

Kunst im Buch: Wissenschafters Kunst

Andreas Hauser

Dass die Kunstgeschichte im Generieren von symbolischem Kapital so erfolgreich war, schuldete sie nicht zuletzt dem illustrierten Buch. Die Abbildungen fungierten gleichsam als Modelle, mit denen die Kunstinteressierten die Argumentation nachvollziehen und die Werke selber analysieren konnten. Manchmal formierten sie einen Bild-Text, der dem schriftlichen gleichberechtigt gegenüberstand und die konstruierend-künstlerische Seite der Wissenschaft manifest werden liess. In ihren Notizbüchern brachten die Pioniere der Kunstgeschichte diese Schrift-Bild-Verquickung zu höchster Blüte. Jacob Burckhardt ist ein Beispiel dafür – und zugleich auch für die Tatsache, dass sich viele Kunsthistoriker gegenüber der Aufgabe der Buch-Illustrierung ausgesprochen passiv verhielten. Ihr latentes Misstrauen gegen Abbildungen hing damit zusammen, dass die Verleger diese gerne in den Dienst des Genie- und Nationalkultes stellten und so die Texte entwerteten. Mit dem Durchbruch der farbigen Reproduktion in den 1960er Jahren verschärfte sich die Spannung zwischen analytisch-kritischer und affirmativ-devotionaler Funktion einerseits, zwischen wissenschaftlicher und kommerzieller Zielsetzung andererseits. Und wenn heute die elektronischen die Print-Medien zunehmend bedrängen, gilt das erst recht für das kunstgeschichtliche Buch. Andererseits bietet das Internet der kunstwissenschaftlichen Publizistik die Chance, die genannten Dilemmata zu überwinden. Um sie wahrzunehmen, müssen die Fach-Institutionen exorbitante Reprokosten und museale Fotoverbote bekämpfen und überzeugende Muster für einen medien-gerechten Text-Bild-Diskurs entwickeln.

The fact that art history has so successfully generated symbolic capital is indebted not least to the illustrated book. The images in such books function as models that allow art enthusiasts to understand a line of argument and to analyse the works for themselves. Sometimes, the illustrations form an image-text that equals the written text and thereby highlights the construing-artistic side of science. In their notebooks, the pioneers of art history brought the amalgamation of word and image to its fullest glory. Strangely enough, many of them – as for example Jacob Burckhardt – took an extremely passive approach to the illustration of printed books. Their latent mistrust of images had to do with publishers entrusting illustration to the cult of the genius and the nation, which in turn devalued the texts. The breakthrough of colour reproduction in the 1960s heightened the tension between an analytical-critical and an affirmative-devotional function on the one hand and between scientific and commercial goals on the other. If electronic media are now increasingly pressurising print media, then this is even more true for art history books. But the Internet provides art history publishers with an opportunity to overcome these dilemmas. To seize this opportunity, specialist institutions must fight against exorbitant reproduction costs and museums' bans on photography and develop convincing patterns for text-image discourse capable of doing justice to this particular medium.

Thematisiert man das geisteswissenschaftliche Buch als symbolisches Objekt und kognitives Instrument, darf das kunstgeschichtliche Buch ein besonderes Interesse beanspruchen: An ihm zeigt sich auf exemplarische Weise, wie der Marktdruck und ein ambivalentes Verständnis vom eigenen Tun die wissenschaftliche Wertschöpfung und die Nutzung technologischer Neuerungen behindern können. Diese Problematik hängt mit der grossen Rolle zusammen, die die Abbildung in der kunstwissenschaftlichen Publizistik spielt.

Die Geschichte des illustrierten kunstgeschichtlichen Buchs ist in den letzten fünfzehn Jahren intensiv erforscht worden. In seiner Abhandlung über *Kunstgeschichte als historische*

Theorie der Kunst: 1750–1950 lieferte Hubert Locher 2001 einen Abriss über die *Kunstgeschichte in Bildern*, und 2005 widmeten Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz dem Thema eine Ausstellung und einen handbuchartigen Katalog: *Bilderlust und Lesefrüchte – Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*.¹

Gelegentlich wurde schon früher über das wichtigste Forschungsgefäß und Kommunikationsmittel der Kunstgeschichte nachgedacht. Francis Haskell publizierte 1987 einen Vortragstext über *The Painfull Birth of the Art Book*², und ich skizzierte 1989 eine *Geschichte des Kunstbuchs*, in der es um »Typen und Formen des Kunstbuchs«, um das Verhältnis von »Kunstgeschichte und Kunstbuch« und um den »Kunsthistoriker als Künstler« ging.³ Es blieb bei einem »Argumentations- und Materialbaukasten«, bestehend aus PC-Ausdrucken und eingeklebten Fotografien von Kunstbüchern. Die meisten der damals angetippten Fragestellungen sind mittlerweile gründlich abgehandelt, einige wenige aber sind nach wie vor offen: An sie knüpfe ich nochmals an, wobei auch von eigenen Erfahrungen die Rede sein wird. Zunächst folgen aber drei Kapitelchen über die Dokumentation und Reproduktion von Kunst und über das bebilderte kunstgeschichtliche Buch, nicht in Form einer systematischen Auslegung, sondern einer Präsentation von Fallbeispielen.

1. Dokumentationsbilder: Helfer der Kunstgeschichte

Die Kunstgeschichte begreift Gemälde, Fresken, Skulpturen und Bauwerke als Zeugnisse menschlicher Schöpfungs- und Gestaltfähigkeit und glaubt, dass Artefakte innerhalb von Epochenschichten und Kulturlandschaften Gemeinsamkeiten aufweisen. Um diese zu finden, müssen die Werke aus ihrem örtlich-funktionalen Kontext herausgelöst und miteinander

- 1 Für kritische Lektüre danke ich Caspar Hirschi, für ein ebenso sorgfältiges wie tolerantes Lektorat Karen Lambrecht, für Auskünfte Michael Gnehm und Yannis Hadjinicolaou. Lochers Buch (vollständiger Titel im Haupttext; im Folgenden zitiert als Locher 2001) erschien bei Fink in München, der Ausstellungskatalog *Bilderlust und Lesefrüchte* (vollständiger Titel im Haupttext, im Folgenden zitiert als: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz, *Bilderlust und Lesefrüchte*) beim traditionsreichen Kunstdruck- und Kunstbuchverlag E.A. Seemann in Leipzig. Die Ausstellung fand im Gutenberg-Museum in Mainz statt (4.3.–29.5.2005). Zur Technikgeschichte der fotografischen Abbildung noch heute grundlegend: Frank Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz 1984 (=Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie 2).
- 2 Haskells Essay (vollständiger Titel im Haupttext) erschien bei Thames & Hudson in London, 1993 auf deutsch bei Wagenbach in Berlin.
- 3 Vgl. auch Andreas Hauser: Grundbegriffliches zu Wölfflins ‚Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen‘. In: Eduard Hüttinger/Beat Wyss/Andreas Hauser [et al.]. (Hg.): *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900*. Zürich: SchweizerVerlagsHausInternational 1986 (= Jahrbuch 1984–1986 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Festschrift Eduard Hüttinger), S. 39–53. Mit der Abbildung einer Doppelseite aus Wölfflins Grundbegriffen signalisierte ich, dass das Kunstbuch zur Fachgeschichte gehöre.

verglichen werden.⁴ Die Genese der Kunstgeschichte ist deshalb eng mit der Geschichte der Kunstreisen und des Kunstsammelns sowie mit der Entwicklung von Dokumentations- und Reproduktionstechniken verknüpft. Giorgio Vasari, der mit seinen Künstlerviten den entscheidenden Anstoss zur Vergeschichtlichung und Autonomisierung der Kunst gegeben hat, hat systematisch Künstlerzeichnungen gesammelt, und es ist kein Zufall, dass sich eben in seinem Jahrhundert der für Reproduktion und Dokumentation besonders geeignete Kupferstich fest etablierte. Das für die Formierung der modernen Kunstgeschichte so grundlegende, nach Entwicklungsgeschichte, Schulen und überragenden Einzelwerken geordnete Kunstmuseum wurde, bevor es in Wien, Florenz und Paris Form annahm, in einem Stichwerk vorweggenommen.⁵ Im Laufe des 19. Jahrhunderts wuchs dann der Bestand an Kunstreproduktionen ins Unübersehbare.

Wie die Fachleute mit der Bilddokumentation umgingen, lässt sich am Beispiel Jakob Burckhardts (1818–1897) zeigen. Er gilt als führender Vertreter der Disziplin, weil er massgeblich zur Konstruktion der Renaissance als historischem, von der Antike scharf zu scheidendem Stil beigetragen hat.⁶ Voraussetzung dafür war die Aufwertung der Gotik zu einer Kunstsprache, die der antik-klassischen ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen sei. Mit dem Kulturhistoriker Heinrich Schreiber (1793–1872) als Mentor hatte sich der heranwachsende Burckhardt selber für die mittelalterliche Welt begeistert. Davon zeugt ein palimpsestartiger Kodex mit dem Titel »Alterthümer«: ein altes Rechnungsbuch, in das er 1833 bis 1836 Ausgeschnittenes und Selbstgezeichnetes einklebt hat.⁷ Als Zwanzigjähriger erhielt er 1838 die Gelegenheit, eine Artikelserie über *schweizerische Cathedralen* zu schreiben.⁸ Er begann

4 Vgl. Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.): *Vergleichendes Sehen*. München: Wilhelm Fink 2010 (= eikones, NFS Bildkritik).

5 [Joseph Antoine Crozat/Pierre-Jean Mariette/Pierre-François Basan]: *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins, qui sont en France [...]*. 2 Bde. Paris: De l'Imprimerie royale 1729 und 1742. Für Francis Haskell (Anm. 2) ist dieses unvollendete, vom Mäzen Pierre Crozat produzierte und mit Texten des Kenners Jean-Pierre Mariette ausgestattete Stichwerk das erste kunstgeschichtliche Buch. Vgl. auch Gabriele Bickendorf: *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*. In: Katharina Krause/Klaus Nehr (Hg.): *Kunstwerk-Abbild-Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730–1930*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007, S. 33–52, hier S. 37–42.

6 Zur Konstruktion der Renaissance als »Stil« vgl. Henrik Karge: *Renaissance. Aufkommen und Entfaltung des Stilbegriffs in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840*. In: Walter Krause/Heidrun Laudel/Winfried Nerdinger (Hg.): *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil*. Dresden: Verlag der Kunst 2001 (= Muskauer Schriften 4), S. 39–66.

7 Staatsarchiv Basel-Stadt PA 207, 60. Vgl. Werner Kaegi: *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. 7 Bde. Basel: Benno Schwabe 1947–1982. Hier: Bd. 1 (1947), S. 223–246.

8 Jacob Burckhardt: *Bemerkungen über schweizerische Cathedralen*. In: *Zeitschrift über das gesammte Bauwesen* 2 (1837), S. 421–427; 3 (1839), S. 50–54, 79–84, 214–219. Sämtliche Artikel erschienen de facto im Jahr 1838. Hier benutzt: Jacob Burckhardt: *Bemerkungen über schweizerische Kathedralen*. Basel: Amerbach 1946. Würdigungen der Kathedral-Artikel bei Otto Markwart: *Jacob Burckhardt: Persönlichkeit und Jugendjahre*. Basel: Schwabe 1920, S. 264–277 und bei Werner Kaegi: *Jacob Burckhardt* (Anm. 7), S. 502–515.

»im Süden unseres Vaterlandes«, mit der »Cathedrale von Genf«. Sie stamme, meinte er, grösstenteils aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, und merkte an:

Was die Genfer Annalisten für Jahreszahlen angeben, das geht uns weiter nichts an; überhaupt leiten ja die angeblichen und gewöhnlich angenommenen Erbauungsjahre mancher Kirchen den Forscher nur irre, und haben auch bloss dann Gewicht, wenn sie mit den aus der Gestalt der Gebäude selbst gewonnenen Resultaten übereinstimmen.⁹

Im Kielwasser der experimentellen Naturwissenschaft wird hier gegen Bücherwissen polemisiert.¹⁰ Ein derart energisches Insistieren auf Autopsie lässt aber nicht nur Geschriebenes, sondern auch Bilddokumentationen in den Verdacht der Unzuverlässigkeit geraten. Dass Burckhardt ihnen tatsächlich misstraute, zeigt eine Passage in der »Vorrede« des *Cicerone*, jener 1855 publizierte *Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, die die Gattung des Führers in neue Dimensionen hob. »Bei der Architektur«, erklärt der Autor, habe er sich »nur im seltensten Fall der Kupferwerke und Abbildungen bedient«: Es bleibe bedenklich, »auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schliessen, den das Nichtgesehene vermuthlich machen müsse«.¹¹ Das doppelte Misstrauen gegen Texte und Bilddokumente manifestiert sich später in der Klage, dass es ihm, der mittlerweile wegen seiner universitären Verpflichtungen kaum mehr reisen könne, »mehr und mehr unerträglich« werde, »aus Büchern zusammenzuschildern, was [er] nicht selbst gesehen habe«.¹²

Trotz diesem strengen wissenschaftlichen Ethos ist natürlich auch Burckhardt sowohl auf Literatur als auch auf Bilddokumentationen angewiesen. Ohne das vorgängige Studium von Georg Mollers *Denkmälern deutscher Baukunst* hätte er es zum Beispiel 1838 nicht zuwege gebracht, die schweizerischen »Kathedralen« so konsequent nach formal-stilgeschichtlich Kriterien abzuhandeln.¹³ Explizit erwähnte er Mollers Werk im letzten Artikel. Statt, wie

9 Jacob Burckhardt: Bemerkungen über schweizerische Kathedralen (Anm. 8), S. 9–10.

10 Das topische Ausspielen von Selber-Sehen gegen Bücherwissen geht auf Winckelmann zurück. Vgl. Ingeborg Reichle: Kunst-Bild-Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte. In: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.): Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft. Berlin: Kadmos 2007, S. 172 (dort weitere Literatur).

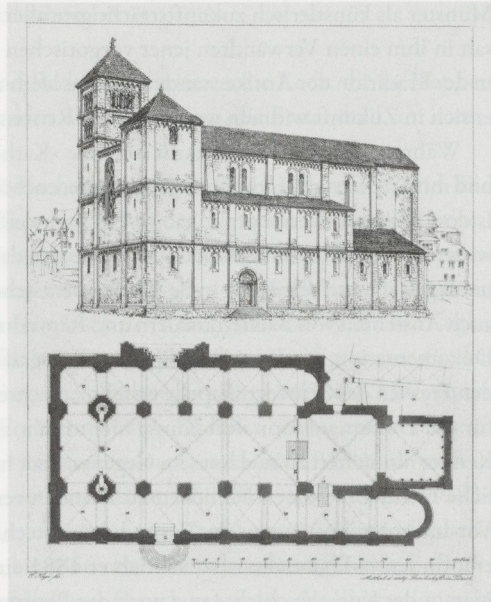
11 Jacob Burckhardt: *Cicerone* (Volltitel im Haupttext). Basel: Schweighausersche Verlagsbuchhandlung 1855. Hier benutzt: die Kröner-Ausgabe von 1978. Der Stuttgarter Verlag druckte die Urausgabe unverändert ab, bereicherte sie aber um 101 Schwarzweiss-Abbildungen. Zitat: S. XI.

12 Brief vom 6.12.1864 an Paul Heyse. In: Jacob Burckhardt: Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe. Mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt. 10 Bde. und Gesamtregister. Basel/Stuttgart: Benno Schwabe 1949–1994. Hier Bd. 4 (1961), S. 169.

13 Georg Moller: *Denkmähler der deutschen Baukunst. Beiträge zur Kenntniss der deutschen Baukunst des Mittelalters*: enthaltend eine chronologisch geordnete Reihe von Werken aus dem Zeitraume vom achten bis zum sechszehnten Jahrhundert. Darmstadt: Heyer und Leske [1815–]1821. Wie Kaegi berichtet, exzerpierte Burckhardt dieses von einer Abhandlung begleitete Stichwerk, als er nach dem Pädagogium ab April 1836 einige Monate Geschichte und Philologie studierte. Vgl. Werner Kaegi: Jacob Burckhardt (Anm. 7), S. 389–390. Natürlich hat Burckhardt auch viele andere Publikationen studiert, so die seines Mentors Heinrich Schreiber, vgl. ebd., S. 263–267.

Abbildung 1:

Franz Hegi: Grossmünster in Zürich.
Kupferstich. In: Mittheilungen der Zürcherischen Gesellschaft für vaterländische Alterthümer V (1841). Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv. Format: 29,5 x 23,5 cm. Das um 1100 bis 1220 erbaute Münster galt damals als ortonischer Bau. Das Schaubild rekonstruiert den Zustand der Türme vor den Erhöhungen und Gotisierungen, die um 1490 und erneut in den 1780er Jahren erfolgten.



geplant, das Berner Münster behandelte er in diesem das ›byzantinische‹ Grossmünster in Zürich.¹⁴ Warum ging er, statt zur Spätgotik voranzuschreiten, zur Romanik zurück? Beim Verfassen der Texte war er sich seiner Aversion gegen Spitzbögen und überdimensionierte Türme bewusst geworden. Auch das Zürcher Münster wies hohe Türme auf, aber sie waren das Resultat einer ›spätestgotischen‹ und einer früh-neugotischen Aufstockung; bis zu den späten 1480er Jahren ragte bloss der bergwärtige Glockenturm über den Baukörper, und statt eines Helms trug er – wie Salomon Vögelin 1829 ausgeführt hatte – »nur ein kleines [...] Hühlein, gleich den Thürmen in Italien«.¹⁵ Schon 1814 hatte ein antiquarisch interessierter Stecher – Franz Hegi (1774–1850) – diesen Originalzustand in einer perspektivischen Ansicht rekonstruiert.¹⁶ Mehr noch als Vögelins Ausführungen dürfte diese suggestive Darstellung (oder eine revidierte Fassung von ihr) (Abb. 1) Burckhardt dazu angeregt haben, das Zürcher

14 Skizzen vom Grossmünster in Zürich finden sich schon in den »Alterthümern« (vgl. Anm. 7): Burckhardt dürfte es 1835 besucht haben, als sein Schwager Melchior Berri Pläne für einen Schulbau fertigte, der das Chorherrengebäude ersetzen sollte.

15 Salomon Vögelin: Das alte Zürich, historisch-topographisch dargestellt. Oder eine Wanderung durch dasselbe im Jahr 1504. Mit Erläuterungen und Nachträgen bis auf die neueste Zeit. Zürich: Orell, Füssli & Co 1829, S. 30.

16 Vierzehntes Neujahrsblatt der Zürcherischen Hülfsgesellschaft. Für die menschenfreundliche Jugend unsrer Vaterstadt. Zürich: Zürcherische Hülfsgesellschaft 1814. Mit einem Kupferstich von Franz Hegi (der anonyme Text stammt vermutlich von Johann Jakob Cramer).

Münster als künstlerisch zukunftssträchigste aller Schweizer Hauptkirchen darzustellen. Er sah in ihm einen Verwandten jener vorgotischen oberitalienischen Sakralbauten, die noch in der Tradition der Antike standen und insofern auf den Stil vorauswiesen, dessen Studium er sich in Zukunft widmen wollte: auf die Renaissance.

Während der junge Burckhardt für seine >Kathedralartikel< mit selbstgefertigten Skizzen und mit Stichen und Lithografien hantierte, entwickelten die Franzosen Louis Daguerre und Isidore Niépce das erste praktikable Verfahren der Fotografie. 1839 präsentierte Arago es der wissenschaftlichen Gemeinschaft und teilte mit, dass der französische Staat es der Menschheit unentgeltlich zur Verfügung stelle. Die bald entstehenden Fotoateliers fertigten neben Porträts auch Ansichten von Baudenkmalern und Reproduktionen von Gemälden. Die fotografische Dokumentation, die der in Venedig tätige Fotograf Carlo Naya (1816–1882) 1865–1867 von den Fresken der Scrovegnikapelle erstellte, machte deutlich, dass das mechanische Lichtbild für die Dokumentation von Kunst nicht mehr zu ignorieren war.¹⁷ Konservativ gesinnte Kenner monierten zwar, dass es im Gegensatz zur handgefertigten Reproduktion das Wesentliche nicht vom Nebensächlichen zu scheiden vermöge¹⁸, aber wer, wie Burckhardt, keine Vor-Interpretation seitens der Reproduktionstechniker duldete, musste eben dies als Vorteil empfinden. »Thatsache ist«, schrieb er 1881 einem fotoskeptischen Verwandten, »dass man in der Kunstgeschichte nur noch der Photographie glaubt, und dass man dabei Recht hat«. ¹⁹ Er war überzeugt, dass man viele Werke erst dank fotografischen Detailaufnahmen à fond kennenlerne. Ausserdem schätzte er die Kunstfotografie als dokumentarische Sicherung gegen Zerstörungen und als Erinnerungshilfe. Mit dem systematischen Kauf von Abzügen scheint er aber erst begonnen zu haben, als man ihm 1873 einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte einrichtete.²⁰ Dabei stellte er die Quantität vor die Qualität; offensichtlich interessierten ihn Grafiken und Fotografien nicht als Preziosen, sondern bloss als Dokumentationen.²¹

17 Zum Prestige der Fotografie als Reproduktionsmedium hatte schon massgeblich beigetragen, dass Prinz Albert von England ab 1852 systematisch Raffael-Zeichnungen fotografieren liess. Vgl. Petra Roettig: »Das verwilderte Auge«. Über Fotografie und Bildarchive in der Kunstwissenschaft. In: Matthias Bruhn (Hg.): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2000, S. 61–87, hier S. 73.

18 Klaus Niehr: Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk. In: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): Bilderlust und Lesefrüchte (Anm. 1), S. 9–26, hier S. 23.

19 Brief vom 19.8.1881 an Jacob Oeri-Burckhardt. In: Jacob Burckhardt: Briefe (Anm. 12), Bd. 7 (1969), S. 276.

20 Katja Amato: Skizze und Fotografie bei Jacob Burckhardt. In: Matthias Bruhn (Hg.): Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2000, S. 47–59; Nikolaus Meier: Der Mann mit der Mappe. Jacob Burckhardt und die Reproduktionsphotographie. In: Maurizio Ghelardi/Max Seidel (Hg.): Storia della cultura, storia dell'arte. Venedig: Marsilio 2002, S. 259–297, hier S. 260; Marc Sieber: »Wo ich nicht von der Anschauung ausgehen kann, da leiste ich nichts«. Jacob Burckhardt und die Photographie. In: Die Kunst der Malerei in Italien. Hg. und eingeleitet von Christine Tauber. München: Beck/Basel: Schwabe 2003, S. 7–20.

21 Katja Amato: Skizze und Fotografie (Anm. 20), S. 57.

2. Holzstich-Textabbildungen: »zum Theil sehr schön«

Bislang war von Baudokumentationen und Bildreproduktionen die Rede, die in Mappen und Kästen aufbewahrt wurden – jetzt wenden wir uns jenen zu, die Bestandteil von kunstgeschichtlichen Publikationen waren.

Als Inbegriff des kunstgeschichtlichen Buches gilt heute eines, bei dem Text und Bild verschränkt sind. Die Etablierung dieses Typs ist eng mit der deutschen Handbuch-Kunstgeschichte verbunden. Indem sie Kunst als ein universales Gut dargestellte, das es zu bewirtschaften gelte, liess sie die Formierung eines stehenden Heeres von Fach-Kunsthistorikern als Notwendigkeit erscheinen. Schon das *Handbuch der Kunstgeschichte*, das Franz Kugler (1808–1858) 1842 publizierte, nimmt sich wie eine grobmaschige Weltkarte aus, die den Weg zur Verfeinerung und Detaillierung vorgab. Abbildungen wies es keine auf.²² Der Autor sah das als Manko; er wünschte sich als Ergänzung einen Bildatlas, wobei er vor allem an J.L.G. Séroux d'Agincourts *Histoire de l'Art par ses monumens* und an den Bildband von Karl Otfried Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst* dachte, die 1810–1823 respektive 1832 erschienen waren.²³ 1845 war eine erste Lieferung des von Kugler angekündigten Bildatlas parat; 1851 war ein erster Band vollendet, bis 1856 erschienen drei weitere Bände.²⁴

Inzwischen war es aber in der Handbuchliteratur Brauch geworden, die Illustrationen in den Text einzufügen, ähnlich wie das 1764 schon Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* getan hatte.²⁵ Statt wie bei diesem Kupferstiche kamen jetzt Holzstiche (Xylografien)²⁶ zum Einsatz, und dies in Form nicht bloss von Auftakt- und Schlussvignetten von Kapiteln, sondern von eigentlichen Textabbildungen. Als erster Handbuchautor benutzte Carl Schnaase (1798–1875) solche – dies ab dem 1850 publizierten

22 Auch Kuglers fünf Jahre älteres *Handbuch der Malerei* war unebildert.

23 Denkmäler der alten Kunst, von Carl Otfried Müller (Auswahl/Anordnung) und Carl Oesterley (Zeichnung/Stich). Bd. 1. Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung 1832. 1856 erschien ein zweiter Band. – Jean-Baptiste-Louis-George Séroux d'Agincourt: *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*. 6 Bde. Paris: Treuttel et Würtz [1810–]1823. Zum Werk und späteren Ausgaben vgl. Daniela Mondini: *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*. Zürich: Zurich InterPublishers 2005.

24 Ernst Guhl/Joseph Caspar [u.a.]: *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungs-Ganges*. 4 Bde. Stuttgart: Ebner & Seubert 1851–1856. Vgl. Katharina Krause: Kat. Nr. 10. In: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): *Bilderlust und Lese Früchte* (Anm. 1), S. 110–112.

25 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte* (Volltitel im Haupttext). 2 Teile. Dresden: Walther 1764. Vgl. Katharina Krause: Kat. Nr. 1. In: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): *Bilderlust und Lese Früchte* (Anm. 1), S. 76–79; Ingeborg Reichle: *Kunst-Bild-Wissenschaft* (Anm. 10), S. 174–175 (mit Verweis auf ältere Literatur).

26 Bei diesem schon im späten 18. Jahrhundert entwickelten Verfahren wurden quer zur Faser geschnittene Hartholzstücke mit Kupferstich-Instrumenten bearbeitet. Vgl. Eva-Maria Hanebutt-Benz/Kristin Wiedau: *Technik des Abbilds*. In: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): *Bilderlust und Lese Früchte* (Anm. 1), S. 43–58, hier. S. 47–52.

Band 4.1 seiner *Geschichte der bildenden Künste*.²⁷ Kugler folgte dem Beispiel seines Konkurrenten in der dritten, zweibändigen Auflage des *Handbuchs der Kunstgeschichte* (1856 und 1858) und vor allem in der dreibändigen *Geschichte der Baukunst* (1856–1859).²⁸ Kugler erlebte den Abschluss der beiden Werke nicht; für ihn sorgte Wilhelm Lübke (1826–1893). An der Vermittlung und Systematisierung des kunstgeschichtlichen Wissens interessiert, trug er massgeblich zum raschen Ausbau des Bildteils in den Handbüchern bei; sein Hauptwerk – die zweibändige *Geschichte der deutschen Renaissance* (1873) ist üppig und auf abwechslungsreiche Art illustriert.²⁹

Zum Zirkel der deutschen Handbuch-Kunstgeschichtler gehörte ja auch Burckhardt. Angesichts seines Fleisses beim Sammeln von Dokumentationen und Reproduktionen möchte man vermuten, dass ihm eine gute Bebilderung der Texte ein besonderes Anliegen war. Tatsächlich ist schon seine erste eigenständige Publikation reich illustriert. Die Rede ist von einer *Beschreibung des Basler Münsters*, die 1842 bei Hasler & Cie in Basel erschien.³⁰ Das Glanzstück der Publikation waren siebzehn lithografierte Tafeln, die das Münster und den Kreuzgang in Veduten, Grundrissen und Detailansichten dokumentierten (Abb. 2). Geschaffen hatte sie der in Kassel wohnhafte Constantin Guise (1811–1858). Der Text bestand aus einer modifizierten Fassung zweier Artikel der oben besprochenen Serie über *schweizerische Cathedralen*: Burckhardt hatte ihn schon 1839 abgeliefert.³¹

Im Artikel über das Zürcher Grossmünster erwähnt Burckhardt eine Bilddokumentation von dessen Kreuzgang.³² Die Zürcher Antiquarische Gesellschaft hatte sie von Franz Hegi fertigen lassen, weil das Baudenkmal vom Abbruch bedroht war. Es war zu erwarten, dass die Blätter publiziert werden würden. Der Plan, das alte Basler Münsterbüchlein³³ durch ein neues, reich illustriertes zu ersetzen, dürfte in der Absicht gefasst worden sein, den baukünstlerischen Vorrang des Basler Münsters zu demonstrieren und allenfalls den Zürcher Antiquaren

27 Karl Schnaase: *Geschichte der bildenden Künste*. 6 Bde. Düsseldorf: J. Buddeus 1843–1861. Schnaase betrachtete Illustrationen eigentlich bloss als »nützliche Zierde«; es ist denkbar, dass sein Verleger auf Illustrationen drängte. Vgl. dazu Klaus Niehr: Kat. Nr. 9. In: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): *Bilderlust und Lese Früchte* (Anm. 1), S. 106–109.

28 Franz Kugler: *Geschichte der Baukunst*. 3 Bde. Stuttgart: Ebner & Seubert 1856, 1858, 1859.

29 Wilhelm Lübke: *Geschichte der deutschen Renaissance*. Stuttgart: Ebner & Seubert (1872–)1873 (= Franz Kugler: *Geschichte der Baukunst* 5).

30 [Jacob Burckhardt]: *Beschreibung der Münsterkirche und ihrer Merkwürdigkeiten in Basel*. Basel: Hasler & Cie 1842.

31 Otto Markwart: *Jacob Burckhardt* (Anm. 8), S. 275.

32 Jacob Burckhardt: *Bemerkungen über schweizerische Cathedralen* (Anm. 8), S. 44.

33 [Hieronymus Falkeisen]: *Beschreibung der Münsters-Kirche zu Basel, samt einem Grundrisse von derselben*. Basel: Johann Jakob Flick 1788.

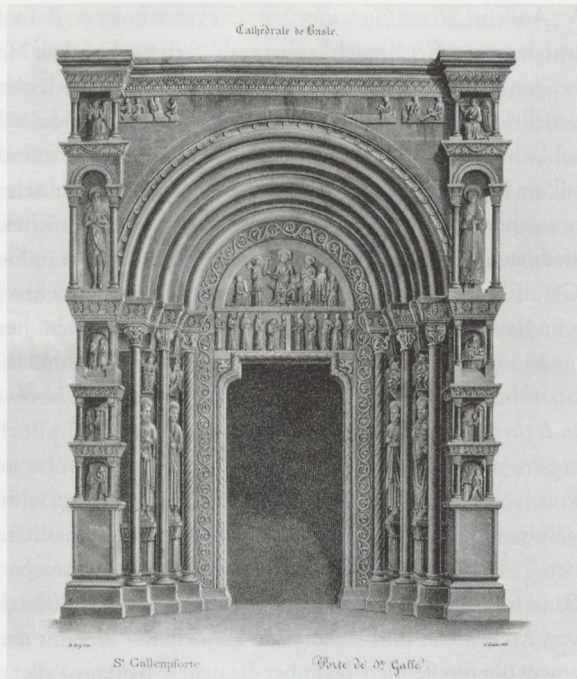


Abbildung 2:
Konstantin Guise (Zeichnung) und
R. Rey (Lithografie): »St. Gallen-
pforte«. In: [Jacob Burckhardt]:
Beschreibung der Münsterkirche
und ihrer Merkwürdigkeiten in
Basel. Basel: Hasler & Cie 1842.
Mit 17 lithografierten Tafeln. For-
mat: 34,6 x 26,5 cm

zuvorzukommen.³⁴ Das erste gelang, das zweite nicht: Die Zürcher beeilten sich, drei illustrierte Hefte übers Grossmünster und den Kreuzgang herauszugeben.³⁵

Der publizistische Wettbewerb zwischen den beiden Städten zeigt, dass reine Forschungsinteressen bei bildstarken – und damit kostspieligen – Publikationen oft eine sekundäre Rolle spielen. Die Hauptpromotoren der Basler Publikation waren der Drucker und Graphik-Verleger Gottlieb Hasler-Mechel (1805–1864) und der Basler Stadtrat³⁶: Der Erste wollte ein Geschäft machen, der Zweite das symbolische Kapital der Rheinstadt vermehren. Kritische Texte waren bei solchen Werken nicht willkommen: Burckhardt musste einige polemische Passagen streichen und dafür eine historische Passage einfügen.

34 Zu einer Besinnung auf den Wert des Münsters bestand insofern Anlass, als die Stadt 1833 wegen der Kantonstrennung einen grossen Teil des grossartigen Münsterschatzes an Basel-Land verloren hatte, das ihn 1836 versteigerte.

35 Mittheilungen der Zürcherischen Gesellschaft für vaterländische Alterthümer. Zürich: J.J. Ulrich. Hefte 4 (1840), 5 (1841) und 6 (1842).

36 Die Tatsache, dass Hasler die Schrift »ehrfurchtsvoll« dem Stadtrat widmete, deutet auf eine Mitwirkung der Behörden hin – wohl in Form einer Abnahmegarantie.

Auf eine Nennung seines Namens verzichtete er. Bei solch »dienenden« Publikationen war das zwar alter Brauch³⁷, aber es dürften noch andere Motive hereingespielt haben. Schon bei den Kathedralartikeln hatte Burckhardt (wenn auch ohne Erfolg) anonym bleiben wollen – vielleicht um nicht als einer dazustehen, der um Geldes willen das Münster seiner Vaterstadt schlechtredete.³⁸ Als sich Burckhardt 1854 für eine Professur am Eidgenössischen Polytechnikum bewarb, erwähnte er bei der Auflistung seiner Schriften auch das Münsterbüchlein, bezeichnete es aber als Jugendarbeit, auf die er sich »nicht zu berufen wünsche«.³⁹ Die Frage stellt sich, ob er Texten den Status legitimer Kinder immer dann verweigerte, wenn er das Gefühl hatte, Kompromisse mit ausserwissenschaftlichen Interessen eingegangen zu sein – zum Beispiel mit dem Wunsch nach effektvollen Abbildungen.

1853, 1855 und 1860 publizierte Burckhardt die drei Bücher, die er als seine Hauptwerke betrachtete: *Die Zeit Konstantins des Grossen*, den *Cicerone* und *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Die letztere Abhandlung wollte er um ein Buch über die *Kunst der Renaissance* ergänzen. Im Winter 1862/63 verfasste er ein Skript, »tat [dieses dann aber wieder] in den Pult [...], wahrscheinlich für immer«⁴⁰. Er war zum Schluss gekommen, ohne Musse zum »Reisen und Nachstudiren« die selbstgesetzten Qualitätsstandards nicht erfüllen zu können.⁴¹ Als er hörte, dass Lübke die Kuglersche *Geschichte der Baukunst* mit einem vierten Band fortsetzen wollte, übergab er diesem am 1.12.1864 diejenigen Teile seines Skripts, die von Architektur und Dekoration handelten – dies mit der ausdrücklichen Erlaubnis, sie in einem übergreifenden Text über die neuere Baukunst aller europäischen Länder aufgehen zu lassen. Seinen Namen wollte er nur an zweiter Stelle genannt haben; noch lieber wäre ihm völlige Anonymität gewesen. Ausserdem verzichtete er auf »jedes Honorar« – dies in der Überzeugung, »dass der Herr Verleger durch Reichthum der Ausstattung, besonders der Illustrationen sich einer grossen Anstrengung unterziehen« werde.⁴²

In der Folge beliess Lübke Burckhardts Skript unverändert, sorgte aber für eine Bebilderung mit 160 Holzstichen. Dabei kam ihm zupass, dass der früh verstorbene Architekt Maximilian Nohl (1830–1860) ein reich illustriertes Tagebuch von einer 1857/58 unternommenen

37 Vgl. Werner Kaegi: Jacob Burckhardt (Anm. 7), S. 509–510.

38 Brief vom 12.12.1838 an Christoph Riggerbach. Vgl. Jacob Burckhardt: Briefe (Anm. 12). Bd. 1 (1949), S. 99. Mit dem Verleger des »Baujournals« – Carl Ferdinand von Ehrenberg – habe er nun abgeschlossen: »Der Kerl [...] hat meine Anonymität nie respectiert, sondern zu jedem Wisch meinen Namen gesetzt«.

39 Brief vom 18.11.1854 an Johann Conrad Kern. In: Jacob Burckhardt: Briefe (Anm. 12), Bd. 3 (1955), S. 196.

40 Brief vom 3.4.1864 an Paul Heyse. In: Jacob Burckhardt: Briefe (Anm. 12). Bd. 4 (1961), S. 142.

41 Brief vom 6.12.1864 an Paul Heyse. In: Jacob Burckhardt: Briefe (Anm. 12). Bd. 4 (1961), S. 169.

42 Brief vom 27.11.1864 an Wilhelm Lübke und gemeinsamer Brief mit Lübke an die Verleger Ebner & Seubert vom 1.12.1864. In: Jacob Burckhardt: Briefe (Anm. 12), Bd. 4 (1961), S. 167–169. Zum Anonymitätswunsch vgl. den in der vorigen Anm. erwähnten Brief an Heyse.

Italienreise hinterlassen hatte: Diesem entnahm er beinahe einen Drittel der Bildvorlagen.⁴³ 1867 wurde die Abhandlung unter dem Namen Burckhardts ausgeliefert.⁴⁴ Sie eigne sich, schrieb dieser einem Freund, »nicht zum Lesen«; die Illustrationen aber – an denen er »freilich nicht das geringste Verdienst« habe – seien »zum Theil sehr schön«.⁴⁵ Niehr hat das als Beifall zu dem von Lübke realisierten »perfekten Gleichklang von kunstgeschichtlicher Methodik und dokumentierendem Bild« aufgefasst.⁴⁶ Ich meine aber, dass in der Formulierung Vorbehalte mitschwingen. Dass dies der Fall ist, zeigt sich in Burckhardts Kommentar zur ersten Lieferung einer *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, die ihm deren Autor – Johann Rudolf Rahn (1841–1912) – 1873 geschickt hatte.⁴⁷ Obwohl diese Publikation zahlreiche, mehrheitlich nach Zeichnungen des Autors gefertigte Xylografien enthielt, wünschte Burckhardt sich einen zusätzlichen Bildatlas, allenfalls in der reduzierten Form eines »Kleinfolioheft[es] von 30-35 lithogr., autogr. zinkograf. Blättern mit den caroling. und roman. Bauten allein«.⁴⁸

Als Vorbild hatte er vermutlich zwei Alben im Kopf, welche die Bauschule des Eidgenössischen Polytechnikums 1863 und 1864 publiziert hatte: Sie enthielten autografierte »Scizzen und Aufnahmen« von Renaissancebauten, die während Exkursionen zum südlichen Alpenfuss entstanden waren (Abb. 3). Die Anregung zu den Expeditionen dürfte Burckhardt selber gegeben haben: Schon 1838 hatte er eine Publikation der Tessiner Renaissance-Baudenkmäler in

43 Ein Jahr vor Burckhardts Text gab Lübke Nohls Tagebuch heraus, vgl. Max Nohl: Tagebuch einer italienischen Reise, hg. von Wilhelm Lübke. Mit zahlreichen Illustrationen nach Original-Zeichnungen. Stuttgart: Ebner & Seubert 1866. 1877 wurde eine zweite, um 40 Abbildungen vermehrte Auflage publiziert.

44 Jacob Burckhardt: Die Renaissance in Italien. Stuttgart: Ebner & Seubert 1867 (= Franz Kugler: Geschichte der Baukunst 4: Geschichte der neueren Baukunst, 1. Hälfte). Als 2. Hälfte war eine Darstellung der französischen Renaissance von Lübke beigegeben. 1868 wurde die Burckhardtsche Abhandlung als eigenständiger 1. Band der Geschichte der neueren Baukunst präsentiert. Zur Entstehungsgeschichte des Buches: Klaus Niehr: Kat. Nr. 16, in: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): Bilderlust und Lesefrüchte (Anm. 1), S. 131–133; Maurizio Ghelardi: Editorisches Nachwort. In: Jacob Burckhardt: Die Baukunst der Renaissance in Italien. München: C.H.Beck/Basel: Schwabe 2000 (= Jacob Burckhardt Werke. Kritische Gesamtausgabe 5, hg. von Maurizio Ghelardi), S. 483–500.

45 Brief vom 2.6.1867 an Heinrich Schreiber. In: Jacob Burckhardt: Briefe (Anm. 12), Bd. 4 (1961), S. 253–254.

46 Klaus Niehr: Kat. Nr. 16. In: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): Bilderlust und Lesefrüchte (Anm. 1), S. 133.

47 Johann Rudolf Rahn: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters. Das Buch erschien 1873, 1874 und 1876 in drei Lieferungen bei Hans Staub in Zürich.

48 Brief an Johann Rudolf Rahn vom 6.7.1873. Zitiert nach: Ursula Isler-Hungerbühler: Johann Rudolf Rahn. Begründer der schweizerischen Kunstgeschichte. Zürich: Schulthess 1956, S. 77–78. Dass er von einem Atlas »nur skizzenhafte Zeichnung und nicht die hohe artistische Vollendung [von Rahns] Holzschnitten« verlange, begründet Burckhardt mit den »hohen Unkosten« – so »finde sich kein Verleger oder die Sache bleibe mit 1–2 Lieferungen liegen«. Unserer Ansicht nach zieht Burckhardt skizzenhafte Abbildungen aber auch aus prinzipiellen Gründen vor.

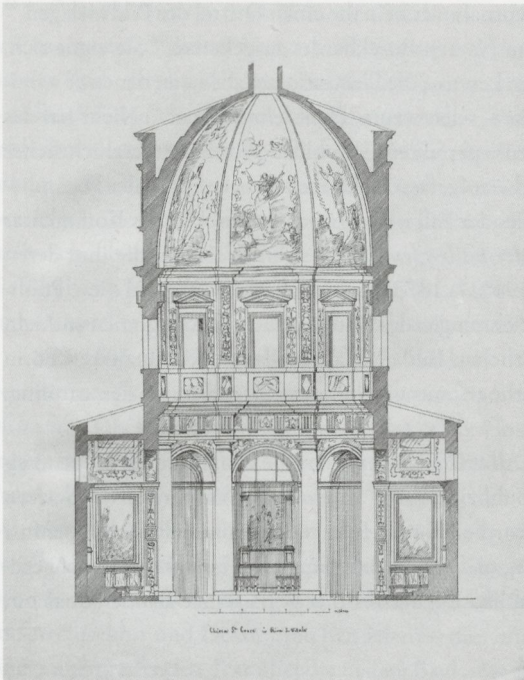


Abbildung 3:

Querschnitt der »Chiesa Sta. Croce in Riva S. Vitale«. In: Skizzen und Aufnahmen der Exkursion der Bauschule, 3. Curs. 1863. Gezeichnet unter Leitung von J[ulius] Stadler. Zürich: Schabelitz'sche Buchhandlung [1864]. Autografie, 38,3 x 29,5 cm

»leichten Zeichnungen« vorgeschlagen⁴⁹, und als die Exkursionisten der Bauschule erstmals die Alpen überschritten, sass er am Skript über die Baukunst und Dekoration der Renaissance. Einige der Bauschul-Zeichnungen benutzte Lübke dann für die Bebilderung der *Baukunst der Renaissance in Italien* (Abb. 4).⁵⁰

Deren Abbildungen wurden in der zweiten Auflage von 1878 auf 221 vermehrt. Als Heinrich Holtzinger für eine geplante dritte Auflage weitere Neuabbildungen sammelte, machte sich der Verleger 1889 Sorgen wegen der Einheitlichkeit bezüglich der »Art der Wiedergabe«. Um eine Stellungnahme gebeten, betonte Burckhardt, dass er »in diesen

49 Jacob Burckhardt: *Bemerkungen über schweizerische Kathedralen* (Anm. 8), S. 54.

50 Von 1861 bis 1866 hatte Lübke jenen Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Archäologie inne, den Burckhardt 1858 zugunsten einer Geschichtsprüfung in Basel verlassen hatte: Vielleicht war er es, der seine Kollegen von der Bauschule zu Exkursionen in den Süden der Alpen animierte.

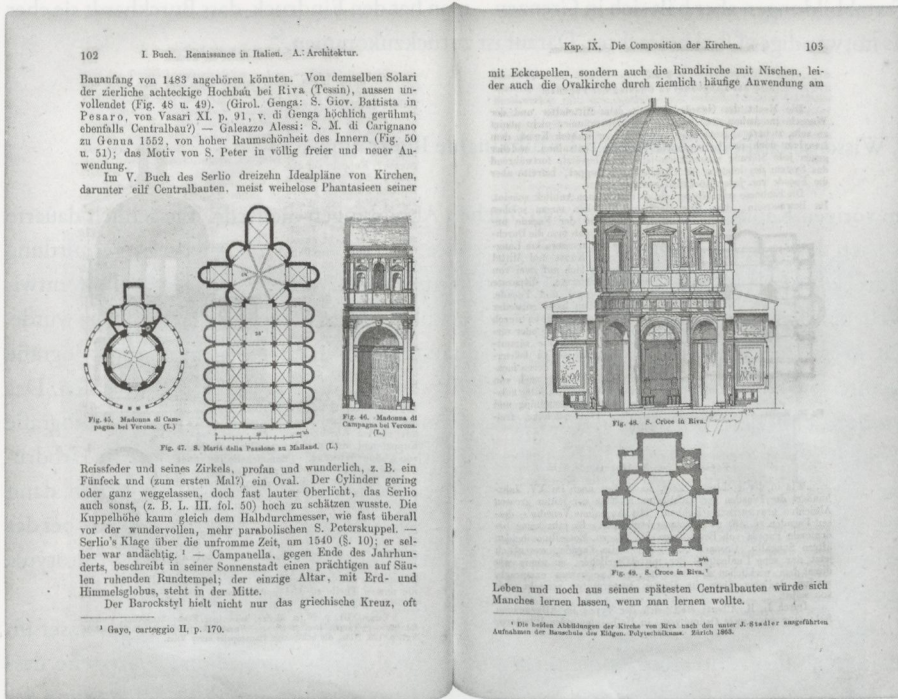


Abbildung 4:

[Jacob Burckhardt]: Die Renaissance in Italien. In: Jacob Burckhardt/Wilhelm Lübke: Geschichte der neueren Baukunst. Stuttgart: Ebner & Seubert 1867 (= Geschichte der Baukunst von Franz Kugler, Bd. 4). Format: 22 x 15 cm. ETH-Bibliothek Zürich, Abteilung rara. Doppelseite 102–103 (aus Kap. IX: »Die Composition der Kirchen«). Rechts: Schnitt und Grundriss von »S. Croce in Riva«; Holzstiche nach den Skizzen und Aufnahmen der Bauschule 1863 (vgl. Abb. 3)

Dingen [nicht] zu entscheiden wünsche«, es aber für zweckmässig erachte, das Buch nur »mit den nöthigsten neuen Illustrationen [...] in die Presse zu geben«, dafür aber zusätzlich einen »Atlas der Renaissance« herauszugeben: »Bei wohlfeilem Preise würde ein solcher [...] schon als Musterbuch Absatz finden«. ⁵¹ Diese Bemerkung zeigt, dass er erneut etwas Anspruchsloses von der Art der Polytechnikums-Alben im Kopf hatte. Die Begeisterung für

51 Anders als bei den Quartbänden sei man bei einem Atlas auch »im Masstab nicht genirt«. Vgl. Brief an Paul Neff vom 26.8.1889. In: Jacob Burckhardt: Briefe (Anm. 12), Bd. 9 (1980), S. 218. Vgl. Maurizio Ghelardi: Editorisches Nachwort (Anm. 44), S. 495.

Textabbildungen aber hält sich in Grenzen – man hat den Eindruck, dass Burckhardt sie eher als notwendiges Übel betrachtet. Darauf ist zurückzukommen.⁵²

3. Wissenschaftliche Qualität und »fulminante Illustration«

Im vorigen Kapitel war nie von fotografischen Abbildungen die Rede. Tatsächlich dauerte es nach der Erfindung der Fotografie Jahrzehnte, bis diese ohne zeichnerische Vermittlung gedruckt werden konnte. In den 1870er Jahren wurde zunächst ein Tiefdruckverfahren entwickelt, bei dem eine fotografisch belichtete Druckplatte wie bei einer Radierung geätzt wurde. Die so erzielte Heliogravüre war ebenso qualitativ wie teuer; im Gegensatz zur Xylografie konnten sie ausserdem nicht in einem Arbeitsgang mit der Schrift gedruckt werden. Das wurde erst mit der 1883 patentierten Autotypie möglich, bei der die Grautöne der Fotografie in einen Raster umgesetzt wurden. Kurz darauf wurde die Autotypie auch schon für Farbdrucke ausprobiert, auf der Basis zunächst von »farbechten« Schwarzweiss-Fotografien, dann von Farbfotografien. Ein *Führer für Pilzfreunde* von 1895 gilt als erste Publikation, bei der farbige Vorlagen – in diesem Fall kolorierte Zeichnungen – mittels Dreifarben-Autotypie gedruckt wurden.⁵³

Ihren eigentümlichen »effet de réalité« kann die fototechnische Abbildung besser im malerei- als im architekturgeschichtlichen Buch entfalten; das zeigt schon die Tatsache, dass hier der schillernde Begriff der »Reproduktion« passend wirkt. Um den Übergang von der zeichnerischen zur fotomechanischen und von der schwarzweissen zur farbigen Abbildung zu verfolgen, halten wir uns deshalb an Maler-Monografien, genauer: an solche über Andrea Mantegna (1431–1506): Er ist in jüngster Vergangenheit zu einem Liebling der Kunstpublizistik avanciert. Vasari hat ihn bekanntlich nicht zu den Meistern gezählt, welche die künstlerische Heilsgeschichte zu ihrer höchsten Bestimmung geführt haben; für ihn war er ein blosser Wegbereiter.⁵⁴ In der Folge fiel er zwischen den Stuhl der Disegno- und die Bank

52 Die dritte Auflage erschien 1891. Sie enthält 288 Textabbildungen – ausschliesslich Holzstiche. Möglicherweise hatte Holtzinger die Aufnahme von fotografischen Abbildungen vorgeschlagen. Solche tauchten dann in späteren Auflagen auf.

53 Frank Heidtmann: *Wie das Photo* (Anm. 1), S. 646–657 (über Dreifarben-Autotypie, mit Liste der frühesten Kunstreproduktionswerke), S. 668–679 (über Autotypie), S. 700–722 (über Heliogravüre); Eva-Maria Hanebutt-Benz/Kristin Wiedau: *Technik des Abbilds* (Anm. 26), S. 56–58. Zur Autotypie vgl. auch Dorothea Peters: *Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie*. In: Alexander Gall (Hg.): *Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik*. Göttingen: Wallstein 2007, S. 179–244. Vor der Erfindung des Foto-Drucks gab es Versuche, die Dokumentationsfotografie mittels Einkleben von Abzügen ins Buch zu bringen, vgl. Elisabeth Ziemer: *Der Münsterschatz zwischen Basel und Berlin*. In: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* (in Vorbereitung).

54 Zur Nachwirkung des Denkmusters der drei Heilszeiten bei Vasari vgl. Gerd Blum: *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*. München: Beck 2011.



Tafel I

Tafel III

gait and countenance are all familiar to him. The same intimate knowledge of Roman times reveals itself in a hundred details; in the temples and viaducts of the background, in the mythological reliefs which adorn chariots, shields and breast-plates, in tablets bearing Latin inscriptions, in the triumphal arch under which Caesar passes as he goes on his way. And here we may notice that Andrea Mantegna, the artist of this work, has again introduced the "crisp" and "stiff" quality which we have already seen he had doubtless seen with his own eyes in their time-honoured place on the Quirinal hill.

In the execution of the "Triumphs" we observe the same high degree of finish, as in all his later work; the drapery hangs in the small folds of Greek sculpture, but without stiffness or formality; while the light and transparent colouring is admirably adapted in its softly-shaded tints to the general character of the subject. Evidently in this it was Mantegna's intention to imitate as closely as possible the style of ancient painting. Unfortunately most of the pictures have suffered from re-painting, and at the present day very few of the original colours remain. The delicacy of the fragments that have been left untouched.

Both in the plastic fantasy of form and in the principles of perspective which Mantegna has here successfully applied, we see the result of his earlier studies, modified and restrained by the experience of the thirty years which had passed since the days when he painted the Eremitani frescoes. Nothing can surpass the manner in which the whole of the splendid pageantry of the "Triumphs" is subdued and governed by the laws of composition, till every figure moves in perfect rhythm and harmony of "Rhythmus." But, as the *National Gallery* has seen how this subject, released from the servile restraint of Mantegna's art, could degenerate into a Boscianian



Das meiste Geschlecht, in einem kleinen Ge-
birge, sind die Äthiopen, die sich durch
wunderschöne Sit. (S. 65). Eine
narrische Beschaffenheit hat sich als Äthio-
pianer, an ihren Kleidungen sind die
meisten mit dem Bespannen von Eseln be-
deckt, einisch menschlich nachlässigen Vorstellung
von Mutter und Kind. Nicht Engel, nicht



Bild 71. Der Zirkel der Götter. Nach der Äthiopen.
Nach der Äthiopen. Nach der Äthiopen.
(Nach einer Copirungszeichnung von Frau Kuntzling in Wien.)

schützt, auf Besen und Wägen, welche
am Ende eines langen Stabes, welche
breiten, gegen Arbeiter und Vierzeln ihrem
Brenne nach. Das mit höchster Reinheit
Behandelt, schmeckt in den Händen geputzte
Brenn, welches sich jetzt in den Händen zu
Brenn verhält, gehört zu den merkwür-
digsten und bemerkenswertesten Gegen-
ständen der Äthiopen.

Wunderschöne gemindert: nur die typische Frucht
des Berges, die sich durch ihre Schönheit
auszeichnet. Ihre Frucht die herrlichsten
Wohnstätten für die Äthiopen, welche
keinen im Vergleich mit ihrem Blute von
typischer Schönheit und Stärke. Sie
sind von der Entdeckung eines Abtes,

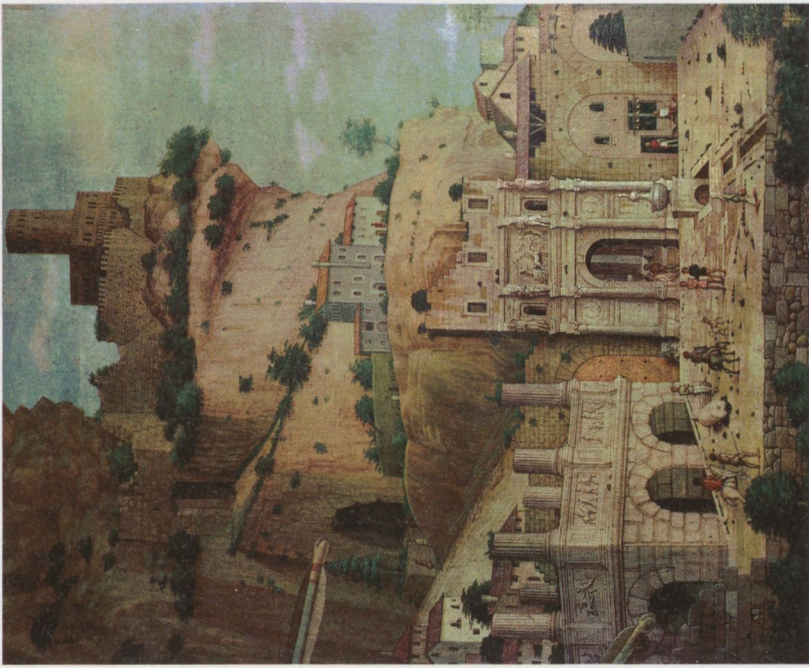


Bild 72. Der Zirkel der Götter. Nach der Äthiopen.
Nach der Äthiopen. Nach der Äthiopen.
(Nach einer Copirungszeichnung von Frau Kuntzling in Wien.)

welches in den jenen Jahren bereits durch
den zum später herangeleiteten Äthio-
pianer sehr beliebt war. Die Frucht des
Äthiopen ist sehr gut verdaulich und
wird nicht in der höchsten Reife, sondern
nur in der vorletzigen Reife geerntet, auf
welche Äthiopen ihr Mühen setzen. Sie
ist, in der Äthiopen. Die Äthiopen sind
Montagna mit dem großen Äthiopen, Äthiopen.



Fig. VIII. — Adagio del S. Giuseppe al tempio. (Continuazione)



TAFEL XXIX
 DIE ARCHITECTUR VON PARS LORENS (N. 98)
 ARCHITECTUR (18. JH.)



TAFEL XXXII
 DIE ARCHITECTUR VON PARS LORENS (N. 98)
 ARCHITECTUR (18. JH.)

VII

Mantegna in Mantua

There is only one surviving large picture by Mantegna part of whose execution can safely be attributed to assistants, almost certainly because it was painted in 1469, when Mantegna was busy with the Camera Picta. This is the huge painting representing San Bernardino (Plate 96), painted from 1465 to 1469 in the church of San Francesco. The chapel had been dedicated to a saint, with whom in his life the Gonzaga had had close spiritual ties, by the Marchese Lodovico, and it was to be his burying-place. The walls had already been frescoed in a late Gothic style with four scenes from the life of another saint,¹ and the altarpiece signaled its rededication. Another reason for the painting may be that the chapel was not a work of absolute luxury, as was not a work of absolute luxury compared to Mantegna's other tasks rather as he was content to have Samuele di Tradate execute Mantegna's designs at Cavriana. It is Mantegna's earliest surviving large painting on canvas, which was perhaps chosen as a medium because of the picture's great size and vertical shape. The great structural framework, and the general use of perspective, are related to the architectural balustrade of linked roundels, inset with coloured marbles, and with golden arabesque heads in their interstices, are related in invention to the fireplace fresco of the Camera Picta.

The tall, emaciated saint, dressed in life-size grey robes, is the Franciscan Friar Minor, seated on a pedestal, his hands clasped in prayer. He holds up the tablet inscribed IHS or the Name of Jesus that he always carried when preaching his sermon. This motif and the finely lettered inscription above, *HIVVS LINGVA SALVVS HOMINVM*, are chosen to emphasize his fame as a preacher to repeat-

ance. Behind, two golden-haired angels, robed in pink and blue, hold up a cloth of state of scarlet damask lined with gold. In type they resemble the *St. Pappolonia* of 1454; the wings of the left-hand angel change in colour from coral to pale blue to white, the first instance in Mantegna's art of *colori congiunti*. The angels' wings are held by Samuele's carpenter, the comb-like wings held by Samuele's carpenter, the lamp suspended from the cornice. The taste for beautiful and exotic animals and birds appears again in the white hare that peeps round the corner and in the two parakeets, one pink, one blue. As far as the poor state of the picture allows a judgement, it seems that Mantegna designed it, devised its colour scheme, and composed some details to be finished by assistants.

From the decade 1470 to 1480 we have many documents concerning Mantegna's properties and financial affairs. The terms Lodovico had offered him were generous. The Gonzaga paid the officers of their household by *scotte* (months). On this system salaries were given monthly, and other household expenses were paid by the day. The Gonzaga received as dues and rents, Mantegna received a salary of fifteen ducats monthly, a house large enough for himself and his family, enough corn every year to meet amply the consumption of six people and all the wood he needed for his own use. This was his promise made him in 1478 to expect that he would be the least part of his recompense. The fifteen ducats monthly (900 lire annually) long remained his allowance, but at the end of his life in 1505 his salary was raised slightly to 930 lire. In 1470 Lodovico Gonzaga, complaining to Alessandro Strozzi of Mantegna's property, declared: 'he has from 15 ducats a month, a

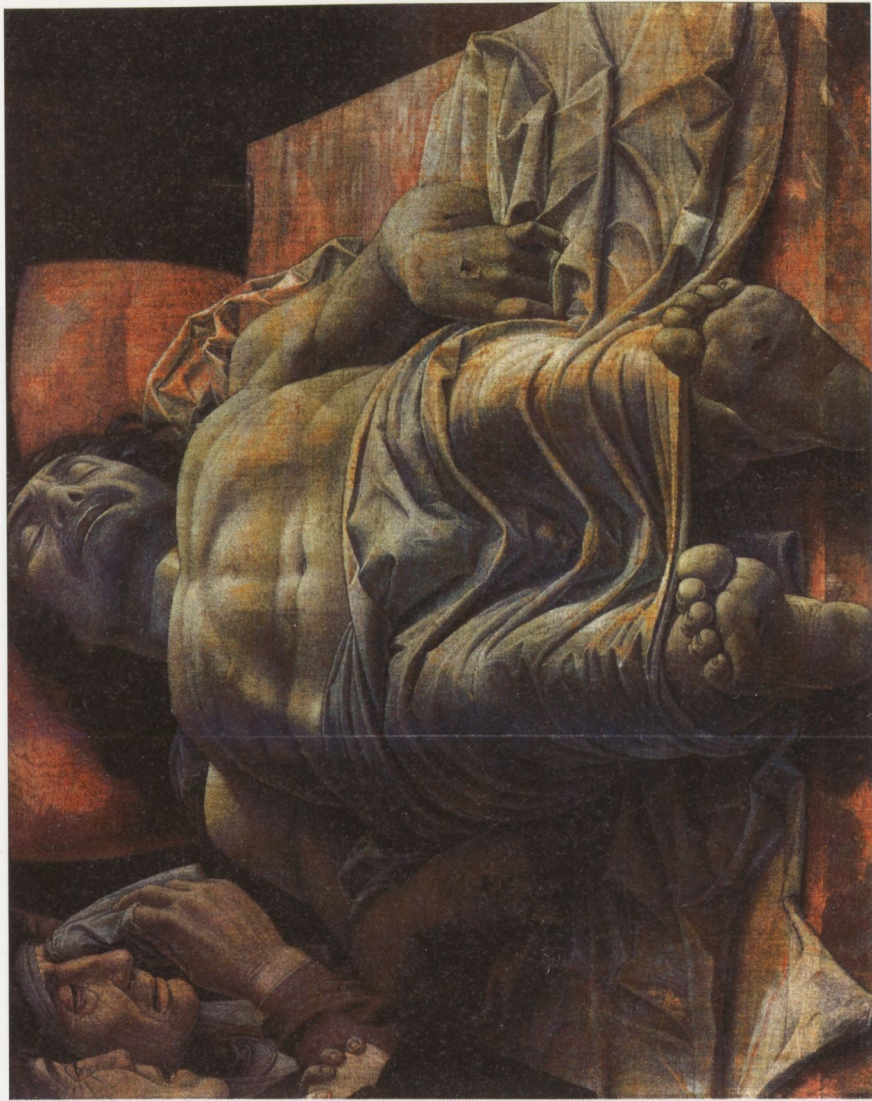


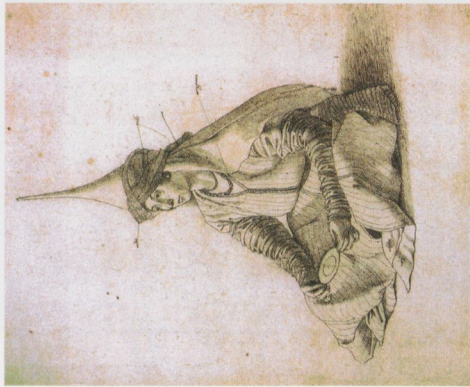
Fig. 7. Fig tree and sculptured foot. Detail from *St. Sebastian* (Plate XI)

von einem weiteren bedeutenden Werk der der Renaissance Hof in Antwerpen, das am 24. Juni 1468 nach Mailand kam. Man glaubt aber nicht, das Bild bezogen, auf dem es die Bekehrtheit in der Werkstätte, wie Euseb Drexelbach behauptet, 278 Diese Mischung sollte der Beweihrung des Markgrafen dienen, und Mantegna bezieht sich darauf, dass für die biblische Verknüpfung, denn der Tischer die Verantwortung trägt, der zur Lieferung der Holztafel für das Bild länger als vorgesehen gebraucht habe. Auch wenn das Werk nicht erhalten ist, handelte es sich also offenbar um ein Tafelbild mit einem *Allegory Christi in die Vorhalle*.

Schon in der neorenaissance Überlieferung, so im Mantegna (177) und in der Renaissance (178) (179), finden sich Anspielungen auf eine Bekehrtheit der Götter, der dem Torreich durch einen Aufstieg Christi in die Unterwelt, der zwischen dem Kreuzestod und der Auferstehung stattfindet. Auch das Apokryphen-Glaubensbekenntnis spricht davon, Christus sei einmühsam in das Reich der Toten. Um eine konkrete Schilderung dieses Ereignisses zu finden, muss man jedoch auf andere Quellen zurückgreifen, wie das apokryphe Nisodemus-Evangelium oder auf volkstümliche Versionen wie die *Legenda Aurea* des Jakobus de Voragine. Hier finden sich die Details, die die Grundlage für die Umsetzung des Themas im Bild gaben. Hier sind die Theorien, die es erst ermöglichte, sich anzusehen, mit dem Bild, das die Bekehrtheit der Götter zeigt. Hier sind auch die Beweise dieses finsternen Ortes genannt, angefangen bei Adam, dem Vater des Menschengeschlechtes, über die Patriarchen und Propheten der Alten Bundes, zu denen auch Johannes der Täufer gerechnet wird, bis hin zur Figur Satans und der Dämonen. Auch die Abfolge der Ereignisse wird hier beschrieben: das Erscheinen Christi, der das Höllenreich aufbricht, die Befreiung der Seelen und die Auferstehung der Toten, die schließlich deren Aufnahme ins Paradies, an dessen Eingang sie der Götter Schächer mit dem Kreuz auf den Schultern erwarten.

In der Kunst des italienischen Mittelalters ist die Episode nicht sehr verbreitet, aber in der Renaissance (179) (180) (181) (182) (183) (184) (185) (186) (187) (188) (189) (190) (191) (192) (193) (194) (195) (196) (197) (198) (199) (200) (201) (202) (203) (204) (205) (206) (207) (208) (209) (210) (211) (212) (213) (214) (215) (216) (217) (218) (219) (220) (221) (222) (223) (224) (225) (226) (227) (228) (229) (230) (231) (232) (233) (234) (235) (236) (237) (238) (239) (240) (241) (242) (243) (244) (245) (246) (247) (248) (249) (250) (251) (252) (253) (254) (255) (256) (257) (258) (259) (260) (261) (262) (263) (264) (265) (266) (267) (268) (269) (270) (271) (272) (273) (274) (275) (276) (277) (278) (279) (280) (281) (282) (283) (284) (285) (286) (287) (288) (289) (290) (291) (292) (293) (294) (295) (296) (297) (298) (299) (300) (301) (302) (303) (304) (305) (306) (307) (308) (309) (310) (311) (312) (313) (314) (315) (316) (317) (318) (319) (320) (321) (322) (323) (324) (325) (326) (327) (328) (329) (330) (331) (332) (333) (334) (335) (336) (337) (338) (339) (340) (341) (342) (343) (344) (345) (346) (347) (348) (349) (350) (351) (352) (353) (354) (355) (356) (357) (358) (359) (360) (361) (362) (363) (364) (365) (366) (367) (368) (369) (370) (371) (372) (373) (374) (375) (376) (377) (378) (379) (380) (381) (382) (383) (384) (385) (386) (387) (388) (389) (390) (391) (392) (393) (394) (395) (396) (397) (398) (399) (400) (401) (402) (403) (404) (405) (406) (407) (408) (409) (410) (411) (412) (413) (414) (415) (416) (417) (418) (419) (420) (421) (422) (423) (424) (425) (426) (427) (428) (429) (430) (431) (432) (433) (434) (435) (436) (437) (438) (439) (440) (441) (442) (443) (444) (445) (446) (447) (448) (449) (450) (451) (452) (453) (454) (455) (456) (457) (458) (459) (460) (461) (462) (463) (464) (465) (466) (467) (468) (469) (470) (471) (472) (473) (474) (475) (476) (477) (478) (479) (480) (481) (482) (483) (484) (485) (486) (487) (488) (489) (490) (491) (492) (493) (494) (495) (496) (497) (498) (499) (500) (501) (502) (503) (504) (505) (506) (507) (508) (509) (510) (511) (512) (513) (514) (515) (516) (517) (518) (519) (520) (521) (522) (523) (524) (525) (526) (527) (528) (529) (530) (531) (532) (533) (534) (535) (536) (537) (538) (539) (540) (541) (542) (543) (544) (545) (546) (547) (548) (549) (550) (551) (552) (553) (554) (555) (556) (557) (558) (559) (560) (561) (562) (563) (564) (565) (566) (567) (568) (569) (570) (571) (572) (573) (574) (575) (576) (577) (578) (579) (580) (581) (582) (583) (584) (585) (586) (587) (588) (589) (590) (591) (592) (593) (594) (595) (596) (597) (598) (599) (600) (601) (602) (603) (604) (605) (606) (607) (608) (609) (610) (611) (612) (613) (614) (615) (616) (617) (618) (619) (620) (621) (622) (623) (624) (625) (626) (627) (628) (629) (630) (631) (632) (633) (634) (635) (636) (637) (638) (639) (640) (641) (642) (643) (644) (645) (646) (647) (648) (649) (650) (651) (652) (653) (654) (655) (656) (657) (658) (659) (660) (661) (662) (663) (664) (665) (666) (667) (668) (669) (670) (671) (672) (673) (674) (675) (676) (677) (678) (679) (680) (681) (682) (683) (684) (685) (686) (687) (688) (689) (690) (691) (692) (693) (694) (695) (696) (697) (698) (699) (700) (701) (702) (703) (704) (705) (706) (707) (708) (709) (710) (711) (712) (713) (714) (715) (716) (717) (718) (719) (720) (721) (722) (723) (724) (725) (726) (727) (728) (729) (730) (731) (732) (733) (734) (735) (736) (737) (738) (739) (740) (741) (742) (743) (744) (745) (746) (747) (748) (749) (750) (751) (752) (753) (754) (755) (756) (757) (758) (759) (760) (761) (762) (763) (764) (765) (766) (767) (768) (769) (770) (771) (772) (773) (774) (775) (776) (777) (778) (779) (780) (781) (782) (783) (784) (785) (786) (787) (788) (789) (790) (791) (792) (793) (794) (795) (796) (797) (798) (799) (800) (801) (802) (803) (804) (805) (806) (807) (808) (809) (810) (811) (812) (813) (814) (815) (816) (817) (818) (819) (820) (821) (822) (823) (824) (825) (826) (827) (828) (829) (830) (831) (832) (833) (834) (835) (836) (837) (838) (839) (840) (841) (842) (843) (844) (845) (846) (847) (848) (849) (850) (851) (852) (853) (854) (855) (856) (857) (858) (859) (860) (861) (862) (863) (864) (865) (866) (867) (868) (869) (870) (871) (872) (873) (874) (875) (876) (877) (878) (879) (880) (881) (882) (883) (884) (885) (886) (887) (888) (889) (890) (891) (892) (893) (894) (895) (896) (897) (898) (899) (900) (901) (902) (903) (904) (905) (906) (907) (908) (909) (910) (911) (912) (913) (914) (915) (916) (917) (918) (919) (920) (921) (922) (923) (924) (925) (926) (927) (928) (929) (930) (931) (932) (933) (934) (935) (936) (937) (938) (939) (940) (941) (942) (943) (944) (945) (946) (947) (948) (949) (950) (951) (952) (953) (954) (955) (956) (957) (958) (959) (960) (961) (962) (963) (964) (965) (966) (967) (968) (969) (970) (971) (972) (973) (974) (975) (976) (977) (978) (979) (980) (981) (982) (983) (984) (985) (986) (987) (988) (989) (990) (991) (992) (993) (994) (995) (996) (997) (998) (999) (1000)





ARISTO
10.9
Gentile Bellini, *A Turkish Woman*, 1480, 8 1/2 x 7 1/4 in. (21.4 x 17.8 cm), British Museum, London

ARISTO
10.10
Benedetto di Giovanni, *Mosaic of the Annunciation*, 1480 (copy and reverse (bottom), c. 1480, Diameter: 50 1/2" (128 cm), National Gallery of Art, Washington, D.C.

seven ink drawings of figures in local costume are among the most vividly descriptive life drawings produced in the fifteenth century (fig. 10.9), and among the earliest ethnographic studies produced by a European artist. Gentile seems to have prepared these as modelbook figures for paintings with an oriental setting, and within a few years they were known to other artists in Italy. He returned to Venice in 1483 with the titles of "Knight" and "Palace commander" in the Ottoman court.

Western-style portraiture (Gentile had been a courtier at the Ottoman court, Mehmet, who had conquered Constantinople in 1453, saw himself at the center of an expanding world empire encompassing Europe and Asia. His interest in Italian art, as well as sacred objects and relics, points to a desire to possess the distinctive achievements of the culture over which he aspired to rule. He had intervened to prevent the destruction of Byzantine mosaics when his forces took control of the city, and, in addition to paintings, he appears to have owned a collection of Florentine and Ferrarese prints,



peaceful exchange of art and diplomatic honors could involve. King Ferrante of Naples had sent the sculptor Costanzo de Moysis (c. 1450–c. 1524) to Constantinople to make portrait medals in 1478, yet once Mehmet had secured peace with Venice the following year, he turned against his former ally. A Turkish fleet seized the northern town of Otranto on the heel of Italy in 1480, and although the Duke of Calabria finally expelled the invaders in a "crusade" the following year, the garrison of Otranto, having refused to embrace Islam, had by then been executed. Matteo di Giovanni's *Mosaic of the Annunciation* (fig. 10.12) attests to King Ferrante's fondness for Italian art, and it may also have served as a memorial to the "marriage of Otranto."

Florentine Bronze Sculptors in Venice and Rome

Vercocchio, Leonardo, and the Equestrian Monument
Florence had long understood the diplomatic value of art, particularly the small bronzes and plaquettes regularly sent abroad as gifts. Its most prestigious artistic capital, however, was its sculptors, and foreign patrons sought out Florentine artists for two highly prestigious commissions: both of the equestrian monuments set up in Venice and Milan. In 1484, Ludovico Sforza consulted with Lorenzo de' Medici on the availability of bronze

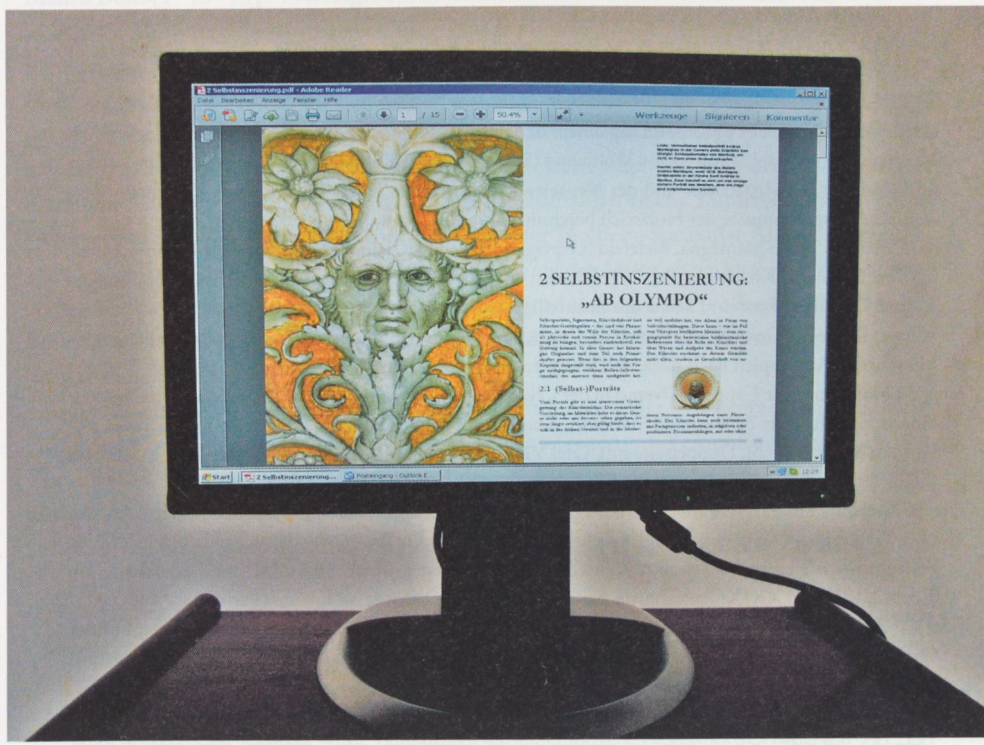
10.22
Matteo di Giovanni,
Mosaic of the Annunciation,
c. 1480, Oil on panel,
Capodimonte Museum,
Naples



several giving prominence to the naked human figure – a *St. Sebastian*, a group of dancing nudes, *Cupid with a Winch*, a *Hercules and the Hydra* after Pollaiuolo. Mehmet's importation of art and artists from elsewhere, moreover, bears comparison to the practice of Italian rulers: it enhanced his own prestige, but it also had a diplomatic aspect, creating links with other powers. In 1486 he asked the Florentines to send him woodcarvers and sculptors. A year later Benedetto di Giovanni shows that Western artists were ready to join the sultan's self-image as a universal conqueror. His portrait is inscribed "Mehmed, emperor of Asia and Tiberzoid and Greater Greece." The reverse shows an allegorical triumph in the classical style, with a nude male figure astride a chariot holding aloft a figure of Victory; three bound captives behind represent the three divisions of Mehmet's empire.

Florence and Venice were all too aware that Mehmet's inclination to conduct foreign relations through the

der Colone Anhängen In der aufgewählten Zeit von ...
kennet und Hierdier des Vencos um die Aufwens ...
Konstanz ...
...



Tafel IX

Tafel VIII zeigt 1. Casparys ...
Tafel IX zeigt 1. Casparys ...
...

Legenden zu den Farbtafeln

- Tafel I: Chiaroscuro-Holzschnitt nach dem sechsten Bild von Andrea Mantegnas neunteiligem Cäsartriumph (ehemals Mantua, seit dem 17. Jh. in Hampton Court). Nach Reproduktionszeichnungen von Bernardo Malpizzi (1553–1623) geschnitten 1598/99 von Andrea Andreani (ca. 1558/59–1629). Format: 39 x 38,5 cm. Gouachiertes Exemplar der Library of Congress, Washington D.C., mit links aufgeklebtem Trennpilaster. Die Pilaster waren auf separaten Blätter gedruckt; man konnte sie ausschneiden und mit den Bildern montieren, so dass man das Gesamtwerk im Kleinen vor sich hatte.
- Tafel II: Julia Cartwright: Mantegna and Francia. New York: Scribner and Welford 1881. Format: 18,6 x 12,5 cm. Tafel bei S. 41 mit Holzstich nach dem fünften Bild von Mantegnas Cäsartriumph (Hampton Court). Für die Abbildung dürfte der gleiche Holzstock verwendet worden sein wie in der Mantegna-Monographie von Alfred Woltmann (S. 13), die der Verlag Seemann 1876 in der Reihe »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit« herausgegeben hatte. Für die etwas kleinformatigere englische Ausgabe musste der Holzstich beschnitten werden.
- Tafel III: Henry Thode: Mantegna. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1897 (= Künstler-Monographien, hg. von Hermann Knackfuss, Bd. 27). Format: 25,5 x 17,3 cm. Doppelseite 86–87 mit Abbildungen 71 und 72: Bilder Fünf und Sechs des neunteiligen Cäsartriumphs von Andrea Mantegna. »Nach der Wiener Kopie des Gemäldes in Hampton Court. Nach Originalphotographien von Franz Hanfstängl in München«. Autotypien nach stark überarbeiteten Reproduktionsfotografien.
- Tafel IV: Mantegna. Die Cappella Ovetari in der Chiesa degli Eremitani zu Padua. Einleitung von Giuseppe Fiocco. Zürich: Fretz & Wasmuth/Mailand: Kunstverlag Amilcare Pizzi 1948 (= Sammlung Silvana 5). Format: 36,6 x 28,1 cm. Doppelseite mit Tafel VIII: »Des hl. Jakobus Gang zum Martyrium (Detail)«. Rakel-Tiefdruck der Kunstanstalt Amilcare Pizzi (Mailand).
- Tafel V: Das Gesamtwerk von Andrea Mantegna. Einführung Maria Bellonci, Wissenschaftlicher Anhang Niny Garavaglia. Copyright: Rizzoli Editore, Mailand 1967; alle Rechte der deutschsprachigen Ausgabe bei Kunstkreis Luzern (= Klassiker Kunst). Druck in Italien. Format: 30,8 x 23,3 cm. Doppelseite mit Tafeln XVIII und XXIX: Ausschnitte aus dem Sebastians-Gemälde im Louvre (Paris).
- Tafel VI: Ronald Lightbown: Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints. Oxford: Phaidon/Christie's 1986. Format: 27,7 x 21 cm. Doppelseite 118–119, mit Kapitelfrontispiz: Detail aus dem Sebastiansgemälde im Louvre (Paris).
- Tafel VII: Alberta de Nicolò Salmazo: Mantegna. Köln: DuMont 2004. Format: 32,8 x 27,8 cm. Doppelseite 184–185, mit leicht beschnittener Grossabbildung der Beweinung Christi, Mailand, Pinacoteca di Brera.
- Tafel VIII: Stephen J. Campbell/Michael W. Cole: A New History of Italian Renaissance Art. London: Thames & Hudson 2012. Design: Christopher Perkins. Druck und Bindung: C&C Offset Printing Co. Ltd., China. Format: 27,5 x 22,2 cm. Doppelseite 270–271, mit Farbabbildungen einer Zeichnung, zweier Bronzemedailen und eines Ölgemäldes.
- Tafel IX: Bildschirm mit Layout-Entwurf für eine geplante Publikation des Verfassers des vorliegenden Artikels über Andrea Mantegna. Grosses Bild: Verborgenes Selbstporträts des Meisters in der Camera picta im Kastell von Mantua.

der Colore-Anhänger. In der aufgewühlten Zeit um 1800 bemühten sich dann aber Kunsterkenner und Historiker des Veneto um eine Aufwertung des sperrigen Künstlers. In diesem Kontext fertigten Francesco Novelli (1767–1836) und andere etliche Reproduktionsstiche nach seinen Werken (Abb. 5). Der paduanische Adlige Giovanni de Lazara (1744–1833) wollte diese für eine Mantegna-Monografie nutzen, der mit ihm korrespondierende Jesuit Mauro Boni (1746–1817) verfolgte einen ähnlichen Plan. Beide kamen nicht zum Ziel.⁵⁵

Als der deutsche Kunsthistoriker Gustav Friedrich Waagen (1794–1868) 1850 eine – mitelmässige – Studie über Mantegna publizierte, glaubte er deshalb der erste zu sein, der den Maler seiner »ganzen Bedeutung nach« würdige.⁵⁶ Auf Abbildungen verzichtete er. Indem er auf die unvollendeten Vorhaben der Italiener verwies, thematisierte er die Tatsache, dass die aufwendige Beschaffung von Stichen kunsthistorische Publikationen oft zum Scheitern brachten. Mit dem Einzug des Holzstichs in die kunsthistorische Publizistik nahm diese Gefahr etwas ab. Die Mantegna-Monografie, die der Holbein-Spezialist Alfred Woltmann (1841–1880) 1876 in der Reihe *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit* veröffentlichte, wies denn auch xylografierte Werkreproduktionen auf – allerdings nur fünf.⁵⁷ Einige der Holzstöcke fanden 1881 auch für ein amerikanisches Büchlein über Mantegna Verwendung (Taf. II).

Mit rund zwanzig mal mehr Abbildungen – mit hundertzwei – wartete dann 1897 eine Publikation auf, in der Mantegna erstmals exklusiver Gegenstand eines Buches war: Henry Thodes (1857–1920) Band 27 der Reihe *Künstler-Monographien*, die der Maler, Illustrator und Kunstschriftsteller Hermann Knackfuss (1848–1915) im Vorjahr begründet hatte (Abb. 6, Taf. III).⁵⁸ Der illustrative Quantensprung verdankt sich der erwähnten Technik

55 Lazara war von einem Publikationsprojekt des Venezianers Giovanni Maria Sasso über Venezia pittrice angeregt. Das unpublizierte Stichmaterial gelangte später in die Hände des Abate Daniele Francesconi, der es für eine Publikation über Padova pittrice nutzen wollte. Zu diesen Vorhaben vgl. Fabrizio Magani: A colloquio con Mantegna. Immagine e fama degli affreschi Ovetari tra Settecento e Ottocento. In: Alberta de Nicolò Salmazo/Anna Maria Spiazzi/Domenico Toniolo (Hg.): Andrea Mantegna e i Maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro. Milano: Skira 2006, S. 65–72; sowie Fortunato Federici: Notizie intorno la vita e gli studi dell'abate Daniele Francesconi. Venezia: Luigi Plet 1836, S. 29–31.

56 Gustav Friedrich Waagen: Über Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli. In: Reimer's Historisches Taschenbuch. 3. Serie. Leipzig: F.A. Brockhaus, Bd. 1 (1850), S. 471–594. Hier benutzt: Gustav Friedrich Waagen: Kleine Schriften [hg. von Alfred Woltmann]. Stuttgart: Ebner & Seubert 1875, S. 80–144, hier S. 80.

57 Alfred Woltmann: Andrea Mantegna. In: Robert Dohme (Hg.): Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit. Leipzig: E.A. Seemann 1875–1885, Nr. 51, 1876. In den fünf Abbildungen ist eine Auftakt-Vignette nicht eingerechnet, hergestellt nach einem Renaissance-Holzschnitt der Bronzebüste in Mantegnas Grabkapelle in Mantua.

58 Henry Thode: Mantegna. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1897. Der Einband der Knackfuss'schen »Künstler-Monographien« bestand aus Karton, fingierte aber goldgeprägtes Purpurleder und Naturleinen – deshalb die Rede von »Liebhaber-Ausgaben«. Wer mehr bezahlte, bekam ein nummeriertes Luxusexemplar mit Echtleder-Einband. Der erste, von Knackfuss selber verfasste Band war Raffael gewidmet.



Abbildung 5:

Kupferstich nach Andrea Mantegnas sogenannter Madonna della Vittoria, von Francesco Novelli nach einer Zeichnung von Antonio Ruggeri, 1804. 50 x 29,5 cm. London, The British Museum, London. Ruggeri hatte die Zeichnung schon 1797 als Dokumentation und Stellvertreter für das Original gefertigt, das damals nach Paris entführt wurde, wo es auch nach Napoleons Sturz verblieb.

der Autotypie: Dank ihr wurde es möglich, die inzwischen reichen Bestände an Fotografien nach Mantegna-Werken ohne grossen Aufwand zu drucken. Die Knackfuss-Reihe zielte auf ein breites bildungsbürgerlich-mittelständisches Publikum. Üppige Bebilderung, grosse Auflage, erschwinglicher Preis und Verzicht auf zu viel »Wissenschaft« – etwa in Form von Anmerkungen – bedingten sich bei solchen Publikationen gegenseitig.⁵⁹

Es gab aber auch Fälle, in denen reiche Bildausstattung und hoher wissenschaftlicher Anspruch zusammenfanden. Das ist bei einer Mantegna-Monografie der Fall, die der deutsch-jüdische Kunsthistoriker Paul Kristeller (1863–1931) kurz nach der Jahrhundertwende

59 Dass sich Anton Springer bei einem Studenten ironisch nach dem »berühmten Kunsthistoriker Knackwurst« erkundigte, zeigt, was die akademische Kunsthistorikerschaft von Knackfuss hielt. Was Thode betrifft, so verhöhnte ihn Franz Wickhoff als »privilegierten Entdecker [... von] falschen Dürers, Mantegnas, Correggios etc.«. Die Mantegna-Monografie darf sich aber durchaus sehen lassen. Zitate nach Udo Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft [1966]. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1981, S. 219, 241.

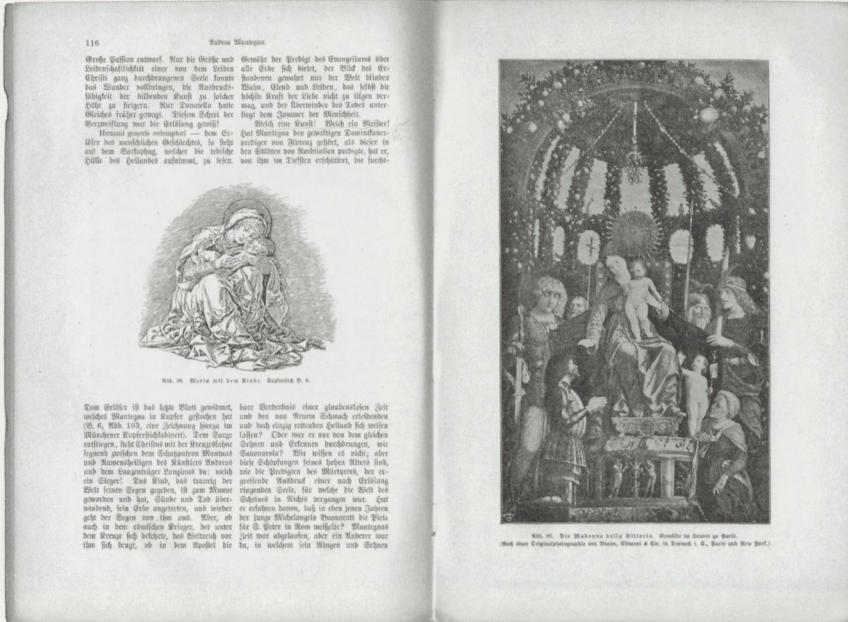


Abbildung 6:

Henry Thode: Mantegna. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing 1897 (= Künstler-Monographien 27). Format: 25,5 x 17,3 cm. Doppelseite 116–117. Rechts ganzseitig eine Reproduktion der Madonna della Vittoria (Paris, Louvre), nach einer Fotografie von Braun, Clément & Cie, die das Monopol für Aufnahmen in diesem Museum hatten

publizierte, 1901 in London Englisch, 1902 auf Deutsch (Abb. 7).⁶⁰ Mit einer detaillierten Analyse von Mantegas Arbeiten, einem kritischen Werkkatalog und einer Zusammenstellung zeitgenössischer Schriftquellen und Dokumente ist das 600 Seiten starke Opus noch heute ein unentbehrliches Grundlagenwerk. Von ebenso viel Sorgfalt und Kompetenz zeugen die Abbildungen. Es sind ihrer hundertachtundachtzig: »25 Heliogravüren und 163 Textabbildungen«. Die Aufnahmen für die ersten seien, sagt Kristeller, »alle neu hergestellt worden«, und auch von den »Zinkotypien« (Autotypien) beruhten zahlreiche auf »neuen Aufnahmen«. Damit sind insbesondere die gemeint, die Domenico Anderson (1854–1938) – nach Kristeller der »trefflichste aller Photographen« – in der Ovetarikapelle in Padua, in der Camera Picta in Mantua und in Mantegas Grabkapelle gemacht hatte.⁶¹

⁶⁰ Die englische Ausgabe erschien bei Longmans Green & Co. Hier benutzt: Paul Kristeller: Andrea Mantegna. Berlin/Leipzig: Cosmos Verlag für Kunst und Wissenschaft 1902.

⁶¹ Ebd., S. IX–X.

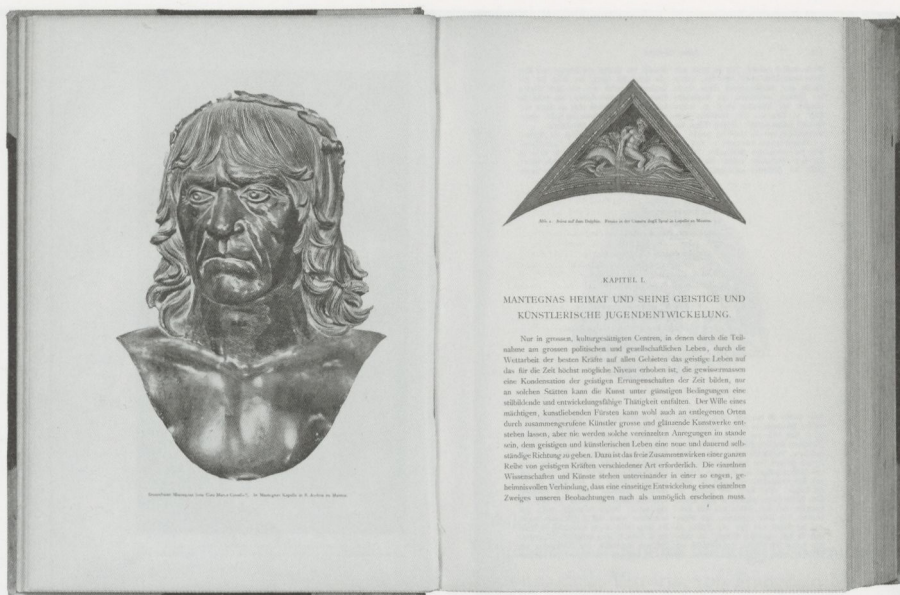


Abbildung 7:

Paul Kristeller: Andrea Mantegna. Berlin und Leipzig: Cosmos 1902. Format: 35 x 25 cm. Frontispiz und Seite 1. Auf dem ersten: Bronzebüste Mantegnas in des Künstlers Grabkapelle in Sant' Andrea in Mantua

Der Schlüssel für die Entstehung des Prachtbuches liegt bei der intellektuell-beruflichen Persönlichkeit des Autors. Kristeller war Grafik-Spezialist, mit besonderem Interesse für die Geschichte des illustrierten Buches.⁶² Wenn Kristeller mit Kopf- und Schlussvignetten und mit heliografischen Tafeln operierte, dann weil er – ähnlich wie Eugène Müntz (1845–1902) mit seiner dreibändigen *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (1888–1894)⁶³ – die Tradition des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen illustrierten Buches fortsetzen wollte. Als Käufer peilte er nebst Institutionen zahlungskräftige Bibliophile und Grafikkreunde an. Wahrscheinlich erhielt er aber zusätzlich noch pekuniäre Unterstützung von Gönnern.

Als Kristeller seine Mantegna-Monografie publizierte, war die fotomechanische Farbabbildung bereits im Kommen. Die Bände des ab 1913 publizierten *Handbuchs der Kunstwissenschaft* enthielten neben schwarzweissen Textabbildungen Farbtafeln: Tiefdrucke, die auf dunkelgraue, unpaginierte Trägerkartons aufgeklebt waren. Im Allgemeinen zeigte die

62 Zu James Paul Kristeller (1863–1931) vgl. S[alomon] Winger: Grosse Jüdische National-Biographie. 7 Bde. Cernauti 1925–1936, hier Bd. 3 (1928), S. 538–539. Auf Mantegna dürfte Kristeller gestossen sein, weil er ein Pionier des Kupferstichs war.

63 Zu dem von Hachette (Paris) verlegten Prachtwerk von Müntz vgl. Klaus Niehr, Kat. Nr. 23. In: Katharina Krause/Klaus Niehr/Eva-Maria Hanebutt-Benz (Hg.): Bilderlust und Lesefrüchte (Anm. 1), S. 152–154.



Fig. 8. Andrea Mantegna - Autoritratto (1495-1500). P. 10

Fig. 9. Andrea Mantegna - Fresco nella Cappella Ovetari.

LE PITTURE DEL MANTEGNA

Ed ecco giunti all'anno di questa singolare battaglia per le arti nuove e del rinascimento, che è poi la sua voce più generosa e più alta, mancando alla patria del tempo alquanto di paragonabile alle virtú della sua lingua. Tra il resto di questo periodo, ricordando di Frònto a lei che stampò della sua loro nobiltà tutta la cappella Ovetari.

Il Mantegna si affrettò governato alla pubblica, intesa insieme alle virtù e a soffrire, vi studiarlo, vi si nutra onestamente, vi raggiunge l'esperienza definitiva e vi trova come spinti al vero genio.

Almeno della che nasce l'artista nel Platone, appena dimenticato, avendo tutto nel 1451 a sede di Carona dal fuggiasco Bologno, sapendo poi che fu accolta quale figlio adottivo dalla Spaurone e ucciso nella Puglia dei giorni tra il 1450 e il 1460, che già il 1450 era morto della sua casa di Mantova da solo, nessuno sperando proprio che in quello stesso anno fortissimo, dopo l'ingegno mancato con Nicolò Platone per la cappella Ovetari, il 1450 moglie era giunta per un anno, oggi perduta, discesa per la chiesa di S. Saba. Solo agli Ercolani dopo si potesse vedere i primi passi del maestro quasi facili; poi regni come sono riflettano delle vecchie memore che abbiamo intrapreso a suo luogo perché non venissero ad intralciare il nostro lavoro col nostro privilegio.

Non si può negare che Nicolò Platone dovesse esercitare una specie di pontificato nel lavoro affilato a lui ed al Mantegna, e questo sia per l'età per il rispetto che Andrea gli dimostrò monacologica come minore. Il Platone non se ne fece troppo, in altrettanto per lui, data la morte prematura, se ne vale a lungo; ma è certo che, come si rischierà la signatura della

[21]

Abbildung 8:

Mantegna. Die Cappella Ovetari in der Chiesa degli Eremitani zu Padua. Einleitung von Giuseppe Fiocco. Zürich: Fretz & Wasmuth/Mailand: Kunstverlag Amilcare Pizzi 1948 (= Sammlung Silvana 5). Format: 36,6 x 28,1 cm. Doppelseite 20–21 aus der Einleitung (Druck derselben bei Gebr. Fretz AG in Zürich)

E-Kunstgeschichte aber eine ausgesprochene Berührungsscheu mit der Farbproduktion. Diese kam zunächst vor Allem beim Kunstdruck, dann vor und nach dem Zweiten Weltkrieg bei kunstgeschichtlichen »Bilderbüchern« zum Einsatz. Dazu zwei italienische Beispiele, eines aus den 1940ern und eines aus den 1960er Jahren.

1945 begründete der Mailänder Drucker Amilcare Pizzi (1891–1974) eine Bildbuch-Reihe über »Monumenti della Civiltà Pittorica Italiana«, die er nach seiner verstorbenen Tochter Silvana benannte.⁶⁴ Schon im März 1944 hatte er Farbaufnahmen der Mantegna-Fresken in der Paduaner Ermitanerkirche gemacht; kurz darauf wurden sie durch Bomben grösstenteils zerstört. 1947 publizierte er die wertvolle Dokumentation in der *Collezione Silvana*.⁶⁵ Es handelt sich um einen schmalen Folioband mit bibliophilem Anspruch: Ein reliefiertes Medaillon zierte den eleganten weissen Buchdeckel, die Auflage ist limitiert, die typografische

⁶⁴ Aus der Buchreihe ging 1948 der Kunstverlag *Silvana Editoriale* hervor; vgl. die Webseite www.silvanaceditoriale.it, Unterseite »Casa editrice«.

⁶⁵ Hier benutzt die deutsche Ausgabe: Mantegna. Die Cappella Ovetari in der Chiesa degli Eremitani zu Padua. Einleitung von Giuseppe Fiocco. Zürich: Fretz & Wasmuth/Mailand: Kunstverlag Amilcare Pizzi 1948 (= Sammlung Silvana 5).



Abbildung 9:

Das Gesamtwerk von Andrea Mantegna. Einführung Maria Bellonci, Wissenschaftlicher Anhang Niny Garavaglia. Copyright: Rizzoli Editore, Mailand 1967; alle Rechte der deutschsprachigen Ausgabe bei Kunstkreis Luzern (= Klassiker Kunst). Druck in Italien. Format: 30,8 x 23,3 cm. Doppelseite mit Tafeln XXVI und XXVII: Ausschnitt aus dem rechten Flügel des Retabels von San Zeno in Verona (links) und Sebastians-Gemälde im Louvre (Paris)

Gestaltung von hoher Qualität. Der erste Abschnitt des Buches besteht aus einem Text, der mit eingestreuten Abbildungen und zwei Tafeln ausgestattet ist (Abb. 8). Obwohl von einem renommierten Kunsthistoriker – Giuseppe Fiocco (1884–1971) – stammend, hat er den Status einer blossen »Einleitung«; die Hauptrolle spielen dreiundzwanzig auf festeres Papier gedruckte Tiefdrucktafeln (Taf. IV).⁶⁶

Einen noch prominenteren Platz nehmen die Farbtafeln in der Reihe *I Classici dell'Arte* ein, die der Mailänder Verlag Rizzoli ab 1966 publizierte. Vier Jahre nach Kriegsende hatte Angelo Rizzoli (1889–1970) – dem Modell der deutschen Reclam-Bändchen folgend – die Billig-Reihe *Biblioteca Universale Rizzoli* (BUR) initiiert. Vom Erfolg beflügelt, rief er 1952

⁶⁶ Zur Zusammenarbeit zwischen dem Drucker Pizzi und den Restauratoren bei der Farbgebung der farbigen Reproduktionen vgl. Anna Maria Spiazzi: La cappella Ovetari. 11 marzo 1944. eventi e recuperi. In: Cappella Ovetari 2006, S. 123, 130 (Anm. 6).



Abbildung 10: Das Gesamtwerk von Andrea Mantegna (wie Abb. 9). Doppelseite 108–109 aus dem Katalogteil, mit der Nr. 56: »Der hl. Sebastian, Paris, Louvre«

eine *Biblioteca d'arte Rizzoli* ins Leben.⁶⁷ Deren preiswerte Bändchen vermittelten Grundlageninformationen über grosse Künstler: Auf eine Gesamtwürdigung folgten eine Zeittafel und ein Werkkatalog – der letztere in Form von Legenden zu den Tafeln, die bis auf wenige Ausnahmen schwarzweiss waren. Der Erfolg der 1963 von den Gebrüdern Fabbri lancierten Reihe *I maestri del colore* zeigte aber, dass das Publikum nun mehr Farbe wünschte. Rizzoli reagierte mit einem Relaunch der Künstlermonografien unter dem erwähnten Titel. Die Bücher – nun vom Quart- aufs Kleinoktav-Format vergrößert – prunken mit zahlreichen Hochglanzpapier-Farbtafeln in fettiger Optik (Abb. 9, Taf. V). Nach der alten Vorstellung, dass dem göttlichen Kunstwerk nur ein poetischer Diskurs gerecht werden könne, stammen die Einleitungen von Dichtern oder Literaten – so diejenige des 1967 publizierten Mantegna-Band von der Historienroman-Autorin Maria Bellonci (1902–1986).⁶⁸ Das Wissenschaftliche ist nicht geopfert, aber nach hinten verschoben, in einen fünfspaltigen, mit lexikonartigen

67 Zur Geschichte des Verlagshauses Rizzoli vgl. den Artikel RCS MediaGroup der italienischen Wikipedia: http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=RCS_MediaGroup&oldid=70407059, hier Abschnitt 1.1 (8. Februar 2015).

68 *L'opera completa del Mantegna*. Presentazione di Maria Bellonci, Apparati critici e filologici di Niny Garavaglia. Milano: Rizzoli 1967 (= *Classici dell'arte* 8).

Schwarzweiss-Kleinabbildungen ausgestatteten Anhang (Abb. 10). So nützlich dieser ist – im Fall des Mantegna-Buches handelt es sich um eine blossе Kompilation, die vor allem vom 1956 erschienenen, von Renata Cipriani († 1963) betreuten Mantegna-Bändchen der Vorgängerreihe zehrt.

Kurz vor Cipriani, 1955, hatte die in die USA emigrierte österreichische Kunsthistorikerin Erica Tietze-Conrat (1883–1958) eine Mantegna-Biografie mit kritischem Katalog publiziert, die 1956 auch auf Deutsch herauskam. Verlegt wurde das Buch von Phaidon, einem Wiener Kunstverlag, der in den 1930er Jahren nach London emigriert war.⁶⁹ Dreissig Jahre später – 1986 – konnte Phaidon eine neue, von Ronald Lightbown (geb. 1932) verfasste Monografie präsentieren.⁷⁰ Eine Auseinandersetzung mit der aktuellen Forschung liefert der Autor zwar nicht, dafür aber minutiöse, in der Kulturgeschichte verankerte Werkanalysen und einen herausragenden Katalog; sie machen das Buch zu einem würdigen Nachfolger von Kristellers Pionierwerk.

In drastischem Gegensatz zum hohen wissenschaftlichen Niveau steht die Bildausstattung des Buches. Auf Textabbildungen wird, bis auf ein Titelbild (Abb. 11) und Kapitel-Frontispize (Taf. VI) verzichtet zugunsten zweier Bildblöcke, eines farbigen und eines schwarzweissen. Ist diese Bildregie etwas einfallslos, so ist die Qualität der Abbildungen erbärmlich. Die Schwäche der Illustrationen ist Symptom für strukturelle Probleme des Druck- und Verlagswesens, die im redaktionellen Bereich (noch) überspielt werden konnten. Steigende Risiken und Renditedruck hatten dazu geführt, dass patronalistisch geführte Grossunternehmen wie Phaidon zur Manövriermasse von Grossinvestoren wurden.⁷¹ Dazu kamen eine Auflösung der Nachkriegs-Bildungsbürgerkultur und massive Umwälzungen im Bereich der Drucktechnik: Der traditionsreiche Bleisatz musste dem Digitalsatz weichen⁷², der anspruchsvolle Tiefdruck dem Offsetdruck. Druckkostenzuschüsse, wie sie die Getty-Stiftung fürs Mantegna-Buch erteilte, konnten in einem solchen Kontext kontraproduktiv sein, da sie den Anreiz verringerten, sich mit Qualität bewähren zu müssen.

Führt die Entwicklung, welche das Kunstbuchdruck und -verlagswesen seit den 1980er Jahren durchmacht, zwingend zu einer Unvereinbarkeit von wissenschaftlicher Seriosität und hohen Abbildungsstandards? Dass dem nicht so ist, zeigt eine Mantegna-Monografie, die 2004 gleichzeitig auf Italienisch, Französisch und Deutsch erschien. Die Produzenten der italienischen Originalausgabe waren Rizzoli libri illustrati/Società Editoria Artistica SpA

69 E[rika] Tietze-Conrat: Mantegna. Paintings-Drawings-Engravings. Complete edition. London: Phaidon 1955. Deutsche Ausgabe: Mantegna. Gemälde-Zeichnungen-Kupferstiche. Gesamtausgabe. Köln: Phaidon 1956.

70 Ronald Lightbown: Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints. Oxford: Phaidon-Christie's/Berkeley-Los Angeles: University of California Press 1986.

71 Nigel Spivey: PHAIDON 1923–1998. London: Phaidon 1999, <http://de.phaidon.com/resource/phaidon-history.pdf>, besonders S. 48–58 (8. Februar 2015).

72 Im Dokumentarfilm *Umbruch* (Schweiz 1987) hat Hans-Ulrich Schlumpf diesen Modernisierungsprozesses am Beispiel einer Zeitungsdruckerei in Bassersdorf eindrücklich dargestellt.

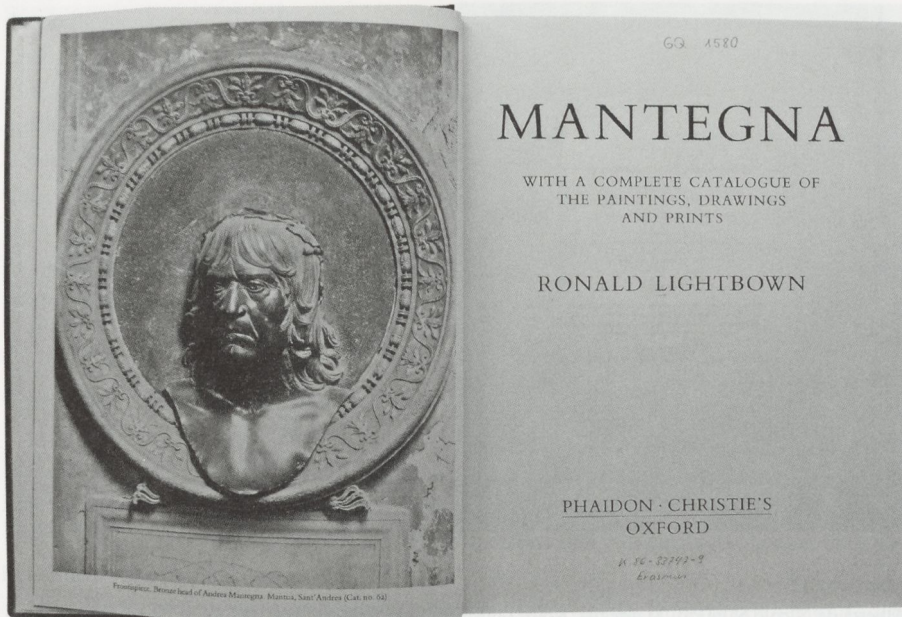


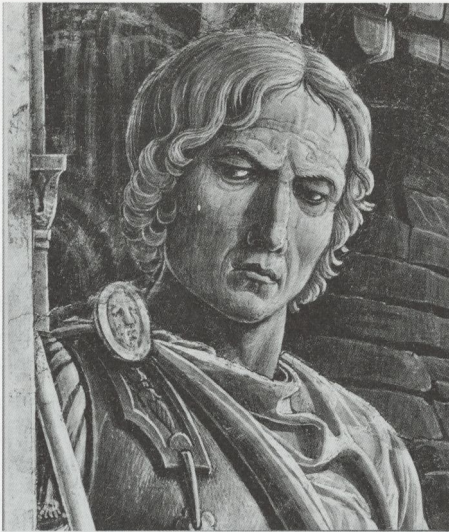
Abbildung 11:

Ronald Lightbown: Mantegna. With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints. Oxford: Phaidon/Christie's 1986. Format: 27,7 x 21 cm. Titelseite mit Frontispiz: »Bronze head of Andrea Mantegna. Mantua, Sant' Andrea«

und die Skira-Group: Nachfolgerinnen des 1982 zusammengebrochenen Mailänder Familienbetriebs respektive des renommierten Westschweizer Kunstbuchverlags, den Albert Skira (1904–1973) 1928 gegründet und bis zu seinem Tod geleitet hatte.⁷³ Als deutscher Partner fungierte das Kölner Verlagsimperium DuMont⁷⁴, als französischer der junge Kunstverlag Citadelles & Mazenot. Für den Text zeichnete Alberta de Nicolò Salmazo verantwortlich, eine

73 Das Verlagshaus Rizzoli ging in Folge des P2-Skandals und des Bankrotts des Banco Ambrosiano 1982/83 unter; es wurde unter staatlicher Aufsicht saniert und verkauft, dann mehrmals umstrukturiert. Vgl. den italienischen Wikipedia-Artikel über die RCS MediaGroup (Anm. 67). Der Skira-Verlag wurde 1996 vom italienischen Verlag Electa gekauft und arbeitet seit 2002 mit der Rizzoli-Gruppe zusammen. Vgl. den italienischen Wikipedia-Artikel über den Verlag Skira: <http://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Skira&oldid=69984186> (8. Februar 2015).

74 Es ist diese deutsche Ausgabe, die hier benutzt wird: Alberta de Nicolò Salmazo: Mantegna. Köln: DuMont 2004. Zu den Internationalisierungs-Strategien deutscher Traditions-Kunstverlage und zu dem von Beginn an international agierenden Taschen-Verlag, vgl. Simone Philippi: International Art Book Publishing. Internationalisierungskonzepte deutscher Kunstbuchverlage seit 1990 (= Dissertation Universität Köln 2005), http://www.simone-philippi.de/dissertation_simone_philippi.pdf (8. Februar 2015).



von einer aussergewöhnlichen Darstellung Mantegna als Porträtiert – ein Aspekt, den Vanni auch beherzigt. Das Porträt Salmazos ist nicht das einzige, und das Skulptur in den Kapellen der Heiligen Jacovino und Christophorus hervorsticht, in der Tat kann man an den anderen Porträts der Sigmundskronen auch folgende Merkmale ablesen: sorgfältig proportioniert und gekleidet nach der Mode der Quattrocento. In der Kapelle der Eremitenkirche ist das nach dem Leben gemalte Porträt dieses Mannes zu sehen, das von der Hand des korrespondierenden Malers Andrea Mantegna geschaffen wurde, und das die Ära und die Erziehung bezeugt, wie er sie damals hatte: dieses Mannes ist eine von offener, ruhiger Haltung geschnittene Gestalt, abwärts von grossen Augen zu wachen, entschlossenen, erhellten, ganz von empfangener Form.⁷⁵ Es stellt sich die Frage, ob die Proportionen dieses Mannes, ob nicht nur ein bester Mann, sondern auch ein Dichter und Richter sind, in der humanistischen Fiktion und der Theologie anderer bedeutender Männer von jener oder anderer Natur (immerhin unvollkommen),⁷⁶ nicht auch in einem der drei Porträts wiederholbar ist, die gleichzeitig mit dem Bild des Mannes in der Kapelle der Eremitenkirche in Mantegna in der Kapelle der Heiligen Jacovino und Christophorus dargestellt sind. Und hier die Vermutung der HE: Jacovino (Dante), Christophorus (Kaiser) und hier hier, insbesondere Jacovino (Dante), Christophorus (Kaiser) und hier hier, insbesondere Jacovino (Dante), Christophorus (Kaiser).

Auf jeden Fall sind Salmazos Angaben von grosser Bedeutung für die immer noch schwache Erforschung des kulturellen Umfelds Mantegna, und es ist wohl daher die Vanni – das jüngere Kapitel regelt mit dem Individuum Mantegna in Padua in seinen Quattrocento in Verbindung bringen, der sich von der Persönlichkeit des Niccolò Pizzolo unterscheidet. Das Kapitel kann Vanni von Giacomo della Valle zur Piazza Santa Maria die mit einer Widmung in eben jenen Daten versehen waren.

In der Via Mantegna der Bicentennien Studien finden sich keine weiteren Angaben zu einem unbekannten Volturno Givato in Padua. Es stellt die in einer Linie zu einem Maler von der von Adelung hergeleitete Untersuchung Vanni, von der Herstellung von Mantegna und entsprechenden Fundamenten. Die Beschreibung dieses Kapitels im Werk des jungen Mantegna, von dem die Probe der Forschung, scheint keineswegs zufällig heranzuführen mit einer Erklärung der dieses Porträts Maler: eine von Givato der Mantegna und von Givato anlässlich des letzten Kapitels der dritten Bucher – einschließlich des Quartiers, ebenso wie nicht der Abkehr, Salmazos, Mantegna in eine aussergewöhnliche gebundene. Mantegna anschließend, diese Erwähnung der Vanni in einem Jahrbuch im Werk des letzten dell'Avanzi, der die Dama-

43

Abbildung 12:

Alberta de Nicolò Salmazo: Mantegna. Köln: DuMont 2004. Format: 32,8x27,8 cm. Doppelseite 42–43: Schwarzweiss-Abbildungen von drei Porträtköpfen in der Ovetarikapelle (Padua, Eremitenkirche). Kleine Bilder: Vermutliche Selbstporträts von Andrea Mantegna (links) und von Nicolò Pizzolo (rechts). Grosses Bild: Legionärskopf, vermutlich Rollenporträt des venezianischen Patriziers Jacopo Antonio Marcello als junger Mann

in Padua tätige Mantegna-Spezialistin, deren Namen für wissenschaftliche Qualität bürgte. Was nun die Bebilderung des Bandes betrifft, so empfand sie eine deutsche Rezensentin als »fulminant«.⁷⁵ Tatsächlich ist die Qualität der grösstenteils farbigen Reproduktionen stupend. Und der Layouter sorgte dafür, dass sie zur Geltung kommen: Grossformatige, oft über den Falz laufende und randabfallende Bilder formieren eine filmische *Bande dessinée*, in der Totalen mit Closes wechseln, die lupengleich auch feinste Pinselstriche herausholen (Abb. 12, Taf. VII).⁷⁶

2006, also zwei Jahre nach dem Erscheinen von De Nicolòs Monografie, jährte sich der Tod Mantegnas zum 500ten mal. Aus diesem Anlass wurde eine kulturpolitische Gross-Offensive gestartet, um die selbst Michelangelo den älteren Meister benedict hätte: Mehrere

75 Martina Wehlte-Höschele: Standardwerk über einen Renaissance-Maler. Alberta de Nicolò Salmazo: »Andrea Mantegna«. Deutschlandfunk-Büchermarkt, 15.12.2004, http://www.deutschlandfunk.de/standardwerk-ueber-einen-renaissance-maler.700.de.html?dram:article_id=82095 (8. Februar 2015).

76 Das Layout besorgte Carlo Maria Biadene. Wer qualitätvolle Schwarzweiss-Reproduktionen schätzt, kommt im Katalog-Teil auf seine Rechnung: Er besteht aus kleinformatigen Bildreproduktionen und deren Legenden.

Ausstellungen gingen über die Bühne, eine Reihe monumentaler, reich bebilderten Kataloge erschien. Ähnlich wie seinerzeit bei den biedermeierlichen Münsterpublikationen von Zürich und Basel profitierten Kunstwissenschaft und -publizistik vom Bedarf der Institutionen an kulturellem Kapital. Das boomende >Padanien< brauchte einen >Nationalkünstler<, der den florentinischen und römischen Meistern ebenbürtig war und nicht zur Touristenstadt Venedig gehörte. Der Louvre andererseits suchte eine Gelegenheit, London den Ruf als führende Mantegna-Forschungsstätte ausserhalb Italiens abzugeben.⁷⁷ Mit vereinten Kräften gelang es denn auch, den *Maestro* endgültig vom Vorläufer-Image zu befreien und in die erste Liga der *Grandi Maestri* zu hieven.

4. Auf der Suche nach der Kunst des Kunsthistorikers

Wenn ich in den letzten Kapiteln Publikation über schweizerische Kunstdenkmäler und über Mantegna als Beispiele gewählt habe, hängt das mit meiner Vita zusammen. Dazu einige >Bekenntnisse<: Sie zeigen, welches Erkenntnisinteresse den vorliegenden Versuch über das illustrierte Kunstbuch leitet.

Von den Pionieren der Kunstgeschichte kamen etliche von der Kunstpraxis her, und auch später gab es immer wieder Fachvertreter, die vor oder während der Ausbildung mit einer künstlerischen Karriere liebäugelten. So auch ich. Da ich als Kind mit meinen Zeichnungen viel Erfolg einheimste, träumte ich davon, dereinst in Paris ein flottes Künstlerleben zu führen und so schöne Bilder zu malen, wie ich sie aus den Skira-Kunstabänden kannte, mit denen ich beschenkt wurde. An der Universität wurde mir sofort klar, dass ich Geschick mit Begabung verwechselt hatte und meine Bestimmung die Kunstgeschichte war.

Von der Malerei, der ich die Schuld an meinen infantilen Träumereien gab, wollte ich nichts mehr wissen; ich wählte die handfestere Architektur als Forschungsgebiet, trug mit einer Dissertation über einen Schweizer Architekten zur Rehabilitierung der »Lügenarchitektur« des 19. Jahrhunderts bei und arbeitete dann viele Jahre an einer Enzyklopädie mit, welche die Architektur und den Städtebau in der Schweiz zwischen Klassizismus und Moderne behandelte.⁷⁸ Dieses Grundlagenwerk war ein einziges grosses Manifest gegen die Genie-Kunstgeschichte: Wir begriffen die Städte als Kollektiv-Schöpfungen und schenkten den Baumeistern, Ingenieuren, Baubeamten, Planern und Auftraggebern ebenso viel

⁷⁷ Diesen Rang hatte London mit 1992 mit einer wegweisenden Ausstellung in der Royal Academy of Arts errungen, die anschliessend im Metropolitan Museum of Art in New York gezeigt wurde. Vgl. den Ausstellungskatalog: Jane Martineau (Hg.): *Andrea Mantegna*. London: Thames & Hudson 1992. Italienische Fassung Mailand: Electa. Als Sponsor fungierte die Firma Olivetti, die im gleichen Jahr auch einen spektakulären Band über Mantegnas »camera picta« im Schloss von Mantua finanzierte: Michele Cordaro (Hg.): *Mantegna. La Camera degli Sposi*. Mailand: Olivetti/Electa 1992.

⁷⁸ *Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920*, hg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. 11 Bde. Zürich: Orell Füssli 1984–2004.

Aufmerksamkeit wie den Künstler-Architekten. In der Buchgestaltung aber lehnten wir uns an Lexika, Wörterbücher und Almanache an – wie bei diesen sollten alphabetisch geordnete Sachartikel, Tabellen, Karten und Klein-Illustrationen einen Baukasten formen, mit dem sich die Nutzer eigene Welten schaffen konnten.⁷⁹

Die Lexikonarbeit war sachlich faszinierend, im Übrigen aber aufreibend und undankbar. Den Ausgleich boten Studien zur Geschichte der Kunstgeschichte und regelmässige Aufenthalte in Rio de Janeiro, wo ich in Kreisen von Konzept-, Installations- und Videokünstlern verkehrte. Für mich, der ich bei meinen jugendlichen Kunstschwärmereien nicht über Picasso hinausgekommen war, war das eine neue Welt. Von ihr fasziniert, schrieb ich einige kleine kunstkritische Texte. Ich beliess es aber bei diesen Fingerübungen. Die Rollenmuster, die die Welt der Gegenwartskunst prägten, behagten mir nicht. So sehr sich die meisten Künstler würdigende Worte für ihr Werk erhofften, insgeheim hielten sie es mit Duchamp, für den die Kritiker »nichts anderes [...] als Läuse an den Hintern der Künstler« waren.⁸⁰ Mehr Respekt brachten die Kunstschaffenden paradoxerweise den *Kunsthistorikern* entgegen, zumindest jenen, die sich – wie zum Beispiel Alois Riegl in der *Spätromischen Kunstindustrie* – mit anonymen und vermeintlich barbarischen Artefakten befassten.⁸¹

Mir schien, dass ich mich gerade dann auf Augenhöhe mit den Künstlern befand, wenn ich statt Gegenwartskunst historische Städte erforschte und wenn ich das Material in lexikalische Fragmente zerhackte. Mit der baukastenartigen Struktur des Lexikons und der ihm eigenen Verweben von Text und Kleinbild liess sich zum Ausdruck bringen, dass die Wissenschaft nicht bloss im Ent-Decken einer unbekannteren Welt bestehe, sondern immer auch in etwas, was einst als Spezifikum des künstlerischen Schaffens gegolten hatte: im aktiven Gestalten von Wirklichkeit. Aus dieser Einsicht heraus gab ich dem Schlusskapitel meiner projektierten *Geschichte des Kunstbuchs* den Titel *Der Kunsthistoriker als Künstler*.

Nach seiner *Spätromischen Kunstindustrie* publizierte Riegl eine Abhandlung über das *Holländische Gruppenporträt*, die letztlich auf Rembrandt ausgerichtet war⁸²: Offenbar reizte es den Spezialisten für quasi-anonymes Kunsthandwerk, sich auch einmal mit einem Grossmeister der frühen Neuzeit auseinanderzusetzen.

79 Vgl. INSA – Bilanz eines 30-jährigen Projekts. In: Kunst + Architektur in der Schweiz 56.3 (2005), sowie: Andreas Hauser (Hg.): Ressource Baukultur. Mit Hanspeter Rebsamen durch Zürich. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2006.

80 Marcel Duchamp Ready Made! 180 Aussprüche aus Interviews und Briefen von Marcel Duchamp, zusammengetragen, ausgewählt und übersetzt von Serge Stauffer. Zürich: Regenbogen-Verlag 1973, S. 35 (Aus: Calvin Tomkins: Not Seen and/or Less Seen: Marcel Duchamp. In: *The New Yorker* (6. Februar 1965), S. 93).

81 Alois Riegl: Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1901.

82 Alois Riegl: Das holländische Gruppenporträt. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902), S. 71–278.

Ähnlich ging es auf bescheidenerem Niveau auch mir. Als ich 1989 auf einer Oberitalienreise zufällig in die Paduaner Eremitanerkirche geriet, faszinierte mich ein Christophorus-Fresko von Mantegna. In die Schweiz zurückgekehrt, verfasste ich einen kleinen Essay, in dem ich die Marterdarstellung als Sinnbild der Malerei deutete, illustrierte das Skript mit Zeichnungen und verschickte es in Form von fotokopierten ›Wegwerfartikeln‹ an einige Kollegen und Kolleginnen.

In diesem Rückgriff auf vormodernen Wissenstausch schwang, wie ich später einsehen musste, zu viel 68er-Alternativromantik mit, als dass ein Fortsetzen des Experiments sinnvoll gewesen wäre⁸³, aber die Frage blieb bestehen, welche Art von kunstgeschichtlicher Publikation einem Maler wie Mantegna und der Kunst im Allgemeinen angemessen sei.

5. Kunstbuch: Zwischen Andacht und Analyse

In meiner Bibliothek steht ein lindengrün gebundenes Exemplar der *edition suhrkamp*, das mit zahlreichen Unterstreichungen und Ausrufezeichen geziert ist: Ein Zeuge für die kultische Verehrung, die man in den 1960er Jahren Walter Benjamins (1892–1940) 1936 erstpubliziertem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* entgegenbrachte.⁸⁴ Der Text verhalf dem aus dem Spiritismus, der Epilepsie-Medizin und der Ikonografie entlehnten Begriff ›Aura‹ zu einer glänzenden Karriere. Mit ihm bezeichnete Benjamin Eigenschaften, welche die idealistische Kunstgeschichte als Essenz des Kunstwerks erachtete: Das Einmalige und Echte sowie die Fähigkeit, das Göttlich-Ferne im Sinnlich-Nahen aufscheinen zu lassen. Indem sie quasi-chirurgisch in die Kunstgegenstände eindringe, indem sie sie schnell wie ein Dieb ablichte und in die Studierstube von Kunstliebhabern katapultiere und indem sie massenhaft auftrete, zerstöre die Fotografie die Aura.⁸⁵

Im Gegensatz zu konservativen Kulturkritikern wertet Benjamin diesen Prozess positiv; mit ihm werde das Kunstwerk »zum ersten Mal in der Weltgeschichte [...] von seinem parasitären Dasein am Ritual« emanzipiert.⁸⁶ Der »profane Schönheitsdienst« der Renaissance, glaubt Benjamin, sei im Kultischen verhaftet.⁸⁷ Tatsächlich standen bei der Formierung des kennerschaftlichen Tafel- oder Leinwandbildes das Andachts- und das Altarbild Pate, und in

83 Deshalb publizierte ich den Artikel zwölf Jahre später auf traditionelle Weise: Andreas Hauser: Andrea Mantegnas Christophorus-Fresko. Eine Marterdarstellung als Sinnbild der Malerei. In: *Städel-Jahrbuch* 18 (2001), S. 59–80.

84 Hier benutzt: Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969 (=edition suhrkamp 28), S. 7–63. Die Erstauflage kam im Gründungsjahr 1963 der Reihe heraus.

85 Ebd., S. 15.

86 Ebd., S. 21.

87 Ebd., S. 20.

Sammlungen und später in Museen wurden die Haupt-Kunstwerke ähnlich wie Sakralbilder inszeniert. Mit der »Entartung des Bürgertums«, so Benjamin weiter, sei die vom Staffeleibild geforderte kontemplative »Versenkung« zu einer »Schule asozialen Verhaltens« geworden.⁸⁸ Deshalb sei eine Erneuerung der Kunst erforderlich. Die Fotografie vermöge diese Aufgabe zwar nicht zu lösen, wohl aber ein Medium, das sich aus ihr entwickelt habe: der Film. Ähnlich wie die Architektur ermögliche dieser eine Rezeption, in der sich Zerstreung und Expertentum verbänden und in der die Werkstruktur mit der in der Moderne dominierenden Ausstellungsfunktion konvergiere.⁸⁹

Wie sich bald herausstellte, liess sich der Film wegen seiner zerstreuen Wirkung nicht bloss für anti-elitäres und kritisches Erzählen, sondern auch für gegenaufklärerisches Benebeln und Indoktrinieren nutzen. Ebenso polyvalent war die grafische und die fotografische Reproduktion, zum Beispiel in Bezug auf die Einmaligkeit und Echtheit, die Benjamin als Bestandteil der Aura erachtete. Die Reproduktionsstiche brachten zwar das Formel- und Rezepthafte von Kunstwerken zutage, förderten aber die Entwicklung von Originalitäts-Effekten und die Unterscheidung von Echtheitsstufen. Hat Benjamin diese Dialektik thematisiert (wenn auch nur in einer Anmerkung)⁹⁰, ist ihm eine andere ganz entgangen. Von Beginn weg dienten die Reproduktionsgrafiken nicht bloss als Hilfen beim Studium von Kunstwerken, sondern auch als deren Stellvertreter. Dank den Stichen konnte man sich als Mitbesitzer berühmter Werke und als Angehöriger des kennerschaftlichen Geistesadels fühlen (Taf. I). Vor allem ermöglichten die Reproduktionen etwas Ähnliches wie die Repliken von Kultbildern: die Teilhabe an der Wirkung eines für göttlich gehaltenen Originals (Abb. 13–14).⁹¹ Zwar konnten die Kunstreproduktionen nicht die Gewissheit vermitteln, von Gott geschützt und von Sündenstrafen befreit zu sein, wohl aber den Eindruck, das Göttliche zu schauen und der gewöhnlichen Welt enthoben zu sein.

Auf die Begeisterung für Künstlergenies und Meisterwerke baute und baut vor allem die Produktion von Wandbilddrucken nach berühmten Gemälden (Abb. 15). Die Devotionalfunktion spielt aber auch in der Kunstbuchproduktion eine bedeutende Rolle.⁹² Davon zeugt die Dauerblüte der grossformatigen, bunt illustrierten Künstlermonografie. Solch

88 Ebd., S. 43.

89 Ebd., S. 44–48. Was S. 22–23 über den »Ausstellungswert« gesagt wird, trifft auf den Film in besonderem Masse zu.

90 Ebd., S. 52, Anm. 3.

91 Vgl. dazu Horst Bredekamp: Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität. In: Andreas Berndt/Peter Kaiser/Angela Rosenberg/Diana Trinkner (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte. Berlin: Reimer 1992, S. 117–140.

92 Dass die kunstgeschichtlichen Bildbände darauf abzielen, den kultischen Charakter berühmter Kunstwerke zu erhöhen, ist oft gesehen worden. Ludwig Goldscheider, meint etwa E. Fischer, habe »die Mittel technischer Reproduktion für eine Re-Auratisierung des Kunstwerks im Buch« genutzt. Vgl. Ernst Fischer: Zwischen Popularisierung und Wissenschaftlichkeit. Das illustrierte Kunstbuch des Wiener Phaidon-Verlags in den 1930er Jahren. In: Katharina Krause/Klaus Niehr (Hg.): Kunstwerk-Abbild-Buch (Anm. 5), S. 239–265, hier S. 254.

publizistischer Heroen- und Heiligenkult ist Teil einer Praxis, in der die Kunst die Rolle nicht eines kritischen Spiegels, sondern eines Ersatzes für eine prosaische Realität zu spielen hat. Es wird dabei auch die tief verwurzelte Vorstellung bedient, dass man in die Vergangenheit reisen müsse, um wahrer Kunst zu begegnen.

Die Furcht, dass die Kunstabbildung, statt das Wort bei der geistigen Rekonstruktion des Kunstwerks zu unterstützen, sich fetischhaft in den Vordergrund dränge, dürfte auch Burckhardts passives Verhalten beim Bebildern seiner Bücher und sein Misstrauen gegen Abbildungen »von hoher artistischer Vollendung« erklären – am Liebsten wäre ihm wohl ein Nebeneinander von reinen Textbüchern und Atlanten gewesen. Burckhardts Vorlesungspraxis stützt diese Vermutung: Er benutzte mediokres Anschauungsmaterial und kümmerte sich nicht um eine gute Präsentation. »Je besser die Bilder sind«, soll er gesagt haben, »um so schwerer hat es der Redner, daneben aufzukommen.«⁹³ Dass der Phaidon Verlag 1936 *Die Kultur der Renaissance* mit fotografischen Schwarzweiss-Reproduktionen ausstattete, hätte er deshalb wohl mit gemischten Gefühlen aufgenommen.⁹⁴

Allerdings war die Schwarzweiss-Abbildung damals im Begriff, einen ähnlich abstrahierend-analytischen Status zu erhalten, wie ihn früher Umriss-Grafiken gehabt hatten. Dies dank dem Umstand, dass die im Vormarsch begriffene Farbabbildung auf Überdosen von chromatischen Geschmacksverstärkern setzte. Salonfähig wurde sie erst, als ihr die Reproduktions- und Drucktechniker im späteren 20. Jahrhundert den Junk-Food-Charakter nahmen. Als Beleg dafür haben wir ja De Nicolòs Mantegna-Monografie von 2004 präsentiert. Dass hier nicht auf naive Devotion gesetzt wird, zeigt nicht nur die »geschmackvolle« Farbgebung, sondern auch die filmartige Organisation der Illustrationen. Aufklärerisch ist die Filmregie deswegen aber noch lange nicht. Sie hütet sich, die schaulustigen Leser mit Fragen nach der historischen Funktion der Werke zu belästigen. Diese Aufgabe überlässt sie dem Text, sorgt aber dafür, dass dieser als Nebensache erscheint.

Auf solches Aushöhlen der Studien- und Lesefunktion des Kunstbuchs reagierte die verlegerische Haute Couture mit einem Revival der Schwarzweiss-Abbildung und einem Rückgriff auf Gestaltungsmodi des frühen 20. Jahrhunderts. Während jene Akademiker und Subventionsverlage, die nur aus Mangel an Geld oder um der Demonstration akademischer Seriosität willen auf die Farbe verzichteten, gestrichenes, glänzendes und kaltes Papier verwendeten, benutzten diese buchgestalterischen Maßschneider offenes, raues und warmes. Die Schwarzweiss-Illustrationen erhielten so eine pelzige Optik. Vom chancenlosen Mimesis-Wettbewerb mit der Farbabbildung befreit, konnten sie ihre grafischen Qualitäten entfalten und mit der Typografie in Zwiesprache treten. Bei literarisch geprägten Verlagen

93 Heinrich Wölfflin: Jacob Burckhardt und die Kunst. In: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes. Basel: Benno Schwabe 1941, S. 136–146, hier S. 137. Vgl. Katja Amato: Skizze und Fotografie (Anm. 20), S. 59.

94 Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Wien: Phaidon 1936. Unter dem Titel *Die Kultur der Renaissance in Bildern* schloss sich dem Text ein Tafel-Teil mit Schwarzweiss-Abbildungen an, für dessen »Auswahl und Ordnung« Ludwig Goldscheider verantwortlich zeichnete.



Abbildung 13:
Urbild der Imago pietatis: Mosaikikone, 19 x 13 cm, entstanden um 1400 in Byzanz. Seit den 1380er Jahren in der Wallfahrtskirche Santa Croce in Gerusalemme in Rom. Dort verehrt als Bild, das Gregor der Grosse nach einer Vision hatte malen und mit Ablass-Garantien versehen hatte



Abbildung 14:
Israel van Meckenem: Kupferstich nach der Imago Pietatis in Rom. 16,8 x 11,2 cm. Staatliche Museen, Berlin

wie Wagenbach oder diaphanes mussten sie sich dabei der letzteren unterordnen. Manchmal durften sie aber auch einen eigenständigen Bild-Text formen, so bei der 1996 gegründeten *Edition Imorde*. Wer Bücher liebt, die zum Anfassen, In-der-Hand-Halten und Lesen einladen, ist bei solchen Verlagen und Editionen gut bedient.

Nun möchte man ungern auf die technischen und alltagsmodischen Errungenschaften der Outdoor-Konfektion verzichten, nur weil sie die Landschaft mit kuriosen Fantasy-Gestalten überschwemmt. Deshalb hätte man gerne auch Kunstbücher, die die Fallen des Geniekults umgehen, ohne auf die wichtigste abbildungstechnische Errungenschaft des 20. Jahrhunderts zu verzichten. In diesem Zusammenhang interessiert eine Publikation, die sich als Erbe und Erneuerer von Burckhardts Renaissance-Studien begreift: Stephen Campbells und William Coles *A New History of Renaissance Art*, erschienen 2012 beim renommierten Londoner Kunstverlag Thames & Hudson. Der 680 Seiten starke Band wartet mit 817 Abbildungen auf, davon 703 >in colour<: Ganz offensichtlich teilen die Autoren des Altmeisters Misstrauen

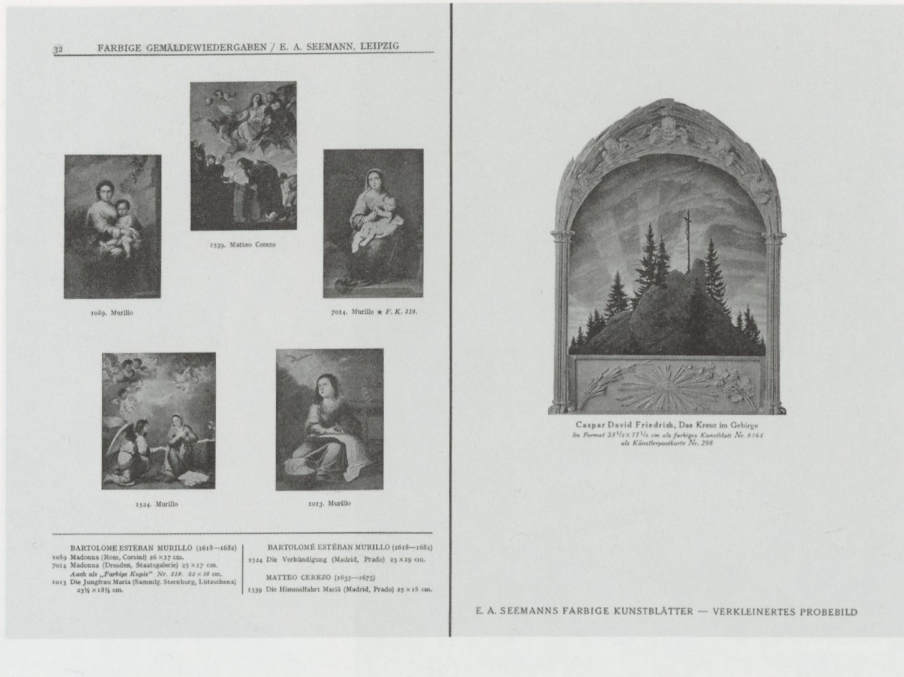


Abbildung 15:

E.A. Seemanns farbige Gemälde Wiedergaben. Originalgetreue Nachbildungen der bedeutendsten Werke aller Galerien. Leipzig: E.A. Seemann 1927. Format: 24 x 17,5 cm. Katalog für 1928, Seite 32 und Farbtafel mit Caspar David Friedrichs Kreuz im Gebirge. Blätter wie diese eigneten sich sowohl für Demonstration von Bildung als auch für heimische Kunst-Andacht

gegen qualitätvolle Illustrationen nicht. Zum Glück! Wer das Buch erwirbt, hat auf kleinem Raum ein gut dotiertes Bildarchiv zur Hand – und zugleich eine visuelle Argumentation, die der sprachlichen an Kompetenz ebenbürtig ist (Taf. VIII).

Wie schon das Lexikon-Quart-Format anzeigt, ist der Band als Handbuch konzipiert, und entsprechend sieht das Layout aus: Zweispaltigkeit, Verschränkung von Text und Bild, mehrere Abbildungen pro Doppelseite als Normalfall. Die Bilder fügen sich unauffällig in ein Raster: Man spürt, dass der Verlag auch in der architekturgeschichtlichen Publizistik zuhause ist. Gezeigt werden in den Abbildungen nicht bloss Gemälde und Fresken, sondern auch Zeichnungen und Stiche sowie Bauwerke, Plastiken, Medaillen, illuminierte Handschriften und Kleinkunst. Durch diese Vielfalt wird deutlich, dass Staffeleibilder nicht – wie viele malereigeschichtliche Bücher suggerieren – Materialisierungen eines überzeitlichen künstlerischen ›Sehens‹ oder ›Ausdrückens‹, sondern geschichtlich gewordene, möbelartige ›Modelle‹ sind, die zahlreiche Funktionen zu erfüllen haben.

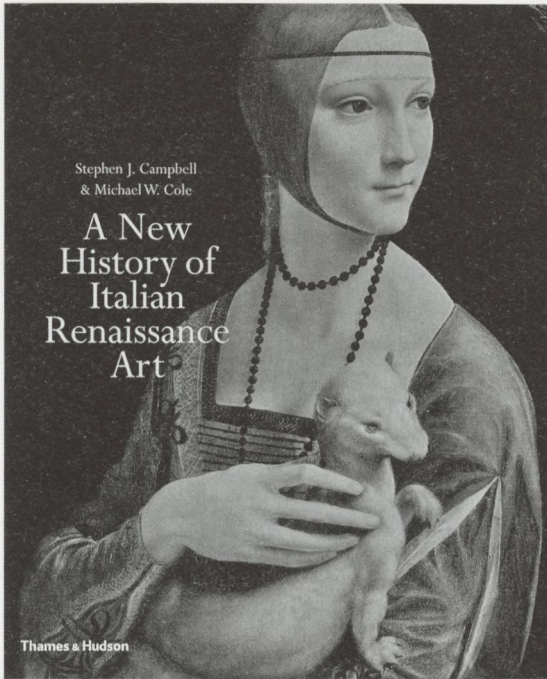


Abbildung 16:

Stephen J. Campbell/Michael W. Cole: *A New History of Italian Renaissance Art*. London: Thames & Hudson 2012. Design: Christopher Perkins. Druck und Bindung: C&C Offset Printing Co. Ltd., China. Format: 27,5 x 22,2 cm. Schutzumschlag: Schriften auf Farbproduktion von Leonardo da Vincis Dame mit dem Hermelin (Krakau, Museum Czartoryski)

Dass für den Schutzumschlag eines der schönsten Bilder der Renaissance als plakativer Grund für die Titelei verwendet wird (Abb. 16) – ein Grafiker-Brauch, der ans Bekritzeln von Fresken, Skulpturen und Baudenkmalern erinnert (Abb. 17) – zeigt, dass das gestalterische ›decorum‹ bei publizistischen Gross-Produktionen dann doch Grenzen hat. Auch eine Vermehrung von Schwarzweiss-Abbildungen um der intellektuellen Dramaturgie willen ist bei ihnen nicht zu erwarten.⁹⁵ Bei kleinauflagigen Produkten ist eine reflektierte, aus der Sache entwickelte Verwendung der beiden Reproduktionsmodi eher anzutreffen, so zum Beispiel bei der Studie *Mehr als ein Bild*, die Felix Thürlemann 2013 in der Reihe *Bild und Text* bei Fink publiziert hat. Aus Budgetgründen sind die Farbabbildungen auf einen Block

⁹⁵ Werden Schwarzweiss-Fotografien in Farbdruck wiedergegeben, erscheinen die Grautöne als Eigenschaft des abgebildeten Bilddokuments und nicht des Buches.



Abbildung 17:

Lausanne, Kathedrale Notre-Dame: Grabmal des 1328 verstorbenen Othon de Grandson, mit Ritz-
»Signaturen« von Besuchern

am Buchende beschränkt. Das Devotionale wird damit aber nicht, wie zu erwarten wäre, gesteigert, sondern im Gegenteil gebrochen. Es werden nämlich nicht Einzelwerke präsentiert, sondern historische Montagen von Bildern, darunter auch Kunstbücher. Bei der Regie der schwarzweissen Textillustrationen kann man sehen, welche argumentative Kraft die Abbildungen entwickeln können, wenn Kunsthistoriker – wie das bei publizistisch tätigen Architekten üblich ist⁹⁶ – auf ihre Anordnung Einfluss nehmen.

Aus dem Bereich der Mantegna-Literatur kann ein Buch als Beispiel für einen problembewussten Umgang mit der Illustration dienen, das trotz (oder dank) einer exzessiv ausgelebten rezeptionsgeschichtlichen Gelehrsamkeit mehrere Auflagen erlebt hat: Giovanni Agostis *Su*

96 Die vom Architektenberuf her kommenden Architekturhistoriker führen oft die Tradition jener frühneuzeitlichen Architekturtheorie-Traktate fort, in denen die Bild-Text-Architektur eine eigenständige intellektuelle Qualität hat. Deshalb sind ihre Publikationen den malereigeschichtlichen der akademisch ausgebildeten Kunsthistoriker bezüglich Bildregie meist weit überlegen.

*Mantegna I.*⁹⁷ Im Text treten nur Abbildungen von grafischen Blättern auf. Die fotografischen Reproduktionen nach Gemälden sind in zwei Bildblöcken konzentriert, innerhalb von diesen aber zu einem intelligenten »Text« geformt. Auf eine hohe technische Qualität der Farbbildungen wird kein Geld verschwendet, was den Vorteil hat, dass die Reproduktionen keine Echtheit vortäuschen.

Das führt uns nochmals zu den sogenannten Populärkunstbüchern zurück. Oft eignet ihnen ein naiver Charme. Ob man ihn nicht nutzen könnte, indem man die Farben bewusst übersteuert? Diesen Versuch habe ich zusammen mit der Layouterin Zora Parici unternommen, als wir eine kleine Hommage an Kunsttopografie und Denkmalpflege zu gestalten hatten: *Ressource Baukultur. Mit Hanspeter Rebsamen durch Zürich.*⁹⁸

6. Die schwierige Geburt des Online-Kunstbuchs

Gäbe es einen Preis für eine optimale Kombination von Farb- und Schwarzweiss-Abbildungen, für eine ebenso ansprechende wie intelligente Bildregie, für eine kritische und doch sachbegeisterte Kunstgeschichte, für eine anti-elitäre Publizistik ohne Populismus – ich würde ihn der Taschenbuch-Reihe *Kunststück* verleihen, die der Kunsthistoriker Klaus Herding 1984 begründete und für deren grafisches Konzept der Künstler und Typograf Christoph Krämer und der Graphiker und Buchgestalter Max Bertholl verantwortlich zeichneten (Abb. 18). Mit dem 102. Bändchen liess der Fischer-Verlag die Reihe 2002 eingehen.⁹⁹

Das war ein Wink des Marktes an die Kunsthistorikerschaft, das traditionelle Kunstbuch dem Luxus- und Subventionssektor zu überlassen und sich um die Entwicklung der Online-Publizistik zu kümmern. Tatsächlich nahmen sich einige innovative Köpfe dieser Aufgabe an, zuerst in der Lexikografie und in der Quellenedition, dann auch im Zeitschriftensektor; gerade jetzt gewinnen kunstgeschichtliche E- gegenüber Printzeitschriften an Terrain. Noch wichtiger wäre es, überzeugende E-Formen für das bebilderte kunstgeschichtliche Buch zu finden. Mit einer technischen Modernisierung dieses opernhafte Gebildes könnte bewiesen werden, wie fruchtbar die von den Naturwissenschaften längst wegrationalisierte Monografie für die Wissenschaft ist.

Bislang fristet das kunstgeschichtliche E-Buch allerdings eine ganz und gar marginale Existenz. Um dies zu ändern, müssten es die kunstgeschichtlichen Institutionen zuwege bringen, Fehlentwicklungen der neoliberalen Jahrzehnte zu korrigieren und Lehren aus der Erforschung des Kunstbuchs zu ziehen. Viel energischer als bisher sollten sie dagegen kämpfen, dass die staatlichen Bildarchive und die Museen die kunstwissenschaftliche Arbeit mit exorbitanten

97 Giovanni Agosti: *Su Mantegna I.* Milano: Giangiacomo Feltrinelli 2004.

98 Andreas Hauser (Hg.): *Ressource Baukultur* (Anm. 79).

99 Klaus Herding: Editorische Überlegungen zur Reihe »kunststück«. In: *Kritische Berichte* 12 (1984), S. 105–108.

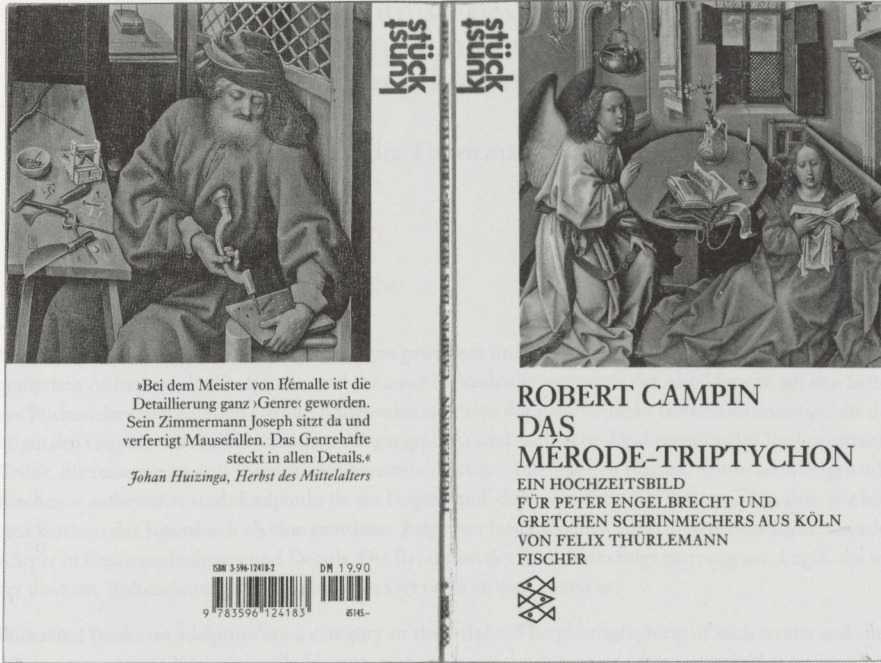


Abbildung 18:

Ein Beispiel für die kunststück-Taschenbuchreihe: Felix Thürlemann: Robert Campin. Das Mérode-Triptychon. Ein Hochzeitsbild für Peter Engelbrecht und Gretchen Schrinmechers aus Köln. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1997. Format: 19 x 12,4 cm. Umschlag: Rück- und Vorderseite

Reproduktionskosten und Fotoverboten behindern. Ausserdem sollten sie Baukästen und Gebrauchsanweisungen zum Online-Publizieren bereitstellen und überzeugendere Formen der Text-Bild-Gestaltung entwickeln¹⁰⁰: Es kann doch nicht sein, dass die schriftrollenartige Scroll-Spalte mit eingeschobenen Textillustration die einzige medienkompatible Lösung ist!

¹⁰⁰ Dieses Desiderat fehlt in der *Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte*, die anlässlich der internationalen Arbeitstagung »Digitale Kunstgeschichte: Herausforderungen und Perspektiven« formuliert wurde (veranstaltet im Juni 2014 am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) in Zürich).