



UNZEITGEMÄSSE TECHNIKEN

HISTORISCHE NARRATIVE
KÜNSTLERISCHER VERFAHREN

böhlau

MAGDALENA BUSHART, HENRIKE HAUG,
STEFANIE STALLSCHUS (HG.)



Interdependenzen

Die Künste und ihre Techniken

Band 4

Herausgegeben von
Magdalena Bushart und Henrike Haug

Magdalena Bushart | Henrike Haug | Stefanie Stallschus (Hg.)

Unzeitgemäße Techniken

Historische Narrative künstlerischer Verfahren

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

© 2019 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildungen:

Vorderseite: Details aus Farbabbildung 5, Abb. 1, Farbabbildung 10 und Abb. 51 in diesem Band

Rückseite: Details aus Farbabbildung 7, Farbabbildung 2, Abb. 53 und Farbabbildung 3 in diesem Band

Korrektur: Elena Mohr, Köln

Satz: Punkt für Punkt Mediendesign, Düsseldorf

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51550-8

Inhalt

- 7** *Magdalena Bushart und Henrike Haug*
Die Historisierung künstlerischer Techniken
- 29** *Rachel Danford*
Materials, techniques, and meanings of the stucco reliefs in Cividale del Friuli
- 47** *Joanna Olchawa*
Von der Antike zum Alten Testament: Geschichte und Technikikonologie des karolingischen Bronzegusses
- 73** *Antonia Putzger*
Rückgriff oder Simulation? Zu frühneuzeitlichen Kopierverfahren am Beispiel Michiel Coxciés
- 97** *Elisabeth Furtwängler*
Facetten des Revivals künstlerischer Druckgrafik im Paris der Nachkriegszeit
- 119** *Andreas Huth*
„Zum ersten Male wieder seit der Zeit der Renaissance“
Die Wiederentdeckung der Sgraffito-Technik im 19. Jahrhundert
- 145** *Tafelteil*
- 159** *Daniel Parello*
Im Dämmerlicht des Mittelalters
Zum Phänomen der Wiederentdeckung der Glasmalerei in der Romantik
- 179** *Christian Berger*
Künstlerischer Neubeginn durch ein „altmodisches“ Verfahren
Jasper Johns und die Enkaustik
- 195** *Magdalena Bushart*
Unzeitgemäß zeitgemäß
Hoch- und Tiefdrucktechniken in der Kunst der Gegenwart

- 221** *Anne Röhl*
Von Elektronen als Fäden
Über den (un-)zeitgemäßen Einsatz textiler Handarbeit in den Videoarbeiten
von Beryl Korot und Stephen Beck
- 245** *Oliver Caraco*
Manets Druckgrafiken im Kontext des Revivals der Ätzradierung
Zur materiellen Historizität von Bildpraktiken
- 267** *Bettina Uppenkamp*
(Un)zeitgemäß und subversiv?
Sticken bei Annette Messager und anderen feministischen Künstlerinnen
in den 1970er Jahren
- 283** *Olga Moskatova*
Zum Unzeitgemäßen des Handgemachten?
Kameralose Filmpraktiken zwischen Malen mit Licht und „Full Body Film“
- 297** *Bildnachweise*

Magdalena Bushart und Henrike Haug

Die Historisierung künstlerischer Techniken

Motive, Formen und Anlässe

In unserer mechanisierten und digitalisierten Gegenwart sorgen die Reaktivierung längst totgesagter Verfahren wie der Daguerreotypie¹ oder der künstlerisch-kunsthandwerklichen Glasbläserei², der Einsatz von Kulturtechniken wie Stricken, Häkeln und Sticken³ oder die Pflege traditioneller Medien wie Holzschnitt⁴ und analoge Fotografie⁵ für Aufmerksamkeit, aber auch für Irritation: Welchen Stellenwert hat die Wahl solcher unzeitgemäßen, weil vom Kanon abweichenden und in Kontrast zu den Rahmenbedingungen unserer Zeit stehenden Techniken, welche Botschaft sollen sie transportieren? Sind sie als bewusster Traditionalismus zu verstehen, als Beschwörung einer besseren Vergangenheit oder als gesellschaftliches Statement, etwa als Geste des Widerstandes gegen die Parameter moderner Produktion? Geht es in erster Linie um die Erzeugung besonderer ästhetischer Effekte oder eher um den Versuch, den geschichtlichen Ort der Werke zu bestimmen? Ist die Reaktivierung vergangener Techniken gar als Beitrag zu einer sehr zeitgemäßen Debatte zu sehen – wo doch Nachhaltigkeit, Achtsamkeit, Entschleunigung zu Sehnsuchtsworten immer schneller lebender Gesellschaften werden?

Fragen nach der inhaltlichen Codierung solcher Anachronien stellen sich keineswegs nur für aktuelle Arbeiten, sondern auch für die Werke anderer Epochen, sofern sie auf nicht mehr allgemein gebräuchliche Techniken zurückgreifen.⁶ Das Interesse an den künstlerischen Errungenschaften der Vergangenheit, seit jeher ein wichtiger Impulsgeber für das Schaffen der Gegenwart, war zu keinem Zeitpunkt allein auf die äußere Gestalt beschränkt, sondern schloss stets auch die Verfahren mit ein, die ebenso intentional eingesetzt werden können wie die formalen Mittel. Im Mittelalter und in der italienischen Renaissance richtete sich der Blick in erster Linie auf die Antike und mit ihr auf Verfahren, deren Existenz durch überlieferte Artefakte bezeugt war, die aber zwischenzeitlich zum Teil nicht mehr geübt und deshalb erst wieder im künstlerisch suchenden Experiment, bisweilen auch durch das Studium von Quellentexten neu erlernt werden mussten. Dazu gehörten etwa der Steinschnitt, der großformatige Bronzehohl-guss oder auch die Produktion filigraner Gläser.⁷ Seit dem späten 18. Jahrhundert gab dann die Archäologie ent-

scheidende Impulse. So führte die Wiederentdeckung von Werken antiker Wandmalerei während der Ausgrabungen in Pompeji zu einer kurzzeitigen, meist auf ein höfisches Umfeld beschränkten Begeisterung für die Enkaustik, und hatten die Erkenntnisse über die Farbigeit antiker Architektur und Skulptur die Beschäftigung mit farbig gefassten Bildwerken zur Folge.⁸

Während des 19. Jahrhunderts konnten sich neben dem Fixpunkt Antike weitere Leitbilder etablieren, die freilich nun jeweils nur für bestimmte Gruppen von Künstlern, Kunsttheoretikern und Mäzenen verbindlich wurden. Mal waren es die Fresken des Quattrocento, mal die altniederländischen und altdeutschen Gemälde, die Maler wie Peter Cornelius, Arnold Böcklin oder Otto Modersohn zur Beschäftigung mit Fresko- und Temperamalerei anregten. Dabei handelte es sich um Techniken, die zwar noch als Handwerkswissen präsent waren, aber nicht mehr zur Akademieausbildung gehörten.⁹ Unterstützung kam hier vor allem von Seiten der Kunsthistoriker und Restauratoren, die sich unter konservatorischen Gesichtspunkten mit dem malerischen Aufbau alter Werke beschäftigten. Die fortschreitende Industrialisierung schließlich brachte Reformbewegungen hervor, die eine generelle Rückkehr zur Handarbeit, bisweilen auch zu vorindustriellen Organisationsformen künstlerischer Produktionsformen propagierten: Man denke nur an William Morris und die auf seinen Ideen basierende englische Arts and Crafts-Bewegung oder an Vorschläge der Historiker Carl Alexander Heideloff und August Reichensperger, die mittelalterliche Bauhütte wieder zu beleben.¹⁰

Schon in den hier genannten Beispielen deutet sich an, dass dem retrospektiven Blick eine Vielzahl unterschiedlicher Motive innewohnen kann. Ob älteren oder neueren Datums: gemeinsam ist ihnen, dass sich der Einsatz der Verfahren mit dem Bewusstsein ihrer Historizität verbindet. Nur eine Technik, die einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Ort zugeordnet wird, kann als „unzeitgemäß“ wahrgenommen und daher auch „wiederbelebt“ werden. Mit ihrer Reaktivierung wird das wirkmächtige Narrativ ihrer Herkunft aufgerufen, durch ihren erneuten Einsatz die Vergangenheit evoziert. Und weil die Geschichtserzählung sowohl aus der Gegenwart heraus entworfen als auch genutzt wird, lässt sich mit ihrer Hilfe eine wie auch immer geartete „Zeitgenossenschaft“ betonen. Allerdings – auch das machen die Beispiele deutlich – wird dabei das Verhältnis von „einst“ und „heute“ in jedem Fall neu bestimmt und kann sehr eigene Definitionen erhalten. Schließlich sind die Begründungen für das vorgeführte Revival so unterschiedlich wie die ihnen innewohnenden gegenwärtigen Bedürfnisse und Befindlichkeiten. So beginnt das im ersten Teil noch aus dem 10. Jahrhundert stammende Traktat *Von den Farben und Künsten der Römer* mit der Klage über den Verlust der antiken Kunsttechniken:

Es ist die Zier des Geistes, der Roms Volk auszeichnet, gesunken und dahin die Sorgfalt eines weisen Senates, wer wird nun diesen Künsten nachgehen können, welcher jene Meister, reich an Begabung, sich ersannen, wer vermag sie uns zu zeigen?¹¹

Der Topos vom untergegangenen Ruhm der ewigen Stadt, der sich ähnlich auch in zahlreichen anderen Schriften findet, ist dazu angelegt, die kunsttechnologischen Anleitungen des folgenden Traktats aufzuwerten. Die dort versammelten Rezepte und Handlungsanweisungen werden so zu einem Beitrag der Rekonstruktion des verlorenen Wissens; ihnen zu folgen bedeutet, sich dem unerreichbaren Vorbild zumindest anzunähern. Dabei propagiert der Autor eine in die Gegenwart gewandte Rezeption antiker Kunstfertigkeit, die, statt in der Trauer um den Verlust zu verharren und das Wissen als unwiderruflich verloren zu definieren, zur Pflege und zur Wiederaufnahme der Künste anregt.¹²

Weniger das Überleben einiger vorbildlicher Spitzenwerke als der Verfall eines allgemeinen Kunstgeschmacks, der Verlust von Handwerkskunst aufgrund der immer stärker spürbaren Auswirkungen der industriellen Revolution sowie die damit einhergehenden sozialen Fragen waren es, die gut 700 Jahre später William Morris die englische Kunst des Mittelalters zum Vorbild für das Schaffen seiner Zeit erheben ließ. Ihm lag die Rettung bzw. Entwicklung eines neuen Handwerks am Herzen, das nicht nur bessere Produkte hervorbringen, sondern auch zu besseren Produktionsbedingungen für Arbeiter und Kunsthandwerker führen könnte. Die Grundlage dafür müsse, so Morris, ein genaues Studium von Werken der Vergangenheitskunst, insbesondere der „ancient art“ des Mittelalters bilden:

For your teachers, they must be Nature and History: as for the first, that you must learn of it is so obvious that I need not dwell upon that now [...]. As to the second, I do not think that any man but one of the highest genius, could do anything in these days without much study of ancient art, and even he would be much hindered if he lacked it. If you think that this contradicts what I said about the death of that ancient art, and the necessity I implied for an art that should be characteristic of the present day, I can only say that, in these times of plenteous knowledge and meagre performance, if we do not study the ancient work directly and learn to understand it, we shall find ourselves influenced by the feeble work all round us [...]. Let us therefore study it wisely, be taught by it, kindled by it; all the while determining not to imitate or repeat it; to have either no art at all, or an art which we have made our own.¹³

Die direkte Anschauung schloss selbstverständlich auch die Auseinandersetzung mit den Verfahren ein, die für Morris untrennbar mit der Formgebung verbunden waren. Als er beispielsweise versuchte, nach alten Rezepten zu färben, um nicht auf die Vorgaben durch die (im Sinne der Zeit) modernen Anilin-Farben beschränkt zu werden, musste er feststellen, wie viel schon vom Handwerkswissen verloren gegangen war. Deshalb begann er 1872 selbst mit Färbexperimenten und durchforstete alte Quellentexte nach Färbemitteln und Pflanzen.¹⁴

Bei Morris war die Ablehnung industrieller Entwürfe und der Wunsch, zur individuellen Handarbeit zurückzukehren, nicht allein kunsttheoretisch, sondern auch sozial begründet: In den von ihm produzierten Luxusprodukten spiegelte sich, paradox genug, die zeitgleich von

Karl Marx formulierte These von der Entfremdung der Arbeit, da in ihren Herstellungsprozessen die Verwerfungen der industrialisierten Produktion wieder aufgehoben werden sollten. Auch die nostalgische Bevorzugung des Handwerkers vor dem Künstler war programmatisch, behauptete sie doch, dass erst die Renaissance die Einheit der Künste im Handwerk aufgegeben habe und die Kunst in der Ausbildung von virtuosen Spezialisten und einzelner Gattungen *artifizuell* geworden sei. Somit ist bei Morris (wie auch bei John Ruskin) die sozial/politische Agenda nicht von kunsttheoretischen Positionen des 19. Jahrhunderts zu trennen, und die vermeintlich rein ästhetische Beschäftigung mit mittelalterlichen Ausdrucksmitteln ragt, als hochgradig differenzierte Technikreflektion, in den sozialen Kampf des frühkapitalistischen Arbeiters hinein. Die Mittelalterbegeisterung des 19. Jahrhunderts erweist sich – ähnlich wie die Antikensehnsucht der Renaissance des 15. Jahrhunderts – nicht als reine Wiedergeburt der alten Formen, sondern ist in vielen Bereichen auch mit der Pflege alter Kunsttechnologien verbunden, zumal in Zeiten des *nation building* die Beschreibung, Sicherung, Pflege sowie die Rekonstruktion des kulturellen Erbes einer Nation grundlegendes handwerkliches Können und Wissen abverlangte. Der verstärkt einsetzende, sich institutionalisierende und teilweise staatlich lancierte und geförderte Denkmalschutz gab dabei neue und wichtige Impulse für die Rückbesinnung und Erforschung alter Verfahren.¹⁵

Für die Historisierung der Techniken bildeten bis weit in die Neuzeit hinein neben den Werken selbst und ihrem Status als Produkte einer anderen Zeit die in Techniktraktaten und kunsttheoretischen Schriften überlieferten Entstehungslegenden die wichtigste Grundlage. Schon in der *Historia Naturalis* des Plinius werden Techniken mit „Erfindern“ verbunden und damit ein „Ursprung“ einzelner Verfahren gesetzt. So berichtet Plinius in Buch 35, Kapitel 44, § 153:

Der erste von allen aber, der es unternahm, das Bild eines Menschen am Gesicht selbst in Gips abzuformen und Wachs in diese Gipsform zu gießen und es dann zu verbessern, war Lysistratos aus Sikyon, der Bruder des bereits erwähnten Lysippos. Dieser machte es sich auch zur Aufgabe, den Bildern Ähnlichkeit zu verleihen; vorher bemühte man sich nur um eine schöne Ausführung. Er erfand es auch, von Standbildern Abgüsse zu formen, und dieses Verfahren breitete sich so aus, dass man kein Bildwerk oder Standbild ohne Ton[modell] herstellte. Hieraus geht hervor, dass diese Kunst älter gewesen ist als die Erzgieberei.¹⁶

Die vielen Lagen der Verortung und Verzeitlichung, die die Verbindung einer Technik mit einer Erfinderpersönlichkeit ermöglicht, werden hier exemplarisch vorgeführt: das Verfahren ist ursächlich mit der griechisch-städtischen Kultur verbunden; der Erfinder des mechanischen Abformungsverfahrens lässt sich als Bruder von Lysipp, dem berühmten Künstler aus dem Umkreis Alexanders des Großen, genealogisch und historisch verorten. Und schließlich wird die Erfindung als Beitrag zu Kunstentwicklung definiert: Folgt man Plinius, dann bestand ihr Verdienst darin, erstmals eine äußerliche, formale „Ähnlichkeit“ zu generieren, wie sie bis dahin nicht bekannt und auch nicht möglich war.

In der Tradition der *Historia Naturalis* sind die „Kunsterfinder“ in Vasaris *Viten* und – in Variation – in den *Nova Reperta* des Johannes Stradanus zu sehen. Auch diese Schriften verknüpfen immer wieder Techniken und Kunstfertigkeiten mit bestimmten Personen und Orten, um sie damit auch in ihrer Zeitlichkeit zu betonen. Nach Vasari geht etwa die Ölmalerei auf Jan van Eyck zurück, die revolutionären Neuerungen in der Glasmalerei auf Guillaume de Macillat, die Einführung der farbig glasierten Terrakotta auf Luca della Robbia und der Kupferstich auf Maso da Finiguerra. In anderen Fällen machen die Werke selbst auf den vermeintlichen Ursprung der jeweiligen Technik aufmerksam. Weil der Steinschnitt als Erfindung jüdischer Künstler verstanden wurde, finden sich beispielsweise auf Gemmen, die im 12. und 13. Jahrhundert am süditalienischen Hof der Staufer geschnitten wurden, auffällige hebräische Buchstaben.¹⁷ Dass diese Narrative einer Überprüfung nicht standhalten, versteht sich von selbst: Schließlich sind künstlerische Techniken in komplexe Handlungszusammenhänge eingebunden, entwickeln sich meist nicht momenthaft, sondern über längere Zeiträume hinweg und verändern sich, wenn sich die historischen Verwendungskontexte und Funktionen verändern. Den Autoren war die Problematik durchaus bewusst; Vasari beispielsweise erhielt spätestens 1564 durch Vincenzo Borghini Kenntnis von Cennino Cenninis um 1400 entstandenem *Libro dell'arte*, in dem sich unter anderem eine Anleitung zum Einsatz ölhaltiger Bindemittel findet. Dennoch sah er keinen Grund, seine Angaben zu van Eyck in der zweiten, erweiterten (Giunta-) Edition der *Viten* zu korrigieren. Ihm ging es vorrangig darum, eine Fortschrittsgeschichte zu schreiben und das „Alte“ als das „Überkommene“ zu charakterisieren.¹⁸

Techniken zu reaktivieren bedeutet jedoch nicht nur eine Position zur Vergangenheit zu beziehen, die unmittelbar auf die Gegenwart zurückwirkt. Es bedeutet auch, sich das Wissen um scheinbar obsoletere Verfahren anzueignen und sie veränderten Produktionsbedingungen wie veränderten Formkonzepten anzupassen. Dabei erscheint zweitrangig, ob es sich um zwischenzeitlich verlorenes Wissen handelt, das erst mühsam rekonstruiert werden muss, um ein ungebrochen tradiertes Wissen, das lediglich an Bedeutung verloren hat, oder um Verfahren, die eigentlich neu sind, für die jedoch in einem bewussten Historisierungsprozess Vorläufer in früheren Epochen reklamiert werden. Gleiches gilt für die Umstände der „Wiederentdeckung“, die sich einem Zufall verdanken, aus einer gezielten Suche resultieren oder auf kunsthistorische Forschungsergebnisse reagieren kann. Selbst wenn das Revival reine Behauptung bleibt, weil sich das scheinbar Alte bei näherer Betrachtung doch als etwas vollkommen Neues entpuppt:¹⁹ entscheidend und gewollt ist die Markierung einer zeitlichen Distanz, die gleichzeitig hervor- und aufgehoben wird. Denn auch wenn die neuen Werke den alten gleichen mögen, entstehen sie doch unter anderen ästhetischen, funktionalen und gesellschaftlichen Vorzeichen. So groß die Faszination war, die im 16. Jahrhundert von Porphyry ausging, einem Material, das einst der kaiserlichen Repräsentation vorbehalten gewesen war, so intensiv man sich im Umkreis von Herzog Cosimo I. de' Medici darum bemühte, ein Instrument zu finden, mit dem sich nach antikem Muster der harte Stein bearbeiten ließ: die Werke, die nun entstanden, hatten mit

den Vorbildern nichts zu tun. Auch das Vorhaben der Nazarener, die „Wiedereinführung der *Al fresco malerey*, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichsten Raphael in Italien üblich war“²⁰ zu betreiben, führte zu Resultaten, die sich nicht nur in formaler, sondern auch in technischer Hinsicht unübersehbar als Produkte des 19. Jahrhunderts präsentierten. Folgten die Künstler doch in ihren Fresken, die sie 1816/17 für die Casa Bartholdy schufen, keineswegs sklavisch der Tradition einer im feuchten Putz angelegten Malerei, die sie sich mühsam über Texte und über praktische Tipps von den beteiligten (und offensichtlich deutlich besser mit der Materie vertrauten) Handwerkern erarbeiten mussten. Vielmehr kombinierten sie die *a fresco* gearbeiteten Partien mit mehreren *a secco* aufgetragenen Schichten, um Farbwirkung und -modellierung des Wandbildes derjenigen eines Ölgemäldes anzugleichen, sie also dem Kunstgeschmack und den Seherfahrungen der eigenen Zeit anzupassen.²¹ Dazu kommt, dass auch die Materialien und ihre Produktion einem steten Wandel unterliegen: Wer im 15. Jahrhundert mit Metallstift zeichnete, musste zuvor das Zeichenpapier mit einer Mischung aus Knochenmehl, Leim und Wasser grundieren. Als in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts englische Künstler begannen, sich wieder mit der zwischenzeitlich wenig geübten Technik zu beschäftigen, standen ihnen industriell grundierte „metallic notebooks“ mitsamt zugehörigem Stift zur Verfügung.²² Und wer um 1900 mit der Tempera experimentierte, konnte einfach zur Farbtube greifen, statt wie in früheren Zeiten Pigmente zu reiben und mit Bindemittel selbst zu mischen.²³

Die umfassendste Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit den Techniken bot sicherlich das genaue Studium der Objekte selbst, wie es etwa William Morris propagierte. In besonderem Maße gilt diese Art der Wissensaneignung für Kopisten und Fälscher, die sich mit ihren Vorlagen beziehungsweise Vorbildern nicht nur unter stilistischen, sondern auch unter technologischen Gesichtspunkten auseinandersetzen mussten.²⁴ Sie brauchten das Wissen um die Materialien, die Instrumente und die Verfahren der alten Künstler, um ihre Werke täuschend echt nachzuahmen – wie heutige Steinmetze, die zur Schaffung von Marmorkopien nach älteren Vorbildern handgeschmiedete und nicht maschinell gefertigte Eisen einsetzen, um den Originalen vergleichbare Oberflächenstrukturen zu schaffen. Und auch wie die Maler, die im 16. Jahrhundert im Dienste der europäischen Herrscherhäuser Substitute für jene Gemälde anfertigten, die von ihren ursprünglichen Standorten entfernt und den fürstlichen Sammlungen einverleibt wurden; sie dürften das dafür benötigte Know-how vor allem auf dem Wege der Anschauung entwickelt haben. Nicht viel anders werden lange Zeit auch die Fälscher vorgegangen sein.²⁵ Wie eng Nachschöpfung, Kopie, Fälschung und kunsttechnologisches Wissen miteinander verbunden sind, offenbart programmatisch das Werk von Icilio Federico Joni (1866–1946), der im Kontext der Wiederentdeckung der frühen Sieneser Tafelmalerei (und damit auch der Schaffung eines Kunstmarktes) aufstieg. 2004 widmete das Museo Santa Maria della Scala in Siena diesem Lokalhelden eine große Einzelausstellung und der Katalog fragte programmatisch „Falsificazione dell’arte o arte della falsificazione“?²⁶ Joni teilte dabei sein Wissen

nicht allein über sein Werk mit, sondern auch über seine Autobiografie, in der er einiges von seinem Handlungswissen beschrieb (*Le memorie di un pittore di quadri antichi con alcune descrizioni sulla pittura a tempera e sul modo di fare invecchiare i dipinti e le dorature*, 1932). Die deutliche Bewunderung der vom Fälscher gezeigten Kunstfertigkeit und virtuosen Beherrschung der alten Kunsttechnologien überblendet dabei häufig die kriminellen Seiten der Tat. Die Faszination, die von Fälschern ausgeht, spiegelt sich in ihren Popularisierungen (etwa in dem Film *How to Steal a Million* von 1966 mit Audrey Hepburn und Peter O'Toole) und in der Schadenfreude, wenn Goebbels durch den berühmten Vermeerfälscher Han van Meegeren (1889–1947) mit seinem Werk *Christus und die Ehebrecherin* getäuscht wurde.²⁷

Doch auch die erste Generation der Restauratoren war ausschließlich auf den Augenschein und den Selbstversuch angewiesen.²⁸ Die Gründerfigur der modernen Restaurierung, Max Doerner, der sein Interesse für historische Techniken während seiner Ausbildung an der Münchner Kunstakademie entwickelte, studierte mit seinem Kommilitonen Ernst Würtenberger die Werke alter Meister in der Alten Pinakothek zunächst mit dem Ziel, Anregungen für die eigene Malerei zu gewinnen. Würtenberger erinnerte sich später an Doerners Fähigkeiten einer präzisen Analyse, rein aus der Anschauung heraus:

Doerner besass eine fast genial zu nennende Gabe, das Technische eines Bildes durch alle Stufen des Aufbaues zu erkennen. Es war, als ob sein Auge unmittelbar auf den Grund eines Bildes sehen könnte, denn er vermochte die schwierigste Technik in allen ihren Stadien und Wechselfällen sofort aus jedem Bilde zu lösen. Wenn er mir eine Technik entwickelt hatte, probierte ich sie in allen Variationen aus.²⁹

Kaum weniger hoch ist der Stellenwert der schriftlichen Überlieferung anzusetzen. Jede Zeit brachte ihre eigenen Rezeptsammlungen bzw. Traktate hervor, in denen technisches Wissen schriftlich fixiert ist und in dieser Form über die örtliche und zeitliche Begrenzung des unmittelbaren Werkstattzusammenhangs vermittelt.³⁰ Mit der kritischen Sichtung und Edition als „Quellenschriften“ waren auch hier „Wiederentdeckungen“ zu verzeichnen, die der Diskussion um historische Verfahren neue Impulse gaben. Dabei fixierte man sich anfänglich auf einzelne Aspekte wie die „Erfindung“ der Ölmalerei, die Vasari Jan van Eyck zugeschrieben hatte, die aber, wie erstmals Gotthold Ephraim Lessing feststellte, bereits in der im 12. Jahrhundert kompilierten Schriftensammlung *De diversis artibus* erläutert wird. Auch die nächsten Editionen fokussierten mit einer erstaunlichen Ausschließlichkeit auf diesen Aspekt: Dies gilt für die Edition von Theophilus und der Heraclius-Handschrift, die Rudolf Erich Raspe im Trinity College in Cambridge entdeckt und 1871 unter dem Titel „A critical essay on oil-painting. Proving that the art of painting in oil was known before the pretended discovery of John and Hubert van Eyck to which are added Theophilus *De arte pingendi* Eraclius *De artibus Romanorum* etc.“³¹ herausgegeben hat, ebenso wie für die auszugsweise in englischer Übersetzung veröffentlichten Anwei-

sungen³² aus dem Straßburger Malerbuch (*Straßburger Manuskript*), der ältesten in mittel-hochdeutscher Sprache erhaltenen Sammlung von maltechnischen Anweisungen. Der Herausgeber Charles Lock Eastlake gab seinem Werk den Titel *Materials for History of Oil Painting* (1847) und zeigte damit erneut den Fokus des Interesses an.³³

Eine besondere Karriere war dem schon erwähnten *Libro dell'arte* Cennino Cenninis beschieden. Im 19. Jahrhundert in der Biblioteca Laurenziana in Florenz wiederentdeckt und zunächst auf Italienisch publiziert³⁴, erschien das Buch, das unterschiedliche Mal- und Zeichentechniken beschreibt, 1844 in London in englischer Übersetzung.³⁵ Dort sicherte ihm die Begeisterung für die italienische Quattrocentomalerei von vornherein die Aufmerksamkeit von Künstlern und Publikum. In Paris gab der Maler Victor Louis Mottez eine französische Übersetzung von Cenninis Kunsthandbuch heraus, wobei er auf dessen Anweisungen bezüglich der Freskomalerei fokussierte.³⁶ Mottez hatte an diesem Bereich großes Interesse, war er doch selbst als Freskomaler tätig und versuchte – vergleichbar den Nazarenern – diese alte Technik wiederzubeleben. Er hatte auf einer Italienreise 1835 begonnen, sich beim Studieren der Originale dafür zu begeistern, wie ein Brief von ihm aus diesem Jahr bezeugt:

J'ai copié à Padoue des portions de fresques du Titien, étonnante, les seules qu'il ait faites. Depuis j'ai fait des essais à fresque qui m'ont bien réussi. Je continuerai cette étude. Je conçois l'affection des anciens pour ce genre de peinture, simple de moyens et grand d'effet. Comme elle est peu couteuse et prompte, elle peut se faire pour peu.³⁷

Seine Begeisterung für die alte Technik und Cennini teilte Mottez mit dem Maler Eugène Emmanuel Amaury-Duval. Duval allerdings erkannte auch, dass dem Kollegen trotz des Quellenstudiums das nötige Handwerkerwissen fehlte und er deswegen mit seinen eigenen Fresken an einer unpassenden Trägerwand scheitern musste:

Il s'éprit en Italie pour la peinture à fresque, fit de nombreuses recherches, traduisit même un traité sur cette peinture par Cellino Cellini [sic], exécuta beaucoup d'essais en ce genre, et voulut introduire en France, ou plutôt y acclimater cette manière de peindre; malheureusement, il fit avec un peu de précipitation; les murs qu'on lui confia, humides et salpêtrés, ne pouvaient supporter la décoration d'aucun genre; sa peinture ne résista point.³⁸

In deutscher Sprache erschien Cennino Cenninis Schrift mit leichter zeitlicher Verzögerung 1871 als erster Band der *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, die der Initiator und erste Direktor des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie Rudolf Eitelberger herausgab.³⁹ Die Quelleneditionen waren als flankierende Maßnahme für die unter dem Eindruck der Weltausstellungen international eingeforderte Reform des Kunstgewerbes gedacht. In der Kombination mit der musealen Präsentation historischer Artefakte sollten sie altes Hand-

werkswissen auch einem breiteren Publikum nahebringen.⁴⁰ Um die Jahrhundertwende traf das *Buch von der Kunst* (so der deutsche Titel) auf unterschiedliche Adressaten: Kunsthistoriker und Restauratoren lasen es, um den Aufbau historischer Werke besser zu verstehen und adäquate Modelle für konservatorische und restauratorische Maßnahmen zu gewinnen. Die Künstler suchten in ihm Anregungen für die eigenen Farbexperimente jenseits industriell gefertigter Malmittel und diskutierten die Ergebnisse in Briefen und Werken.⁴¹

In dem komplexen Zusammenspiel von Kunstgeschichte und Kunsttheorie beziehungsweise Kunstkritik und Künstlern ist die Relation von „alt“ und „neu“ umso schwieriger zu bestimmen, je stärker die Diskussion von Museumskuratoren und Galeristen geprägt wird. Das mag stellvertretend ein Beispiel aus jüngster Zeit illustrieren. 2015 zeigte die National Gallery of Arts in Washington in Kooperation mit dem British Museum in London unter dem Titel *Drawing in Silver and Gold. Leonardo to Jasper Johns* nicht nur die berühmten Metallstiftzeichnungen von Rogier van der Weyden, Leonardo da Vinci oder Hans Holbein (mit Rembrandts *Saskia* als spätem Nachzügler), sondern auch Werke der Moderne und Gegenwartskunst, etwa von Joseph Stella, Jasper Johns und Bruce Nauman.⁴² Zeitlich parallel zur amerikanischen Station waren in zwei New Yorker Galerien Metallstiftzeichnungen zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen zu sehen.⁴³ Die Verlautbarungen zu allen drei Ausstellungen hoben die Eigenarten der Zeichentechnik hervor: die Präzision und Klarheit des Strichs auf dem präparierten Zeichengrund, die schimmernde Oberfläche, die der Metallabrieb erzeugt, die Haltbarkeit der Zeichnung auch über lange Zeiträume hinweg.⁴⁴ Betont wurden aber auch Alter und wechselvolle Geschichte des Mediums, das nun zu neuen Ehren gekommen sei.⁴⁵ Den Metallstift umgebe ein „air of archaism“, konstatierte etwa die Kuratorin der Museumsschau Stacey Sell: „No other drawing medium is so closely linked with the Renaissance or so strongly compels artists to recall the draftsmen who used it centuries earlier.“⁴⁶ Tatsächlich waren Metallstifte im 15. und 16. Jahrhunderts ein beliebtes Zeichenmittel, die im Laufe des 17. Jahrhunderts zunehmend von Röthel, Kreide und Kohle verdrängt worden, freilich aber nie gänzlich in Vergessenheit geraten waren. Die Wiederentdeckungen, die das Medium seither erlebt hat, scheinen wesentlich durch die historische Forschung angeregt oder eben auch nur propagiert worden zu sein. Seine zweite Blüte um Mitte des 19. Jahrhunderts nämlich verdankte es wohl zuletzt der Publikation von Cenninis *Libro dell'arte*, in dem sich eine ausführliche Beschreibung dieser Technik findet. Erst zu diesem Zeitpunkt freilich wurde die Technik als „historisch“ klassifiziert und ihr Gebrauch zum „revival“.⁴⁷ Der nächste Impuls zu Historisierung kam bezeichnenderweise von Seiten der Grafikforschung: 1909 veröffentlichte Joseph Meder, Direktor der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien, das *Büchlein vom Silberstift* mit dem Ziel, die Technik „wiederum ans Licht zu bringen“.⁴⁸ Gewidmet ist die sprachlich im Stil des 16. Jahrhunderts gehaltene Schrift Albrecht Dürer, den Meder zum handwerklichen wie moralischen Leitbild für die eigene Zeit erhob, in der die Künstler „mehr für den Mamon und nit für die Schönheit molen [...]“.⁴⁹ Der Leser sollte nicht nur durch histo-

rische Vorbilder an das gestalterische Potenzial der Silberstiftzeichnung erinnert, sondern auch durch praktische Anleitungen zum Präparieren des Papiers sowie zur Herstellung und Handhabung des Stifts angeregt werden. Dem Werk war sogar ein Silberstift beigegeben, mit dem man die Besonderheiten des Verfahrens auch dann erproben konnte, wenn man sich nicht der Mühe des Selbermachens unterziehen wollte. Schließlich, so Meder: „Gar leichtiglich verlieren sich die Künst, aber schwerlich werden sie wieder erfunden.“⁵⁰

Seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde eine Renaissance des Mediums in den USA propagiert.⁵¹ Während Meder mit dem Silberstift eine Tradition aufrufen wollte, die er als spezifisch deutsch charakterisierte, wiesen die amerikanischen Autoren auf allgemeingütige Qualitäten hin: die Disziplinierung der Hand⁵², aber auch die perfekte Oberfläche, die sich mit ihm erzeugen lasse, standen dabei im Vordergrund:

[...] lured by the magic of the medium, enticed into the search for the perfect surface and tempted into exploring the haunting qualities of silverpoint, contemporary artists are free from the limitations of materials that bound the old masters. Contemporary artists are using this revered old medium in unexpected new ways.⁵³

Die Kuratoren der großen Silberstift-Ausstellung in Washington stellten sich ausdrücklich in die Tradition solcher Wiederbelebungsversuche, sahen sich sogar als „Akteure“:

One may [...] wonder how metalpoint will be used in the next thirty years and whether the exhibition *Drawing in Silver and Gold: Leonardo to Jasper Johns* and this catalog will help generate an even wider and unexpected course of experimentation by artists from America and abroad who have become intrigued by the medium's extraordinary qualities.⁵⁴

Umgekehrt insistierten die flankierenden New Yorker Ausstellungen ganz aus der Gegenwart heraus auf der Relevanz der Technik. Schon der Titel der Schau in der Galerie Garvey/Simon, *Metalpoint now!* machte diesen Anspruch unübersehbar deutlich. Allerdings zeigte sich hier auch, wie stark sich die Parameter verschoben hatten und wie deutlich sich die Mehrzahl der Künstler von einer rein historischen Aneignung des Mediums abgrenzte. Statt auf grundiertem Papier nämlich zeichnen sie auf Holz, Kunststoffobjekten oder Galeriewänden und setzen neben dem zarten Stift auch Silberlöffel, Fingerhüte und Lineale ein. Und doch: Der Verweis auf die „archaische“ Dimension des Metallstifts verleiht auch diesen Werken die Aura einer Tradition, die über das aktuelle Bezugssystem hinausgeht; sie betont die Bedeutung des Zeichenaktes, der dabei mindestens so wichtig wird wie das realisierte Werk.

Dass sich Verfahren in einem bestimmten Zeitraum entwickeln, ihre „Hochzeiten“ haben und „historisch“ (im Sinne von „vergangen“) werden, wenn bestimmte Fertigkeiten nicht mehr nachgefragt werden, Rohstoffe nicht mehr verfügbar sind, neue Materialien, Instrumente und Technologien ins Spiel kommen oder veränderte Anforderungen an

Funktion und Gestalt der Werke gestellt werden, zeigt sich nirgends deutlicher als bei der Technik des Mosaiks. Als antike Kunst einer (imperial/kaiserlichen) Prachtentfaltung trat sie, als seit dem Beginn des 4. Jahrhunderts offizielle Kirchenbauten entstanden, in den Raum der christlichen Kunst ein. Ursprünglich aus dem Verlegen von verschiedenfarbigen Steinen als Schmuckelement von Fußböden entwickelt, hatte sich die Technik auf die Wände und Decken ausgebreitet und dabei das Material gewechselt: weg von den natürlichen und sehr haltbaren (betretbaren) Kieselsteinen hin zu immer feiner werdenden, künstlich hergestellten *tesserae*. In ihrer luxuriösesten Fassung mit Goldstaub und geschmolzenem Glas überbrannt, ließen sich mit den Mosaiksteinen glänzende Oberflächen erschaffen. Nun schmückten sie die Wände von Kirchenbauten in Konstantinopel und anderen Teilen des oströmischen Reiches, aber auch in Rom und Ravenna, in Süditalien oder Venedig. Am Beispiel Venedigs lässt sich auch beobachten, wie die Technik in die Krise geriet – bzw., dass eine Modernisierung nur schwer gelingen konnte, wo das Material und die Technik so sehr mit der formalen Lösung „Goldgrund“ verbunden waren. Dies zeigen die späten Mosaiken, mit denen man in San Marco im 16. Jahrhundert versuchte, die neuen Anforderungen an ein Bild – als Rahmen und Fenster, durch das man in einen weiten Raum schaut – mit der älteren Technik zu versöhnen.

Wie beim Silberstift und vielen anderen Verfahren brachte auch hier das 19. Jahrhundert das Revival: allerdings unter so veränderten technischen Bedingungen, dass sich die Frage stellt, ob die Industrialisierung des Mosaiks eine alte Technik belebte oder vielmehr eine neue Technik erfand? Die Zeitgemäßheit der Reaktivierung vermeintlich obsoletter Techniken zeigt sich nämlich beim Mosaik und der dortigen Veränderung im Verfahren durch die Einführung des umgekehrten Setzverfahrens, das Antonio Salviati in Venedig um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte. Durch die von ihm vollzogene Trennung von Herstellungs- und Anbringungsort sowie die Parzellierung der Bildvorlage war eine arbeitsteilige Organisation der sonst langwierigen Setzung der *tesserae* in den Putz gelungen. Und die Zerlegung erlaubte die Versendung der Mosaiken und damit eine neue Mobilität und neue Märkte.⁵⁵ Ihren Höhepunkt erlebte die neue alte Mosaikkunst schließlich über die Berliner Firma Puhl & Wagner, die das alte Verfahren verbesserte und verfeinerte, wobei sie auf Fachleute zurückgreifen konnte, die über das notwendige Körperwissen verfügten bzw. dieses aus Italien mitbrachten.⁵⁶ Die vielfältigen Aufgaben, die man dieser Technikaktivierung übertrug, aber auch ihre (politisch aufgeladene) Bedeutung zeigen sich deutlich im um 1920 durch die Firma veröffentlichten Katalog:

Weiter ist die Anstalt seit dem Herbst des Jahres 1907 von Seiten des Karlsvereins in Aachen mit der Fortführung der Mosaikarbeiten im Aachener Münster betraut worden, nachdem sie den ersten Teil, die Mosaizierung der Wände des Octogons, bereits im Jahre 1903 zum Abschluß gebracht hatte. Ebenfalls nach den Plänen und unter der Oberleitung Professor Schapers entsteht hier ein Werk, das nach seiner, wenn auch erst in Jahren zu erwartenden Vollendung als würdig erachtet werden dürfte, den antiken Meisterwerken musivischer Kunstschöpfung an die Seite gestellt zu

werden [...]. Handelt es sich hier um die Wiederherstellung des ältesten und kulturhistorisch bemerkenswertesten deutschen Baudenkmals an der Westmark unseres Vaterlandes, um die Palastkapelle der Kaiserpfalz Karls des Großen, so dient eine soeben in Angriff genommene Aufgabe dem Schmucke eines ähnlichen aber modernen Bauwerks an der Ostmark, der Kapelle des von Schwedten erbauten Kaiserschlosses in Posen. Im persönlichen Auftrage des Kaisers soll hier eine zweite „Cappella Palatina“ erstehen, deren künstlerische Ausgestaltung Professor Oetken übertragen wurde.⁵⁷

An dieser Stelle laufen viele Fäden zusammen: einerseits ein Zugang rekonstruierender „Denkmalpflege“ an der Aachener Pfalzkapelle, die im Sinne des Historismus – und unter Zuhilfenahme vermeintlich alter Techniken – vollendet wurde. Die Bezugnahme auf weitere wichtige Bauten alter Mosaikkunst, wie der normannischen Cappella Palatina, die dann als Ort auch des staufischen Kaisertums im Nachbau in Posen für das neue deutsche Reich aktiviert werden konnte.⁵⁸ Dabei wurden die „Westmark“ und die „Ostmark“ als die beiden Grenzbauten des neuen, zweiten Reiches unter preußischer Führung bei gleichzeitigem Einsatz von alten Techniken und der Betonung des überlegenen „heutigen“ Kunstschaffens den alten Bauten des deutschen Kaisertums als ebenbürtig eingereiht.

Zugleich wurde die Technik in ihren visuellen Möglichkeiten auch von der Moderne geschätzt und wahrgenommen, nennt Julius Meier Graefe doch Seurat einen Mosaikisten mit dem Pinsel und schreibt in *Der moderne Impressionismus*:

Die farbige Touche ist hier zum farbigen Steinchen geworden. Das Prinzip, das bei Seurat auf die individuelle Geschicklichkeit der Hand verzichtet, ist konsequent weitergegangen, indem es die Bearbeitung der Fläche überhaupt in andere, untergeordnete Hände legt, die mechanisch verrichten, was ihnen der Entwurf des Künstlers – des Architekten – vorschreibt.⁵⁹

Der vorliegende Band fasst, leicht erweitert, die Vorträge der vierten Interdependenzen-Tagung zusammen, die im Juni 2015 mit Unterstützung der Thyssen-Stiftung am Fachgebiet Kunstgeschichte der TU Berlin stattgefunden hat. Mit der Betonung des Unzeitgemäßen im Bereich der künstlerischen Techniken schließt er an jüngere Forschungsarbeiten an, die sich von chronologischen Geschichtsmodellen abwenden, um komplexe Zeitstrukturen von Kunstwerken in den Blick zu nehmen. Insbesondere das Konzept der Anachronie hat seit den 1990er Jahren eine Konjunktur als historiografisches Instrument erlebt und dabei deutlich gemacht, dass das Unzeitgemäße, in dem sich Gegenwart und Vergangenheit treffen, an grundsätzliche Fragen der Historiografie und der methodologischen Voraussetzungen kunsthistorischer Wissensproduktion rührt.⁶⁰ Dabei überrascht, wie sehr das Konzept der Anachronie auf die Aktualisierung von Inhalten und Formen eingeschränkt wird, selbst wenn die Argumentation explizit bei konkreten technischen Verfahren ansetzt.⁶¹

Unsere Übersicht über die unzeitgemäßen Techniken ist, wie schon der Band zur „Spur der Arbeit“, gattungs- und epochenübergreifend angelegt: uns geht es darum, die unter-

schiedlichen Akteure, Praktiken, Motive und Diskurse in einer vergleichenden Perspektive zu betrachten. Gefragt wird nach den Modellen des Revivals: nach den Gründen, Vergangenheit zu (re)konstruieren und zu (re)vitalisieren, nach den Formen der Wiedergewinnung, Transformation und Adaption der Verfahren und schließlich nach den inhaltlichen Bedeutungszuweisungen, die die Techniken in diesem Aktualisierungsprozess erfahren.

Die ersten drei Beiträge sind den Renaissance gewidmet, die im programmatischen Rückgriff auf die Vergangenheit Impulse für eine Erneuerung und Weiterentwicklung des künstlerischen Schaffens der eigenen Zeit gesucht haben. Solche Rückblicke sind nie rein formal, sondern stets auch mit der *inventio* alter Techniken verbunden – also dem Motiv der „Wiederauffindung“ wie der „Neufindung“ von als vorbildlich empfundenen Verfahren. Rachel Danford diskutiert in ihrem Beitrag die Voraussetzungen der frühmittelalterlichen lombardischen Stuckwerke im Versuch einer Entmystifizierung dieser scheinbar aus dem Nichts auftretenden lateinisch-christlichen Großplastik. Programmatisch lehnt sie die von Teilen der kunsthistorischen Forschung vertretenen Thesen eines Technologietransfers aus dem umayyadischen oder byzantinischen Osten sowie einen formalen Antikenbezug als Teil einer politisch motivierten karolingischen *renovatio* ab und weist stattdessen auf eine fortlaufende Handwerkstradition und die Übernahme von technischem Wissen aus anderen Verfahren hin. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Joanna Olchawa mit Blick auf den karolingischen Bronzeguss. Auch sie stellt der Behauptung eines Neubeginns des Bronzegusses in nachantiker Zeit im Umfeld der Aachener Pfalzkapelle durch eine politisch gewollte *renovatio* – die die Frage nach dem „Wie“ ignoriert – die Tatsache entgegen, dass das technische Wissen um das Verfahren niemals gänzlich verloren war. So stehen auch die karolingischen Bronzewerke in der Kontinuität einer stets lebendig gebliebenen Handwerkstradition, einer Kontinuität, in der Überlieferung und Herkunft der Technik immer mitzudenken ist. Die Frage, wie sich ein Kopist seinem Vorbild annähern kann, von dem ihn die zeitliche Distanz von mehr als hundert Jahren trennt, steht im Zentrum von Antonia Putzgers Aufsatz zu den Kopien nach altniederländischen Gemälden, die der flämische Maler Michiel Coxie gegen Ende des 16. Jahrhunderts angefertigt hat. Der Wunsch nach einer möglichst ähnlichen Kopie verband sich hier unübersehbar mit dem Verständnis, einer anderen Zeit anzugehören. Für die Druckgrafik im Paris der Nachkriegszeit beschreibt Elisabeth Furtwängler, welche Faktoren zur Wiederaufnahme einer Technik führen können. Dabei spielten neben ökonomischen Gesichtspunkten die ausführenden Drucker eine entscheidende Rolle. Sie wurden zu Akteuren, indem sie die Künstler an scheinbar veraltete Verfahren heranführten und ihnen so auch einen neuen Zugang zu den gestalterischen Möglichkeiten des Mediums verschafften.

Um die Historismen, mit denen man im Zeitalter der Industrialisierung den Verunsicherungen durch die Moderne begegnete, geht es bei den nächsten beiden Beiträgen. Im 19. Jahrhundert wurden nicht nur Formen einer (nun vorzugsweise national definierten) Vergangenheit wiederbelebt, sondern auch Verfahren, die man mit eben dieser nationalen Vergangenheit assoziierte. Wesentliche Impulse gingen dabei von der kunsthistori-

schen Forschung aus, die verlorenes Wissen durch technologische Untersuchungen und die Edition von Quellenschriften verfügbar machte. Andreas Huth stellt den Diskurs vor, der die Wiederaneignung der *Sgraffito*-Technik im 19. Jahrhundert begleitete, und zeigt zugleich die Schwierigkeiten, die sich bei ihrer Wiederverwendung ergaben. Auch die Glasmalerei musste, wie Daniel Parello deutlich macht, für die romantische Sehnsucht nach bunten Verglasungen revitalisiert werden, weil die Technik völlig aus dem Gebrauch geraten war. Die historischen Referenzen, die über die Verfahren transportiert werden sollten, konnten unterschiedlicher kaum sein: Während man mit *Sgraffito*-Dekorationen die Blütezeit sowohl der italienischen Renaissance aufrief, war die Glasmalerei eng an die Versuche gebunden, die Gotik als alt-neuen Nationalstil zu etablieren.

Im dritten Themenblock geht es um Anachronismen des 20. Jahrhunderts, bei denen (wie beim oben zitierten Beispiel der Silberstiftzeichnung), weder die programmatische Erneuerung noch die Traditionsbildung im Vordergrund steht, sondern die Originalität des Unzeitgemäßen, das Bemühen um unverwechselbare Ausdrucksformen und die ästhetische Neubewertung des Überkommenen. Christian Berger führt in seiner Analyse von Jasper Johns enkaustischen Bildern exemplarisch vor, wie sehr der Rückbezug von Setzungen abhängig ist: Erst wenn das verwendete Material bzw. das angewandte kunsttechnische Verfahren durch den Künstler als Enkaustik benannt wird, verorten sich Werke wie *Green Target* oder *Flag* in einer vermeintlich seit der Antike ungebrochenen Tradition. In Magdalena Busharts Beitrag wird eine in den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts entwickelte und bis heute aktuelle Form des *Graphic Revival* angesprochen, die im Überformat und in der damit verbundenen körperlichen (und mentalen) Arbeit traditionelle Drucktechniken in das Bezugsfeld des eigenhändig „Gemachten“ rückt und damit letztlich auf die alte Frage nach der Präsenz des Autors beziehungsweise der Autorin im reproduzierten Bild reagiert. Anne Röhl zeigt am Beispiel von Videoarbeiten von Beryl Korot und Stephen Beck, wie ein „modernes“ elektronisches Medium (das Video) und eine alte Kulturtechnik (das Weben) von der Thematisierung des jeweiligen Verfahrens profitieren können und beide Verfahren strukturelle Gemeinsamkeiten entwickeln: Die Produkte der Webkunst werden losgelöst von ihrer Handwerklichkeit als technische Bilder gesehen und umgekehrt das Medium Video als gewebtes, prozessuales Bild gedeutet.

Im vierten Themenblock schließlich werden Motive der Weiterführung beziehungsweise des Nachlebens von Techniken diskutiert, die im Kontext der *industriellen* Produktion als veraltet gelten, im *künstlerischen* Kontext aber neue Funktionen gewinnen: als Ausweis handwerklicher Arbeit, als Stellungnahme zur Genderproblematik oder als Geste des Widerstandes, um nur drei der möglichen Positionen zu nennen. Oliver Caraco untersucht in seinem Beitrag zur Druckgrafik in Frankreich und England, wie das Interesse an der Bewegung der Künstlerhand zur „Renaissance der Ätzzradierung“ im 19. Jahrhundert führte. Um Widerstand geht es auch in Annette Messagers Stickbildern der 1970er Jahren. Hier wird, wie Bettina Uppenkamp deutlich macht, eine als weiblich codierte Kulturtechnik zum feministischen Statement; die narrativen Inszenierungen, die Revivals stets begleit-

ten, sind also auch hier präsent. Dass sich sogar kameralose Praktiken mit Technik-Narrativen verbinden lassen, führt Olga Moskatova in ihrer Untersuchung vor. Anders als in der feministischen Kunst, wo weibliche Handarbeiten ins Positive gewendet zu Empowerment und zur Emanzipation genutzt werden, steht das Distinktionsmerkmal „handgemacht“ hier für eine „analoge Nostalgie“, die als symptomatische Reaktion auf den Übergang von analoger zur digitalen Technologie zu deuten ist. Erneut wird durch die Etablierung einer neuen Technik beziehungsweise eines neuen Mediums die alte Technik/das alte Medium neu gedacht, wird der analoge Film materiell.

Die Themenblöcke, nach denen die Beiträge in diesem Band geordnet sind, machen bereits deutlich, dass sich Strukturen, Motivationen und Erscheinungsformen der Technik-Revivals kaum sauber kategorisieren lassen, weil hier in der Regel eine Vielzahl von Faktoren ineinandergreifen. Dennoch sind in der Suche nach dem Zeitgemäßen im Unzeitgemäßen gemeinsame Muster zu erkennen: Es sind stets die Narrative, die den Blick zurück definieren und für die Gegenwart aufladen – unabhängig davon, ob damit eher ein „Wieder(er)finden“ (im Sinne des Mittelalters oder der Renaissance) oder ein „Rekonstruieren“ (im Sinne des Historismus des 19. Jahrhunderts) gemeint ist, ob es um Abgrenzungsstrategien geht (im Sinne eines bewußten Anachronismus) oder um ein Festhalten an Vertrautem, schließlich, ob der Verweis auf die Vergangenheit deren Vorbildcharakter betonen oder ihn unterlaufen soll. Zugleich zeigen die Beiträge, dass sich auch in der Frage der Anachronien Formgebung und Verfahren kaum voneinander trennen lassen. Vielmehr sind die Verfahren als Instrumentarium zu begreifen, das mit jedem Einsatz neue formale Lösungen hervorbringt und dem dabei, den aktuellen Bedürfnissen entsprechend, auch jeweils neue Bedeutungen zugeschrieben werden können.

Anmerkungen

- 1 *Chuck Close. Daguerreotypien*, Ausst.-Kat. (München, Galerie Daniel Blau, 2000), München 2000.
- 2 Beispielsweise durch das Engagement von Nadania Idriss und Berlin Glas e. V., die seit 2011 verschiedene Künstler_innen in das Berlin Art Glas Studio einlädt; vgl. <http://berlinglas.org/home/visiting-artists/> [zuletzt aufgerufen 1.3.2018]. Vgl. zudem *James Mongrain in the George R. Stroemple Collection. Reinterpreting Venetian Tradition*, Ausst.-Kat. (Tacoma, Museum of Glass, 2017), hrsg. von Sheldon Barr und Linda Tesner, Seattle 2016; *Glasstress New York. New Art from the Venice Biennales*, Ausst.-Kat. (New York, The Museum of Arts and Design, 2012), hrsg. von Adriano Berengo, Mailand 2012.
- 3 Kate M. Daley, *Crafty Entanglements. Knitting and Hard Distinctions in Aesthetics and Political Theory*, in: *Contemporary Aesthetics*, 11, 2013, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=664> [zuletzt aufgerufen 1.3.2018]; Norma Broude, *The Pattern and Decoration Movement*, in: *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact*, hrsg. von Norma Broude und Mary D. Garrard, New York 1994, S. 208–225; Matilda Felix, *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*, Bielefeld 2010; vgl. ferner den Aufsatz von Bettina Uppenkamp in diesem Band.

- 4 Stege, Grate, Inseln. Holzschnitte von Edvard Munch bis heute, Ausst.-Kat. (Emden, Kunsthalle Emden, 2008), Heidelberg 2008; vgl. ferner den Aufsatz von Magdalena Bushart im vorliegenden Band.
- 5 Margaret Iversen, *Analogue: On Zoe Leonard and Tacita Dean*, in: *Photography, Trace and Trauma*, Chicago und London 2017, S. 33–47; *Celluloid – Tacita Dean, João Maria Gusmão & Pedro Paiva, Rosa Barba, Sandra Gibson & Luis Recoder*, Ausst.-Kat. (Amsterdam, EYE Filmmuseum, 2016), hrsg. von Marente Bloemheuvel und Jaap Guldemond, Amsterdam 2016; Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale 2008
- 6 Zum Konzept der Anachronie vgl. Margreta de Grazia, *Anachronism*, in: *Cultural Reformations. Medieval and Renaissance in Literary History*, hrsg. von Brian Cummins und James Simpson, Oxford 2010, S. 13–32; Alexander Nagel und Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010; Miriam Lay Brander, *Der Anachronismus als literatur- und kulturwissenschaftliche Kategorie*, in: *Anachronismen – anachronismes – anacronismi – anacronismos* (Atti del 5 Dies Romanicus Turicensis), hrsg. von Cristina Albizu u. a., Pisa 2011, S. 13–28.
- 7 Martin Hirsch, *Die Wiederentdeckung des Steinschnitts in der Florentiner Renaissance*, in: *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit* (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 1), hrsg. von Magdalena Bushart und Henrike Haug, Köln u. a. 2015, S. 99–112; Donald B. Harden, *Glass and Glazes*, in: *The Mediterranean Civilizations and the Middle Ages, c. 700 B. C. to 1500 A. D.* (A History of Technology 2), hrsg. von Charles Joseph Singer, Oxford 1956, S. 311–346; Marco Verità, *L'invenzione del cristallo muranese. Una verifica analitica delle fonti storiche*, in: *Rivista della Stazione Sperimentale del Vetro* 15, 1985, S. 17–29; George Saliba, *The World of Islam and Renaissance Science and Technology*, in: *The Arts of Fire. Islamic Influences on Glass and Ceramics of the Italian Renaissance*, hrsg. von Catherine Hess, Los Angeles 2004, S. 55–74; Francesca Trivellato, *Murano Glass. Continuity and Transformation (1400–1800)*, in: *At the Centre of the Old World. Trade and Manufacturing in Venice and the Venetian Mainland, 1400–1800*, hrsg. von Paola Lanaro, Toronto 2006, S. 143–184. Michael Cole, *Cellini's blood*, in: *The Art Bulletin* 81, 1999, S. 215–235; Edgar Lein, *Ars aeraria. Die Kunst des Bronzegießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance*, Mainz 2004; Victoria J. Avery, *Vulcan's Forge in Venus' City. The Story of Bronze in Venice, 1350–1650*, Oxford 2011; sowie den Beitrag von Joanna Olchawa in diesem Band.
- 8 Einen kurzen Überblick über die Vorstellungen bzw. zum Begriff „Entkaustik“ in der kunsthistorischen Literatur seit dem 19. Jahrhundert gibt Yvonne Schmuhl, *Mythen in der Fachliteratur zur antiken Malerei*, in: *Inkarnat und Signifkanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum*, hrsg. vom Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, TU München, sowie der Forschungsstelle Realienkunde, dem Doerner Institut und dem Opificio delle Pietre Dure (Florenz), München 2017, S. 153–159. Zur Farbigkeit in der Bildhauerei: Karina Türr, *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sculpturae vitam insufflat pictura*, Mainz 1994.
- 9 Eva Reinikowski, *Tempera. On the History of a Technical Term*, in: *Painting in Tempera, c. 1900*, hrsg. von Karoline Beltinger und Jilleen Nadolny, London 2016, S. 11–23.
- 10 August Reichensperger, *Die Bauhütten des Mittelalters* [1850], in: August Reichensperger, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, S. 156–157; Magdalena Bushart, *Gemeinschaft, Einheit, Gesamtkunstwerk. Das Modell Bauhütte und die Architekturdebatte nach dem Ersten Weltkrieg*, in: Bericht über die 45. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung vom 30. April bis 4. Mai 2008 in Regensburg/Koldewey-Gesellschaft (Klaus Tragbar Red.), Dresden 2010, S. 69–77; Sybille Fraquelli, *Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln 1815–1914*, Köln u. a., 2008, S. 71–72.

- 11 *Heraclius. Von den Farben und Künsten der Römer* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 4), hrsg. von Albert Ilg, Wien 1987, S. 2, lateinischer Text S. 3: Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur/Decidit, ut perit sapientum cura senatum./Quis nunc has artes investigare valebit,/Quas isti artifices, immensa mente potentes,/Invenere sibi, potens est ostendere nobis?“
- 12 Das führt beispielsweise die berühmte Stelle aus dem 36. Gedicht des Erzbischofs von Tour, Hildebert von Lavardin (1056–1136), exemplarisch und mit dem Ausruf „Roma fuit“ vor: „Nichts kommt, Rom, Dir gleich, und wenn in Trümmern Du daliegst;/Wie in der Blüte Du groß warst, verrätst Du im Fall. [...] Bringet nur Schätze und Marmor und Gunst der Himmlischen neu her,/lasset die Künstler neu schaffen mit emsiger Hand,/nicht wird dennoch ihr Bau je gleich den stehenden Mauern/noch auch richten sie je nur das Zertrümmerte auf./So viel blieb, so vieles ist hin, dass nun die Ruine/niemals erreichbar steht, nie wieder herstellbar liegt [...].“ (Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina!/Quam magni fueris integra, fracta doces [...] Confer opes marmorque novum superumque favorem,/Artificum vigilent in nova facta manus –/Non tamen aut fieri par stanti machina muro,/Aut restaurari sola ruina potest. Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stand/equari possit, diruta nec refici.), Hildebert von Lavardin, *De Roma*, in: *Hildebertus Cenomannensis Episcopus Carmina Minora*, hrsg. von A Brian Scott, Leipzig 1969, Nr. 36, S. 22–23; *Roma aeterna. Lateinische und griechische Romdichtung von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Bernhard Kytzler, Zürich 1972, S. 344–346.
- 13 William Morris, Hopes and Fears of Art, <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1882/hopes/hopes.htm> [zuletzt aufgerufen 1.3.2018].
- 14 Weiterführend zur Beschäftigung mit alten Techniken siehe Paolo Bensi, *Il recupero delle tecniche artistiche dell'antichità tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento*, in: *L'idea dell'antico nel decennio francese* (Atti del terzo Seminario di studi Decennio francese 1806–1815), hrsg. von Rosanna Cioffi und Anna Grimaldi, Neapel 2010, S. 101–116.
- 15 Nicht zufällig war William Morris 1877 mitbeteiligt an der Gründung der Gesellschaft zum Erhalt historischer Bauwerke (*Society for the Protection of Ancient Buildings*), einem der Vorläufer des National Trust. Denn „Konservierung“ als leitendes Motiv verlangt beides und fokussiert auf beides – im Verfahren und im Bau. Wie stark auch die Wiederbelebung antiker Formen und Formate im 15. und 16. Jahrhundert eine Technikrenaissance erfordert, bezeugen die Beiträge, die im 1. Band der hier vorliegenden Reihe publiziert wurden: *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit* (Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken 1), hrsg. von Magdalena Bushart und Henrike Haug, Köln 2015.
- 16 Plinius, *Farben, Malerei, Plastik* (Naturkunde 35), hrsg. von Roderich König und Gerhard Winkler, Darmstadt 1997, S. 117, der lateinische Text auf S. 116: „Hominis autem imaginem gypso e facie ipsa primus omnium expressit ceraque in eam formam gypsi infusa emendare instituit Lysistratus Siconius, frater Lysippi, de quo diximus. Hic similitudines reddere instituit; ante eum quam pulcherrimas facere studebant. Idem et de signis effigie sexprimere inventi, crevitque res in tantum, ut nulla signa statuave sine argilla fierent. Quo apparet antiquiorum hanc fuisse scientiam quam fundendi aeris.“
- 17 Philippe Cordez, *La chasse des rois mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques aux XII^e et XIII^e siècles*, in: *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, hrsg. von Lucas Burkart u. a. Florenz 2010, S. 315–332.
- 18 Angela Casasuolo, *Literature and Artistic Practice in Sixteenth Century Italy*, Leiden/Boston 2017, S. 31–41
- 19 Zur Relation von alt und neu vgl. Kurt Möser, *Fortdauer und Wiederkehr des Alten in der Technik*, in: *Techniknostalgie und Retrotechnologie* (Karlsruher Studien Technik und Kultur 2), hrsg. von Andreas Böhn und Kurt Möser, Karlsruhe 2010, S. 17–40.

- 20 Brief von Peter Cornelius an Joseph Görres vom 2.11.1814, in: Joseph Görres, *Gesammelte Briefe*, Band 2: Freundesbriefe von 1802–1821 (Joseph von Görres. Gesammelte Schriften 8, 2. Abt.), hrsg. von Franz Binder, München 1874, Brief 138, S. 433–439; vgl. auch Nils Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, Band 1, Wiesbaden 1980, v. a. S. 63–76.
- 21 Eva Reinkowski-Häfner, *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert. Erforschung, Anwendung und Weiterentwicklung einer historischen Maltechnik*, Petersberg 2014, S. 80–127; zum Auftrag; Peter Wilberg, *Die Lukasbrüder um Johann Friedrich Overbeck und die Erneuerung der Freskomalerei in Rom. Die Wand- und Deckengemälde in der Casa Bartholdy (1816/17) und im Tasso-Raum des Casino Massimo (1819–1829)*, Berlin/München 2011; Magdalena Droste, *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert* (Kunstgeschichte, Form und Interesse 2), Münster 1980.
- 22 Kimberly Schenck, *Drawings under Scrutiny. The Materials and Techniques of Metalpoint*, in: *Drawing in Silver and Gold. Leonardo to Jasper Johns*, Ausst.-Kat. (Washington, National Gallery of Art und London, The British Museum, 2015), hrsg. von Stacey Sell und Hugo Chapman, Princeton 2015, S. 9–23.
- 23 Eva Reinkowski-Häfner, *Tempera. Zur Geschichte eines maltechnischen Begriffs*, in: *Kunsttechnologie und Konservierung* 8, 1994, 2, S. 297–317.
- 24 Vielfach thematisierten Ausstellungen das Thema, so beispielsweise *Original bis ... Fälschungen zwischen Faszination und Betrug*, Ausst.-Kat. (Halle, Stiftung Moritzburg, 2014), hrsg. von Boje E. Hans Schmuhl, Hamburg 2014; *Fake? The Art of Deception*, Ausst.-Kat. (London, British Museum, 1990), hrsg. von Mark Jones, London 1990, dort auch mit einem Kapitel über Fälschungen von der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert, S. 119–159, sowie zum Wissen und Vermögen der Fälscher („Art and Craft of Faking“), S. 247–274. Vgl. auch zum historischen Umgang mit dem Phänomen „Fälschung“ Jillean Nadolny, *Recipes for Deceit. Documentary Sources for the Production of Paintings Forgeries from 1300 to 1900*, in: *Sources on Art Technology. Back to Basics* (Proceedings of the sixth symposium of the ICOM-CC Working Group for Art Technology Source Research. Amsterdam Rijksmuseum 2014), hrsg. von Sigrid Eyb-Green u. a., London 2016, S. 51–64.
- 25 Ruben Suykerbuyk, *Coxcie's Copies of Old Masters. An Addition and an Analysis*, in: *Simiolus* 37, 2013/14, Heft 1, S. 5–24; Ariane Mensger, *Die exakte Kopie. Oder: die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, in: *Niederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 59, 2009, S. 195–221; die Doktorarbeit von Antonia Putzger, *Kult und Kunst, Kopie und Original. Fallstudien zu Aneignung, Wiederholung und Ersatz altniederländischer und durerzeitlicher Altarbilder in der Frühen Neuzeit* ist im Druck.
- 26 *Falsi d'autore. Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Ottocento e Novecento*, Ausst.-Kat. (Siena, Santa Maria della Scala, 2014), hrsg. von Gianni Mazzini, Siena 2004.
- 27 Die unverhohlene Bewunderung, die der Figur des kriminellen Fälschers entgegengebracht wird, findet ihren Ausdruck in den fast reißerisch zu nennenden Titeln der ihn behandelnden Studien; vgl. Friso Lammertse, *Van Meegeren's Vermeers. The Connoisseur's Eye and the Forger's Art*, (Boijmans studies 6), Rotterdam 2011; Edward Dolnick, *The Forger's Spell. A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, New York 2008; Jonathan Lopez, *The Man Who Made Vermeers. Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Orlando 2008. Zudem wurde das Leben von Van Meegeren popularisiert, u. a. durch den Roman von Luigi Guarnieri (*La doppia vita di Vermeer*, Mailand 2004).
- 28 Und auch heute gehört das Studium der Werke zu den grundlegenden Methoden zur Rückgewinnung von altem Handwerkswissen, dazu u. a. *In Artists' Footsteps. The Reconstruction of Pigments and Paintings. Studies in Honour of Renate Woudhuysen-Keller*, hrsg. von Lucy Wrapson, London 2012. In der Berliner Ausstellung *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die*

- Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausst.-Kat. (Berlin, Gemäldegalerie Staatliche Museen, 2008), hrsg. von Wolf-Dietrich Lühr und Stefan Weppelmann, München 2008, wurden die Malschritte anhand von verschiedenen Bildbearbeitungsschritten verdeutlicht und so Cenninis doppelter Bedeutung – als Künstler und als Schriftsteller, der Arbeitsschritte dokumentiert –, Rechnung getragen.
- 29 Ernst Würtenberger, *Das Werden eines Malers. Erinnerungen*, Heidelberg 1936, S. 137.
 - 30 Mit Blick auf die Schriftquellen Pamela H. Smith [and The Making and Knowing Project], *Historians in the Laboratory. Reconstruction of Renaissance Art und Technology in the Making and Knowing Project*, in: *Art and Technology in Early Modern Europe*, hrsg. von Richard Taws und Genevieve Warwick, Chichester 2016, S. 20–43. Smith, S. 29, sieht die Rezepte als „invitation to action“, die in einer Art von „reverse engineering“ analysiert und entschlüsselt werden sollen.
 - 31 Heute verwahrt in London, British Museum, Egerton MS 840 A, 2. Hälfte 13. Jahrhunderts. Eine deutsche Übersetzung erschien als *Heraclius. Von den Farben und Künsten der Römer*, (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 4), hrsg. Albert Ilg, Wien 1873.
 - 32 Das Original der wohl im Elsass zusammengestellten Schrift befand sich in der Bibliothèque Municipale von Straßburg (Sig. A.VI.19) und verbrannte dort 1870 während des Deutsch-Französischen Krieges. Erhalten hat sich die Abschrift des Manuskripts durch Wilhelm Heinrich Ludwig Gruner, die dieser an Eastlake sandte; sie wird heute in der National Gallery in London mit der Signatur 75.023 STR verwahrt. Sylvie Neven, *The Strasbourg Manuscript. A medieval tradition of artists' recipe collections (1400–1570)*, London 2016.
 - 33 Das Originalmanuskript wurde 1870 bei einem Brand der Straßburger Bibliothek vernichtet. Eine Zweitschrift des Manuskriptes befindet sich heute in der National Gallery in London.
 - 34 *Di Cennino Cennini trattato della pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Rom 1821. 1859 erschien die erste Kritische Ausgabe des *Libro dell'arte* in Florenz durch Gaetano und Carlo Milanese, die mehrere Handschriften verglichen im Versuch, den Originaltext zu rekonstruieren
 - 35 Englische Übersetzung von Marry P. Merrifield, *A treatise of painting, written by Cennino Cennini in the year 1437*, London 1844.
 - 36 *Le Livre de l'Art ou Traité de la peinture de Cennino Cennini mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni*, trad. par Victor Mottez, Paris 1858. Dem Druck wurde ein Brief von Auguste Renoir vorangestellt, der Mottez für die Drucklegung dankt und mit den Worten schließt (S. XII): „[...] la peinture est un métier comme la menuiserie et la ferronnerie, elle est soumise aux mêmes règles; ceux qui liront attentivement le livre si bien traduit par votre père s'en convaincront.“
 - 37 Der Auszug bei Gennaro Toscano, *Victor Mottez et les primitifs italiens*, in: *Victor Mottez, un peintre lillois aux multiples facettes* (Actes du colloque, Lille, Palais des Beaux-Arts 2013), Lille 2014, S. 93–116, hier S. 102. Mottez freskierte nach seiner Rückkehr nach Frankreich u. a. eine Kapelle in Saint-Séverin (1853–1857) und eine Kapelle in Saint-Sulpice (1859–1863).
 - 38 Toscano 2014 (Anm. 37), S. 102.
 - 39 *Cennino Cennini. Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance 1), hrsg. von Albert Ilg, Wien 1871.
 - 40 In der Ankündigung der Publikation wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die Reihe „mit den Bestrebungen des Oesterr. Museums in directem Zusammenhang“ stehe und das Ziel verfolge, „die hervorragendsten Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, selbstverständlich mit Inbegriff der Quellenschriften des Orientes, in