

In Farbe

Gründerzeit. Schriften zu Kunst und Kultur 2
Herausgegeben von Joseph Imorde und Andreas Zeising

In Farbe
Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert.
Praktiken und Funktionen
Herausgegeben von
Joseph Imorde und Andreas Zeising

Besuchen Sie uns im Internet:
www.asw-verlage.de

© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,
Ilmtal-Weinstraße 2022

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen. Für den Fall, dass wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Satz und Gestaltung: Troppo Design Berlin

Titelmotiv: Raffael, «Madonna Colonna» (1508) © bpk/Gemäldegalerie, SMB.
Foto: Jörg P. Anders

Druck: Beltz Bad Langensalza GmbH
ISBN 978-3-89739-968-6

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Die Tagung «Farbproduktion im 19. und 20. Jahrhundert» und die vorliegende Publikation sind ein Kooperationsprojekt des SFB «Transformationen des Populären» der Universität Siegen und des Seminars für Kunst und Kunstwissenschaft der Technischen Universität Dortmund. Die Herausgeber danken für großzügige Unterstützung.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 1472
«Transformationen des Populären – 438577023»

Inhalt

- 7 Farbige Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert**
Joseph Imorde und Andreas Zeising
- 27 Farbe in kunstgeschichtlicher Theorie und Publikationspraxis:
Semper, Riegl, Wölfflin**
Monika Wagner
- 45 Farbproduktionen und religiöse Volkskunst im 19. Jahrhundert**
Alexandra Axtmann
- 63 Gedruckte Farbe. Die *Peinture-Bogaerts*
und ihre «fidélité indiscutable»**
Helmut Hess
- 77 Die Farbproduktionen der Maison Braun zwischen
kennerschaftlicher Rezeption und populärer Kunstvermittlung**
Franziska Scheuer
- 95 «Farbenglut» – Überlegungen zu Farbproduktionen von Werken
El Grecos**
Mirja Beck
- 117 Raffaels *Disputa* in der Reihe *Religiöse Meisterbilder* in Farben**
Joseph Imorde
- 137 Authentizität statt Echtheit? Farbwirkung und Werkmaterialität
bei Julius Meier-Graefe und Wilhelm Hausenstein**
Andreas Degner und Stephanie Marchal
- 165 «Farbfotogen»? – Die frühe Farbautotypie und die Auswahl «Alter
Meister» für den fotomechanischen Dreifarbendruck (1893–1916)**
Friederike Kitschen
- 191 «Was für Stollwerk und Liebig recht ist, kann für Rembrandt
sehr unbillig sein.» Seemanns Dreifarbenautotypie und die
*Zeitschrift für bildende Kunst***
Andreas Zeising
- 213 Briganti, Longhi und «La Maniera italiana» (1961)**
Alexander Auf der Heyde
- 226 Abbildungsnachweis**



Farbige Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert

Joseph Imorde und Andreas Zeising

«Was den heutigen Kunstspießer vornehmlich kennzeichnet, ist ja seine Furcht vor der Farbe! Farbe ist nicht <fein>. Fein ist perlgrau oder weiß. Blau ist ordinär. Rot ist aufdringlich. Grün ist kraß ..., die Farblosigkeit ist das Kennzeichen der Bildung, weiß gleich der Farbe europäischer Haut! Auf farbige Kunst, farbige Architektur, sieht der Kulturmensch unserer Zone herab, wie auf farbige Leiber – mit einer Art von Grauen.»¹

Es war der Kunstkritiker Adolf Behne, der 1919 eingessene Vorurteile gegen allzu expressive Buntheit in der Kunst mit dem Hinweis auf die idealistische Ästhetik und das ihr einbeschriebene Konzept von *white privilege* erklärte. Behnes Beobachtung zur «Chromophobie» der gebildeten Schichten bestätigt David Bachelors Feststellung, wonach Farbe in der westlichen Kultur seit langem marginalisiert, ausgegrenzt und mit dem Vorbehalt des Trivialen belegt ist: «Einerseits erscheint Farbe als fremd und daher gefährlich. Andererseits gilt sie als bloß zweitrangige und nebensächliche Qualität der Erfahrung und wird daher als ernsthafter Betrachtung unwürdig erachtet. Farbe ist entweder gefährlich oder trivial, oder sie ist beides.»² Wir wollen mit dem vorliegenden Buch, das sich der Geschichte der farbigen Reproduktionen von Kunstwerken zuwendet, Praktiken und Diskurse dieses problematischen Verhältnisses zum Thema machen.

Unzweifelhaft vollzog sich die Etablierung des Faches Kunstgeschichte parallel zu der Entwicklung technischer Reproduktionsverfahren.³ Der akademischen Disziplin wurde die technische Repro-

- 1 Adolf Behne: Die Wiederkehr der Kunst, Leipzig 1919, S. 102. Siehe ähnlich auch ders.: Die Farbe, in: Innendekoration, Jg. 32, 1921, S. 56.
- 2 David Batchelor: Chromophobie. Angst vor der Farbe, Wien 2002, S. 20f.
- 3 Zum Bildgebrauch der Kunstgeschichte vgl. Matthias Bruhn: Abbildungen in der Kunstgeschichte, in: ders. (Hrsg.): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte, Weimar 2000, S. 13–43; Wiebke Ratzeburg: Mediendiskussion im 19. Jahrhundert. Wie die Kunstgeschichte ihre Grundlage in der Fotografie fand, in: kritische berichte, 2002, H. 1, S. 22–39; Costanza Caraffa (Hrsg.): Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte, Berlin/München 2009; Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979.

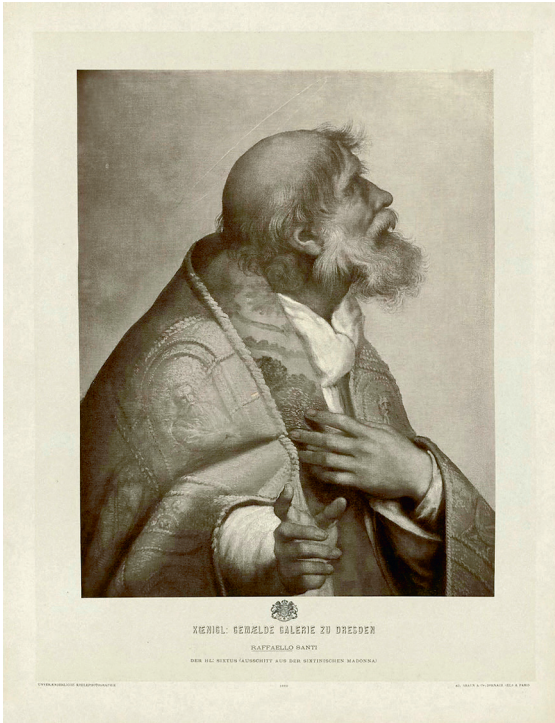


Abb. 1 *Der Heilige Sixtus*, Reproduktion nach Raffaels *Sixtinischer Madonna* (Detail), Pigmentdruck der Firma Adolphe Braun & Cie., 1889

duktion schnell zum unverzichtbaren Hilfsmittel. Das hatte unter anderem damit zu tun, dass sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts der Fokus von Fragen der Ästhetik und Quellenforschung hin zur gegenstandsbezogenen Sachforschung verschob. Die sich schnell durchsetzende Nutzung von Fotografien und gedruckten Wiedergaben hatte weitreichende Folgen, sie führte zu einer methodischen Neuausrichtung des Faches:⁴ Stilkritik, Ikonografie und Formanalyse bezogen ihre Überzeugungskraft aus dem stetig anwachsenden Bestand miteinander vergleichbarer Reproduktionen (Abb. 1).

4 Zur technischen Entwicklung fotomechanischer Illustrationsverfahren siehe Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch*, Berlin 1984; «Fotografie gedruckt», *Rundbrief Fotografie*, Sonderheft 4, 1998 (darin u. a. Dorothea Peters: Ein Bild sagt mehr als 1000 Punkte, S. 23–30); Dorothea Peters: *Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie*, in: Alexander Gall (Hrsg.): *Konstruieren – kommunizieren – präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik*, Göttingen 2007, S. 179–244; «Graustufen», *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 8.2., 2011.

Im Unterschied zu traditionellen Reproduktionsverfahren, die immer eine Form der «Übersetzung» darstellten,⁵ standen fotografische und fotomechanische Wiedergaben im Ruf, authentische Abbilder der Originale zu liefern.⁶ Dem Mangel an Farbe schenkte man dabei erstaunlich wenig Beachtung, auch wenn dem technischen Bild damit zweifellos Entscheidendes fehlte. Denn natürlich war die Koloristik ein charakteristisches Stilmittel und wesentlicher Träger künstlerischen Ausdrucks, wie nicht zuletzt die zeitgenössische Kunst verdeutlichte, die bekanntlich ganz im Zeichen der Farbe und des «Malerischen» stand. Die weitläufige Polychromie-Debatte des späten 19. Jahrhunderts und die Forschungen zum Kunstgewerbe bewiesen zudem, dass die frühe Kunstgeschichte gerade auf dem Feld der farbigen Gestaltung von Kunstdenkmälern die Überlegenheit ihres wissenschaftlich-objektiven Ansatzes untermauern konnte.

Von einer getreuen oder gar authentischen Farbwiedergabe waren allerdings die gegen Ende des 19. Jahrhunderts verbreiteten industriellen Techniken der Farbproduktion noch weit entfernt. So kam beispielsweise die in den 1880er Jahren kommerzialisierte Chromolithografie auch in kunstgeschichtlichen Werken zur Anwendung (Abb. 2), doch beruhte das Verfahren auf der handwerklichen Übertragung fotografischer Vorlagen in eine Steinzeichnung und war daher kaum mehr als ein dokumentarisches Hilfsmittel.⁷ In der kunstwissenschaftlichen Literatur war so auch meist von «Nachbildungen» oder «Imitationen» die Rede.⁸ Die Farbfotografie⁹ stellte eine noch ungelöste Herausforderung dar und war um 1900 ein Experimentierfeld, auf dem eine Vielzahl von Unternehmen miteinander konkurrierten.¹⁰ Verfahren wie Lichtdruck, Photogravüre

- 5 Ulrike Keuper: *Reproduktion als Übersetzung. Eine Metapher und ihre Folgen – vom Salonbericht bis zur frühen Fotokritik*, München 2018.
- 6 Friedrich Tietjen: *Bilder einer Wissenschaft. Kunstreproduktion und Kunstgeschichte*, Diss. Universität Trier, 2006; URL <https://doi.org/10.25353/ubtr-xxxx-7670-7f63/> (abgerufen 27. September 2021).
- 7 Vgl. «Ölfarbendruck», in: *Meyers Konversations-Lexikon*, 4. Auflage, Leipzig/Wien 1885–1892, Bd. 12, 1888, S. 372–373; URL <https://www.peter-hug.ch/lexikon/oelfarbendruck-> (abgerufen 27. September 2021).
- 8 [T.R.]: *Der Farbendruck*, in: Carl von Lützwow (Hrsg.): *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Leipzig 1875, S. 439–456.
- 9 URL <https://www.photoscala.de/2014/05/23/175-jahre-fotografie-das-foto-wird-farbig> (abgerufen 27. September 2021).
- 10 [H.A.]: *Neue Erscheinungen des Farbendruckes*, in: *Kunstchronik*, 1874, H. 48, Sp. 761–764; Ludwig Schrank: *Farbige Reproduktionen*, in: *Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik*, Jg. 1, 1887, S. 211–214; [FrCs.]: *Farbige Reproduktionen von Meisterwerken Fiesole's*, in: *Archiv für christliche Kunst*, Jg. 11, 1893, S. 28–30. Vgl. Helmut Hess: *Täuschend ähnlich. Die photographische Kunstreproduktion in Farbe gegen Ende des 19. Jahrhunderts*, in: *Gestochen Scharf! Die Kunst zu reproduzieren*, Ausst.-Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen, hrsg. von Dirk Blübaum u. Stephan Brakensiek, Heidelberg 2007, S. 145–157.



Abb. 2 *Mittelalterliche Polychromie*, chromolithografische Farbtafeln aus: *Kunsthistorische Bilderbogen*, Drittes Supplement, Leipzig: E. A. Seemann 1887

oder Photochromie¹¹ waren aufwändig und lieferten höchst unterschiedliche Resultate. Carl von Lützwow, der 1894 in der *Kunstchronik* über *Neue farbige Reproduktionen* berichtete, sprach von «mannigfachen Schwierigkeiten», den authentischen Eindruck eines Originals im farbigen Druck wiederzugeben.¹² Dem Anspruch auf Originaltreue und wissenschaftlich verwertbare Exaktheit konnte zu dem Zeitpunkt noch keines der Verfahren genügen (Abb. 3).

Die Wissenschaft hielt auch deshalb auf Distanz, weil bunte Bilder schnell populär wurden und kommerzielle Verbreitung fanden. Verlagskataloge des ausgehenden 19. Jahrhunderts boten nicht nur Motive zeitgenössischer Künstler zum Kauf an, von denen viele exklusiv unter Vertrag standen, sondern hatten auch Galeriewerke und Reproduktionen nach Alten Meistern im Programm. Es waren Druckerzeugnisse in kleinen Auflagen, die zur Verwendung als Zimmerschmuck gedacht waren oder als farbige «Tafeln» in den Buchdruck eingebunden wurden. Ein Beispiel bietet Max Schmid

11 URL <https://blog.staedelmuseum.de/techniken-der-fotografie-wege-zur-farbfotografie-%e2%80%93-das-verfahren-der-photochromie-teil-610/> (abgerufen 27. September 2021).

12 Carl von Lützwow: *Neue farbige Reproduktionen*, in: *Kunstchronik*, N.F., 5:1894, S. 265–271.



Abb. 3 Detail der *Sixtinischen Madonna* nach Raffael, Stenochromie, Druck von Otto Radde, Hamburg, um 1875 (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)

Kunstgeschichte, erschien 1904 in der wohlfeilen Familien-Enzyklopädie *Hausschatz des Wissens*«. Das Buch macht in exemplarischer Weise deutlich, wie farbige Bilder zum Kaufanreiz werden konnten (Abb. 4).¹³ Schmid's Text stellt wenig mehr dar als eine Faktensammlung, wie sie seit Wilhelm Lübke für Überblickswerke dieser Art üblich war. Attraktiv wurde die Publikation durch die vielen Bilder. Auf 800 Seiten brachte es das Buch auf 411 Schwarz-Weiß-Illustrationen, überwiegend Autotypien von mäßiger Qualität, zudem fanden sich dort technisch bereits überholte Holzstiche. Den Glanzpunkt der Buchausstattung bildeten zwei Chromolithografien nach Raffaels *Sixtinischer Madonna* und Böcklins *Toteninsel* – beides Werke, die zum Grundbestand populärer Kunstgeschichte zählten. Von Farbtreue konnte keine Rede sein. Doch spielte das für die Leserinnen und Leser, die die Originale nie zu Gesicht bekommen hatten, keine Rolle. Sie trafen beim Durchblättern der Textwüste mit ihren öden Schwarz-Weiß-Abbildungen auf Oasen, deren Farbenpracht nach

13 Max Schmid: *Kunstgeschichte, nebst einem Abriß der Geschichte der Musik und Oper* von Clarence Sherwood (=Hausschatz des Wissens, Bd. IX), Neudamm o. J. [1904].

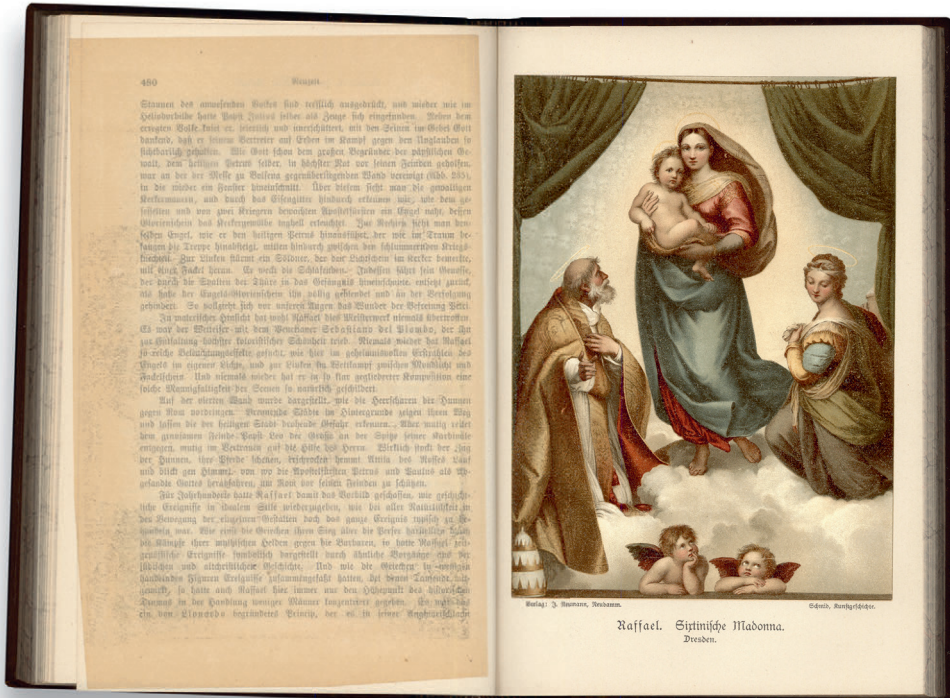


Abb. 4 Doppelseite aus: Max Schmid, *Kunstgeschichte (Hausschatz des Wissens, Bd. IX)*, Neudamm: Neumann o. J. [1904], mit einer Chromolithografie nach Raffels *Sixtinischer Madonna*

dem behutsamen Zurückschlagen des schützenden Pergaments «wahren Genuss» versprach. «Unsere Abbildungen entheben uns der Beschreibung», heißt es denn auch passenderweise im Text.

Eine technische Revolution stellte gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Entwicklung der farbigen Autotypie dar (Abb. 5). Mit dem sogenannten Dreifarbindruck stand für die Wiedergabe von fotografischen Vorlagen in Büchern und Mappenwerken ein billiges industrielles Druckverfahren zur Verfügung, das große Auflagen möglich machte. Gemessen an heutigen Standards, lieferte die Farbautotypie anfangs wenig überzeugende Resultate. Nichtsdestotrotz produzierten und vertrieben Verlage in ganz Europa schnell entsprechende Bildmappen, Monografien und farbige Einzelblätter. Das Programm umfasste um 1900 neben dem bildungsbürgerlichen Kanon auch die moderne Kunst des späten 19. Jahrhunderts.¹⁴

14 Friederike Kitschen: Eine Art Reclam für die Kunst. Die Popularisierung der Kunstgeschichte und der Kanon der Serien 1860–1930, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 44, 2017, S. 189–209; dies.: *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860 bis 1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlin 2021. Vgl. auch den Beitrag von Friederike Kitschen im vorliegenden Band.

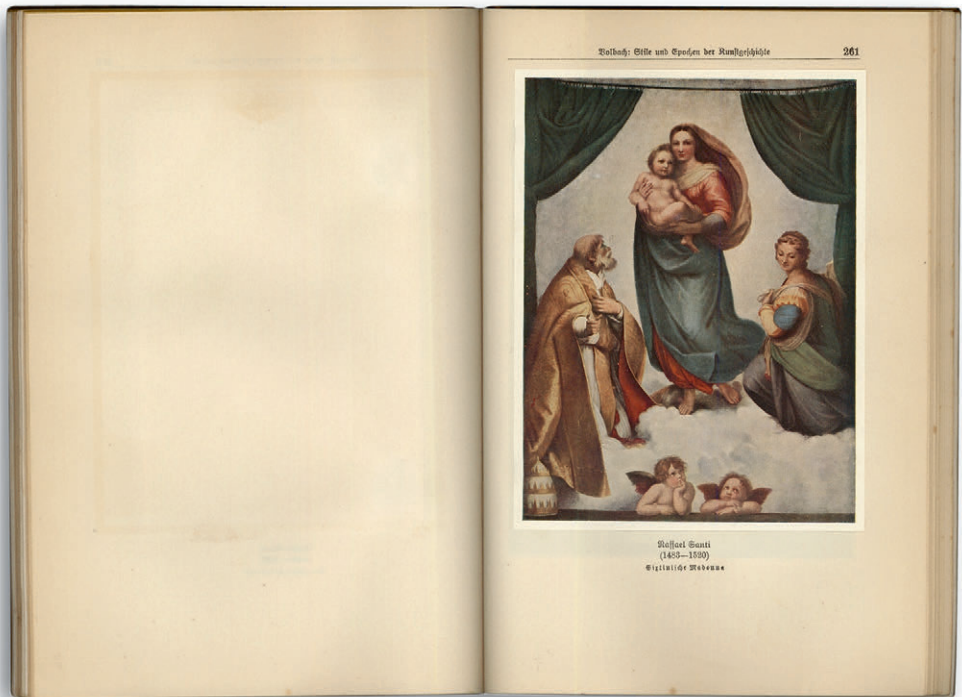


Abb. 5 Doppelseite aus: Ludwig Lewin (Hrsg.), *Quell des Wissens. Eine deutsche Volkshochschule*, Bd. IV, Berlin: Allgemeine Deutsche Verlagsanstalt m.b.H. und Eigenbrödler Verlag 1927, mit einer Dreifarbenautotypie nach Raffels *Sixtinischer Madonna*

Schwierig war die Herstellung der Druckvorlagen deshalb, weil es aufwändiger Retuschen von Hand bedurfte, um einer «naturgetreuen» Wiedergabe nahe zu kommen. Das hielt Verleger nicht davon ab, die Originaltreue ihrer Reproduktionen und den «Genuss» am farbigen Bild ausgiebig zu bewerben.¹⁵ Der hohe Anspruch wurde mit geschickten Verkaufsstrategien unterstrichen. Für seinen in Einzelblättern verkauften farbigen Wandschmuck bot E. A. Seemann nicht nur Passepartouts, sondern auch hölzerne Schmuckrahmen zum Verkauf an (Abb. 6). Ziel war es, aus dem massenhaften Druckerzeugnis ein hochwertiges Ausstattungsstück zu machen, das mit dem Original in Konkurrenz treten konnte. Bücher und Mappenwerke setzten auf eine wertig anmutende Ausstattung. So kam etwa das 1904 erschienene *Album der Dresdner Galerie* des Seemann Verlags bei einem Verkaufspreis von zwanzig Mark als Prachtband im

15 Andreas Zeising: «An Farbe hängt, nach Farbe drängt jetzt alles». E. A. Seemanns «Farbige Kunstblätter» und das Für und Wider der Reproduktion, in: Joseph Imorde u. Andreas Zeising (Hrsg.): *Billige Bilder. Populäre Kunstgeschichte in Monografien und Mappenwerken seit 1900 am Beispiel Albrecht Dürer*, 2. Auflage, Siegen 2019, S. 25–40.



Abb. 6 Verlagsverzeichnis farbiger Reproduktionen des E. A. Seemann Verlags, 1908

Folioformat daher (Abb. 7). Die billigen Dreifarbenautotypien waren auf dunkelblauen texturierten Karton geklebt und damit wie kostbare Grafiken behandelt.¹⁶ Die vermeintliche Qualität des Gebotenen stellte der Begleittext selbstbewusst heraus. Dort hieß es: «Die Reproduktion kann wenigstens einen Begriff von der Wirkung des Originals geben und möchte nicht auf eine Linie gestellt werden mit den vielen anderen Abbildungen kleineren Formats».¹⁷

Während farbige Reproduktionen sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Markt preiswerter Kunstbücher und populärer Mappenwerke immer mehr durchsetzten, reagierte die Fachöffentlichkeit aus Wissenschaftlern und Connaisseurs mit einer Mischung aus Skepsis und kategorischer Ablehnung. Wilhelm Bode beklagte schon um 1900, der Geschmack der Leser sei «so weit verdorben oder so überraffiniert [...], daß die Verleger immer Neues, immer Bunteres und Geschmackloseres zu liefern bestrebt» seien.¹⁸ Georg Biermann sprach für viele, wenn er 1909 urteilte, die Bilder seien allenfalls ein «Hilfsmittel» für den kunstgeschichtlichen Unterricht, nicht

16 Album der Dresdner Galerie. Fünfzig Farbendrucke, Leipzig 1904.

17 Ebd., Begleittext zur Farbtafel der *Sixtinischen Madonna*.

18 Wilhelm von Bode: Zur Illustration moderner deutscher Kunstbücher, in: Pan, Jg. 5, 1899/1900, S. 183–187, hier S. 186.

aber ein Werkzeug für den Fachmann.¹⁹ Und Max Friedländer insistierte, dass die farbige Reproduktion, allenfalls eine Erinnerung an das Original sein könne: «Verständig verwendet, werden die Farbenlichtdrucke [...] manches Vorurteil beseitigen und Genuss verbreiten. Nur dürfen sich die Abbildungen nicht vor die Originale schieben. Sie sollen an die Urbilder erinnern und die Sehnsucht nach den Urbildern wachrufen.»²⁰

Die Zitate mögen andeuten an, dass es in den Jahren nach der Jahrhundertwende nicht nur um mangelhafte Qualität farbiger Wiedergaben ging. Das qualitative Spektrum reichte damals vielmehr bereits von industriell produzierten Autotypien bis hin zu hochpreisigen, in handwerklicher Arbeit hergestellter Faksimiles. Beides bot indessen Anlass zu Kritik. Einerseits ließ der billige Dreifarben-Druck aufgrund der fehlenden Abbildungstreue und der durch die Verkleinerung bedingten Verzerrung der farbigen Wirkung eben das vermissen, was man dem Medium Fotografie längst abzuverlangen gewohnt war: die authentische Wiedergabe des Originals.²¹ Andererseits lieferte das kontinuierlich verbesserte Verfahren des Farbenlichtdrucks eine geradezu täuschend echte Qualität. Anders als im Falle von Schwarz-Weiß-Reproduktionen, bestand die Gefahr, dass das Original hinter der Nachbildung verblasste. In der Fachzeitschrift *Kunstchronik* äußerte Erica Tietze-Conrat einen tiefsitzenden «Horror» vor solchen farbigen Reproduktionen, durch deren augen-

- 19 Georg Biermann: Farbige Reproduktionen nach alten Meistern, in: *Der Cicerone*, Bd. 1, 1909, S. 714.
- 20 Max Friedländer: Rez. zu Max Liebermann. 24 farbige Faksimiledrucke nach Gemälden aus der Ausstellung seiner Werke in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin aus Anlass seines 70. Geburtstages (1917), Berlin 1918, in: *Kunst und Künstler*, 1918, S. 361–362, hier S. 361
- 21 Abwägend die Berichterstattung des *Kunstgewerbeblatts* aus Anlass der Präsentation von Dreifarben-Drucken auf der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906: «Reich vertreten ist aber weiter der Dreifarben-Druck, besonders durch Dr. E. Albert & Co.-München, Förster & Borries-Zwickau, Römmler & Jonas-Dresden. Die Mehrzahl der Preisrichter war allerdings der Meinung, daß der Dreifarben-Druck auf seiner jetzigen Entwicklungsstufe noch nicht völlig zur Wiedergabe von Gemälden geeignet sei, weil die Farben- und Tonwerte durch ihn verschoben und verwirrt würden. Mit Recht hat aber Dr. Willrich, der Direktor des Buchgewerbemuseums zu Leipzig, sein besonderes Urteil also abgegeben: «Der Dreifarben-Druck ist für sonstige wissenschaftliche Zwecke, auch für kunstwissenschaftliche, von großer Bedeutung. Selbstverständlich darf man von einem Reproduktionsverfahren nicht unmittelbaren ästhetischen Genuß verlangen; jede Reproduktion ist eigentlich nur eine abgekürzte Beschreibung. Der Kunstwissenschaft, die immer mehr von äußerlicher Beschreibung zur Erörterung der eigentlichen künstlerischen Probleme übergeht, hat der Dreifarben-Druck durch die Reproduktion von Gemälden sehr hoch anzuschlagende Dienste geleistet. In der Tat verfolgen namhafte Kunstgelehrte diese Veröffentlichungen mit regem Interesse.» Paul Schumann: Die dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, in: *Kunstgewerbeblatt*, NF 17.1905/06, S. 205–223, hier S. 209.