithin in Vergessenheit geratenen B., eine Gedenkausstellung veranstaltet wurde, brachte die ausstellungsbegleitende Lesung *Löns hören – Bäumer sehen* seinen künstlerischen Ansatz treffend auf den Punkt.

https://de.wikipedia.org

Gustav Bamberger

* **3. 12. 1861 Würzburg**

† **30. 5. 1936 Gut Zehenthof bei Scheibbs**

B. studierte in Düsseldorf und Wien Architektur sowie an der Wiener Akademie der bildenden Künste und in Karlsruhe bei Carlos Grethe und Gustav Schönleber Malerei. Seit 1900 lebte B. als Architekt und Konservator in Krems und führte dort u. a. 1907/08 die Friedhofskapelle, 1929 die Aufbahngshalle aus; 1923 wurde er zum Ehrenbürger von Krems ernannt. B. war 1893–1900 Mitglied im Wiener Künstlerhaus, ferner gehörte der dem Aquarellisten-Club an. 1900 zählte er zu den Gründungsmitgliedern des Wiener Hagenbunds, einer mit der Gesellschaft bildender Künstler Österreichs unzufriedenen Künstlervereinigung; 1902 war er an der Eröffnungsausstellung des Hagenbunds beteiligt und gestaltete das Plakat zur Ausstellung *Die Kunst im Leben des Kindes*. Mit Farblithografien im neoromantisch-realistischen Stil war er in der Jahresmappe 1899 der Wiener Gesell-

schaft für vervielfältigende Kunst und im Wandtafelwerk der Österreichischen Hof- und Staatsdruckerei Wien vertreten.

Kristan, Wandtafelwerk, S. 184; Natter, Verlorene Moderne, S. 47, S. 238; www.kremskultur.at; https://de.wikipedia.org

Carl Bantzer

* **6. 8. 1857 Ziegenhain**

† **19. 12. 1941 Marburg**

Der Sohn eines Tierarztes zog nach dem frühen Tod des Vaters 1863 mit seiner Mutter nach Marburg, wo er das Gymnasium besuchte, dieses aber abbrach, um Maler zu werden. Ab 1875 besuchte B. die Berliner Akademie, nach Ende des Studiums absolvierte er 1880/81 in Dresden, wo seine Mutter mittlerweile wohnte, seinen Militärdienst und studierte anschließend an der Dresdner Akademie bei Léon Pohle. 1882/83 hielt sich B. erstmals länger in Paris auf, weitere Paris-Aufenthalte sollten in den 1890er Jahren folgen. B. studierte dabei die Malweise der Impressionisten, und aus der daraus resultierenden Hinwendung zur Freilichtmalerei ergaben sich ab 1883 Kontakte zur Künstlerkolonie Goppeln bei Dresden. Vor allem aber wurde ihm in seiner hessischen Heimat die Malerkolonie Willingshausen ab 1887 zur künstlerischen Heimat, in der er sich fortan regelmäßig aufhielt, fasziniert von Tracht und Volkstänzen der Schwalm und vom Leben der bäuerlichen Bevölkerung. Signifikanter Ausdruck dessen war sein 1891 in einer ersten Fassung entstandenes Gemälde *Abendmahl in einer hessischen Dorfkirche*, mit dessen zweiter Fassung er 1892 auf der Internationalen Kunstausstellung in München reüssierte und das ihn als einen führenden Vertreter der für das Genre der Künstlersteinzeichnungen zentralen Heimatkunst an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert auswies. Etwa zehn Jahre später replizierte B. das Gemälde in einer großformatigen Farblithografie, die im Leipziger Verlag R. Voigtländer erschien. Mit dem Motiv *Abend* bzw. *Abendruhe* verfuhr er in gleicher Weise; hier folgte der ca. 1901 bei B. G. Teubner erschienenen Künstlersteinzeichnung zwischen 1910 und 1916 die Umsetzung des Motivs in mehreren Ölgemälden.

B. zählte zu diesem Zeitpunkt längst zu den Arrivierten im Dresdner Kunstbetrieb: 1893 war er Mitbegründer der Freien Vereinigung Dresdener Künstler, der Dresdner Sezession, und avancierte zu ihrem Vorsitzenden, seit 1896 war er Professor an der Dresdner Akademie und forcierte in dieser Eigenschaft die Hinwendung zum Pleinair. B., der 1908 mit einem Wandgemälde für den Ratssitzungssaal des neuen Rathauses beauftragt wurde, blieb bis 1918 eine prägende Gestalt des Dresdner Kunstlebens, ehe er einem Ruf als Direktor der Kunstakademie Kassel folgte. B. blieb Dresden auch weiterhin verbunden, 1934 wurde er vom Sächsischen Kunstverein mit einer Retrospektive geehrt. Modernen Strömungen in der Malerei stand er skeptisch gegenüber, motivisch wie stilistisch blieb er seinen Anfängen verpflichtet. Sein Werk war damit, ob er es wollte oder nicht, nach 1933 zugleich mit der offiziellen Kunstideologie kompatibel, und B. wurde mit zahlreichen Ehrungen, u. a. 1937 mit der Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft, 1938 – trotz persönlicher Vorbehalte – mit dem Kurhessischen Kulturpreis (Gaukulturpreis) ausgezeichnet. 1941 hielt sich B. ein letztes Mal zum Malen in Willingshausen auf.

Küster, C. B.; www.stadtwikidd.de; https://de.wikipedia.org

Georg Barlösius

* **8. 6. 1864 Magdeburg**

† **10. 7. 1908 Berlin**

B. erhielt seine erste Ausbildung an der Berliner Kunstgewerbeschule und studierte ab 1886 an der Münchener Akademie der Bildenden Künste. Er ließ sich dann als Maler in Berlin-Charlottenburg nieder; bekannt ist sein heute in der Museumsstiftung Post und Telekommunikation befindliches Porträt des Generalpostmeisters bzw. Staatssekretärs am Reichspostamt, Heinrich von Stephan. B. schuf zahlreiche – im Zweiten Weltkrieg zumeist zerstörte – Wandgemälde mit historischen Szenen, u. a. im Theater des Westens in Berlin-Charlottenburg sowie im Rathaus und im Dompropsteigebäude Halberstadt. Als Buchillustrator und Grafiker gestaltete er einige Jahrgänge des *Berliner Kalender* sowie Exlibris und Plakate für Wagner-Opern. Vor al-

Verzeichnis der Künstlersteinzeichnungen und ihrer Verlage

Einzelblattdrucke

Breitkopf & Härtel, Leipzig¹

Deutsche Wandfriese

- Nr. 1** Adolf Luntz
Fischerboote (H 40, B 100)
- Nr. 2** Hans C. Ulrich
Entengeschnatter (H 40, B 100)
- Nr. 3** Ivo Puhonny
Wer will unter die Soldaten (H 40, B 100)
- Nr. 4** Heinrich Freytag
Neckerei (H 40, B 100)
- Nr. 5** Hans Richard von Volkmann
Frühlingsreigen (H 40, B 100)
- Nr. 6** Hans Richard von Volkmann
Feierabend (H 40, B 100)
- Nr. 7** Maximilian Liebenwein
Katze und Maus (H 40, B 100)
- Nr. 8 a** Rudolf Schiestl
Hirschjagd (H 40, B 100)
- Nr. 8 b** Rudolf Schiestl
Hirschjagd (Zwischenstück) (H 40, B 100)
- Nr. 9** Otto Ubbelohde
Vor dem Tor I (H 40, B 100)
- Nr. 10** Otto Ubbelohde
Vor dem Tor II (H 40, B 100)
- Nr. 11 a** Rudolf Schiestl
Lebensalter (H 40, B 100)
- Nr. 11 b** Rudolf Schiestl
Lebensalter (Zwischenstück) (H 40, B 100)
- Nr. 12** Rudolf Schiestl
Spaziergang (H 40, B 100)
- Nr. 13** Erich Kuithan
Rosenketten (H 40, B 100)
- Nr. 14** Susanne Weichberger
Im Grünen (H 40, B 100)
- Nr. 15** Susanne Weichberger
Engelwacht (H 40, B 100)

Deutscher Verlag, Berlin

- Nr. 1** Louis Lejeune
Märkische Winterlandschaft (H 27, B 35)
- Nr. 2** Fritz Geyer
Alte Gasse (H 35, B 27)
- Nr. 102** Ernst Kolbe
Winterbach (H 35, B 46)
- Nr. 103** Fritz Geyer
Bauerngehöft (H 35, B 46)
- Nr. 104** Fritz Geyer
Landschaft an der Werra (H 35, B 46)
- Nr. 106** Alfred Liedtke
Im Hamburger Hafen (H 35, B 46)
- Nr. 110** Hans Hartig
Frühling im Park (H 46, B 35)
- Nr. 201** Carl Kayser-Eichberg
Spätherbst (H 46, B 62)
- Nr. 205** Felix Krause
Dämmerung (H 46, B 62)
- Nr. 206** Hans Hartig
Altes Stadttor (H 62, B 46)
- Nr. 208** Franz Müller-Münster
Landsknechtszug (H 46, B 62)
- Nr. 209** Franz Müller-Münster
Parsival (H 62, B 46)
- Nr. 210** Franz Müller-Münster
Walküre (H 62, B 46)
- Nr. 210** Leonhard Sandrock
Alte Werft in Emden (H 46, B 62)
- Nr. 214** Alfred Liedtke
Nach dem Sturm (H 46, B 62)
- Nr. 215** Hans Hartig
Christmesse (H 62, B 46)
- Nr. unbekannt** Richard Albitz
Christabend (H 42, B 55)
- Nr. unbekannt** Fritz Geyer
Alt-Heidelberg (H 45, B 80,5)

- Nr. unbekannt** Fritz Geyer
Goethes Gartenhaus zu Weimar (H 46, B 35)
- Nr. unbekannt** Fritz Geyer
Schloß Wilhelmstal in Thüringen (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Fritz Geyer
Verklungen und vergessen
(Ruine Brandenburg) (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Martin Growald
Blücher
- Nr. unbekannt** Hans Hartig
Fischerstädtchen im Schnee (H 55, B 42)
- Nr. unbekannt** Ernst Kolbe
Im Zwielficht (H 50, B 39)
- Nr. unbekannt** Alfred Liedtke
Flotte Fahrt (H 42, B 55)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Der alte Garten (H 55, B 42)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Herbstlicher Park (H 55, B 75)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Schwäbisches Nest (H 55, B 42)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Am Dorfbach (H 55, B 42)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Residenzschloß Weimar (H 28, B 24)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Schloß Culmitzsch bei Weida (H 28, B 24)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Schloß Burgk an der Saale (H 28, B 24)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Stiller Winkel (H 55, B 42)
- Nr. unbekannt** Hans Prentzel
Die Wachsenburg (H 28, B 24)
- Nr. unbekannt** Wilhelm Schacht
Hinaus in die Ferne (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Burg Rheinstein (H 35, B 46)

- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Die Marksburg am Rhein (H 46, B 35)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Burg Gutenfels am Rhein (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Burg Pfalzgrafenstein bei Caub (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Burg Drachenfels am Rhein (H 46, B 35)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Burg Ehrenfels am Rhein (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Burg Hohlenfels (Aar) (H 46, B 35)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Burg Langenau (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Schloß Runkel an der Lahn (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Schloß Beilstein an der Mosel (H 46, B 35)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Von der Leyen'sche Burg in Gondorf an
der Mosel (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Hans Rudolf Schulze
Burg Eltz (Moseltal) (H 46, B 35)
- Nr. unbekannt** Wilhelm Schacht
Im Mai (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Walter Strich-Chapell
Eßlingen (H 55, B 75)
- Nr. unbekannt** Walter Strich-Chapell
Rechberg und Hohenstaufen (H 55, B 75)
- Nr. unbekannt** Walter Strich-Chapell
Der Türmer (H 55, B 75)
- Nr. unbekannt** Willy ter Hell
Märkische Landschaft (H 43, B 54)
- Nr. unbekannt** Willy ter Hell
Wiesenbächlein (H 43, B 54)
- Nr. unbekannt** Karl Wahl
Abendsonne (H 35, B 46)

- Nr. unbekannt** Karl Wahl
An der Saale hellem Strande (H 55, B 42)
- Nr. unbekannt** Karl Wahl
Aus einer alten Reichsstadt (Rothenburg
o. d. Tauber) (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Karl Wahl
Helle Mondnacht (H 35, B 46)
- Nr. unbekannt** Karl Wendel
Neckarstädtchen (H 55, B 75)
- Nr. unbekannt** Karl Wendel
Vor der Herberge (H 55, B 75)
- Nr. unbekannt** Josef von Wodzinski
Flötenspieler (H 48, B 33)
- Nr. unbekannt** Josef von Wodzinski
Guitarrenspielerin (Lautenspielerin)
(H 48, B 33)
- Nr. unbekannt** Willy Zirges
Elbidyll (H 55, B 75)

Fischer & Franke, Berlin/Düsseldorf²

- Nr. 1** Georg Barlösius
Stille Nacht, heilige Nacht (H 58, B 95)
- Nr. 2** Georg Barlösius
Die Wartburg (H 100, B 120/H 28, B 35)
- Nr. 3** Georg Barlösius
Die Elgersburg (H 28, B 35)
- Nr. 4** Georg Barlösius
Nürnberg (H 100, B 120)
- Nr. 5** Fritz Geyer
Blick ins Odertal (H 36, B 56)
- Nr. 6** Fritz Geyer
Rathausmarkt mit dem schönen Brunnen
in Nürnberg (H 52, B 42,5)
- Nr. 7** Fritz Geyer
Der Abend (H 31, B 35)
- Nr. 8** Fritz Geyer
Abend am Tore (H 40,5, B 32)
- Nr. 9** Fritz Geyer
Altes Stadttor (H 37, B 29)
- Nr. 10** Fritz Geyer
Schulzenhof (H 29, B 39)
- Nr. 11** Fritz Geyer
Stadtmühle (Dinkelsbühl) (H 26,5, B 35,5)
- Nr. 12** Fritz Geyer
Im Mondschein (H 32,5, B 33,5)
- Nr. 13** Fritz Geyer
Am Weiher (Dinkelsbühl) (H 26, B 36)
- Nr. 14** Fritz Geyer
Burg Rabenstein (H 27, B 40)
- Nr. 15** Unbekannt
- Nr. 16** Fritz Geyer
Fränkisches Städtchen (H 32, B 40)
- Nr. 17** Carl Kayser-Eichberg
An der Furt (H 52, B 46)
- Nr. 18** Carl Kayser-Eichberg
Winterbild (H 26, B 18)
- Nr. 19** Carl Kayser-Eichberg
Märkische Landschaft (H 19, B 24)
- Nr. 20** Carl Kayser-Eichberg
Märkische Kiefern (H 18, B 24)
- Nr. 21** Carl Kayser-Eichberg
Herbst in der Mark (H 19, B 26)
- Nr. 22** Franz Müller-Münster
Morgenrot (H 37, B 46)
- Nr. 23** Franz Stassen
An Goethe
- Nr. 24** Franz Stassen
An Schiller
- Nr. 25** Franz Stassen
An Dante. Mathilde
- Nr. 26** Franz Stassen
An Böcklin. Thalatta! Thalatta!
- Nr. 27** Franz Stassen
An Sage und Volkslied. Das Kraut
Vergessenheit



Der Dresdner Kunsterziehungstag 1901 bedeutete den Durchbruch für die künstlerische Farblithografie in Deutschland. Stilistisch griff die Deutsche Künstlersteinzeichnung internationale Strömungen wie Impressionismus und Japonismus auf, motivisch dominierten deutsche Landschaften und Städte, Märchen und Sagen. Als Heimatkunst ordnete sie sich in die Lebensreformbewegung um 1900 ein. Der Band erfasst die Zentren der Künstlersteinzeichnungen wie den Karlsruher Künstlerbund oder den Kreis um die Münchner Zeitschrift »Jugend«, geht auf die Sozialformationen des künstlerischen Aufbruchs um 1900 wie Sezessionen und Künstlerkolonien ein und thematisiert den hohen Anteil von Frauen am Genre. Die Darstellung wird ergänzt durch Verlagsverzeichnisse und die Biogramme von mehr als 500 nach 1918 zumeist in Vergessenheit geratenen Künstlerinnen und Künstlern.



SANDSTEIN