

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur (1951–2018)

Die *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* ist 1953 in München bei C.H.Beck in zwei Bänden auf Deutsch erschienen. Nur zwei Jahre zuvor, 1951, kam sie erstmals unter dem Titel *The Social History of Art* in London heraus. Hier lebte der aus Ungarn stammende jüdische Kunsthistoriker Arnold Hauser (1892–1978) ab 1938 im erzwungenen Exil.¹⁵⁸ Die Geschichte ihrer Buchumschläge ist faszinierend. Denn der Umschlag der deutschen Erstausgabe kommt noch ohne eine grafische Gestaltung oder ein Bild aus, hingegen erhielten die späteren deutschsprachigen Ausgaben immer wieder neue Bilder auf den Staubjäckchen. Kein Geringerer als der bedeutende Typograf und Gestalter Fritz Helmut Ehmcke – unter anderem verfasste er auch *Broschur und Schutzumschlag am deutschen Buch der neueren Zeit*¹⁵⁹ – zeichnet sich für die Buchausstattung der Beck’-

158 Angaben nach dem Verlagsprospekt *Arnold Hauser. Sein Werk bei C.H.Beck* [o.J.] aus der Bibliothek des Autors. Der Text wurde für die Ausgabe von 1951 von Stanley Goodman und Arnold Hauser vom Deutschen ins Englische übersetzt; vgl. HARRIS 1999, S. xvii; ebd., xv–xxx mit einer Einführung in die marxistische Ausrichtung der *Social History of Art*. Zur durch- aus ambivalenten Rezeption von Hausers Werk siehe HOHENDAHL 2002.

159 EHMKE 1951; unter den abgebildeten Umschlägen findet sich nicht seine Gestaltung für Leni Riefenstahls *Schönheit im Olympischen Kampf. Mit zahlreichen Aufnahmen von den Olympischen Spielen 1936* von 1937; dieser Umschlag ist etwa abgebildet in KROEHL 1984, S. 34.

schen Erstaussage verantwortlich, was vermutlich sowohl den Einband als auch den Umschlag mit einschließt [Tafel XV]. Das avisierte Publikum ist offenbar die akademische Welt der noch jungen Bundesrepublik. Den cremeweißen Umschlag zierte auf der Vorderseite unter anderem in Versalien der Titel, wobei »Sozialgeschichte« in beide Wortbestandteile zerteilt über zwei Zeilen in roter Farbe gesetzt ist. Der Umschlagrücken wiederholt noch einmal die Titelanzeige *en miniature*. Geschichte wird, so möchte man meinen, geschrieben und nicht abgebildet. Und auch ein Blick in die Bände macht das deutlich, denn es gibt keine Abbildungen (siehe hierzu Seite 33 im vorliegenden Buch). Seriös, aber keinesfalls unmodern, kommt Hausers *opus magnus* daher. Nimmt man den Umschlag ab, dann präsentiert sich die Sozialgeschichte der Kunst repräsentativ und gediegen im blauen Leineneinband mit goldgeprägten Lettern, vier goldenen Balken auf dem Einbandrücken und rotem Kopfschnitt, der mit dem Rotton auf dem Umschlag korrespondiert.

Fünf Jahre später, 1958, kam die zweite, unveränderte Auflage bei C.H.Beck heraus. Die zwei Ganzleinenbände waren für 35 DM zu erwerben und wurden im grauen Kartonschuber¹⁶⁰ ausgeliefert. Nunmehr kommen die Umschläge in pastellfarbigem Blau daher. Von Hand gezeichnete filigrane schwarze Linien formen sich zu kleinen »Labyrinthen«. Ob sich für das Erscheinungsbild des Um-

160 Zuzufolge eines Prospekts, der meinem wohl ungelesenen Exemplar von Hausers *Der Manierismus* (1964) beigelegt ist, konnte auch eine geheftete Ausgabe zu »DM 27.-« erworben werden. HILDEBRAND-SCHAT 2019, S. 702 führt zu Schubern u. a. aus: »Die bei meist teuren Buchausgaben gebräuchlichen Schuber aus grauem Karton dienen lediglich als Schutz bis zum Verkauf des Buches. Bedruckte Schuber nehmen gelegentlich dem Schutzumschlag entsprechende zusätzlich werbende Informationen auf und sind dann Bestandteil des Buches.«

schlags erneut Fritz Helmut Ehmcke verantwortlich zeichnet, geht aus dem Impressum nicht eindeutig hervor.¹⁶¹ Grafisch-abstrakt und irgendwie heiter in die Zukunft gerichtet präsentiert sich das Buch einer interessierten Öffentlichkeit. Die strenge Gelehrsamkeit des Umschlags der Erstausgabe hat man in gewisser Weise erfolgreich gegen eine Neugierde stiftende, zeittypische Illustration getauscht. Nichtsdestotrotz hat das Buch einen gediegenen hellblauen Leineneinband mit Goldprägung [Tafel XV].

Offenbar wurde um eine adäquate »Außengraphik« für die *Sozialgeschichte* »gerungen«. Denn es ist noch eine weitere zweibändige Ausgabe aus den 1960er Jahren überliefert, die im Großen und Ganzen der typografischen Aufmachung der Erstausgabe folgt: dunkelblaue Umschläge mit hellroter und weißer Schrift und roter Titelumrahmung.¹⁶² Hingegen ist auf den von Christl Kreutner¹⁶³ entworfenen Umschlägen von 1967 und 1969 erstmals ein Bild zu sehen. Die Gestalterin wählte eine Schwarz-Weiß-Fotografie einer

161 Zumindest gibt das Impressum an: »Buchausstattung Prof. F. H. Ehmcke«.

162 Die zweibändige Ausgabe mit dem dunkelblauen Umschlag (HAUSER 1958 b) hat einen anders gestalteten Einband (dieser mit rotem Rückenschildchen) als HAUSER 1958 a und HAUSER 1958 c. Das im Impressum von HAUSER 1958 b angegebene Erscheinungsjahr steht im Widerspruch zur Bewerbung von Hausers *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* auf U3 von Bd. 1, denn dieses Buch erschien erst im Jahr 1964 bei C.H.Beck. Vermutlich ist HAUSER 1958 b demzufolge zwischen 1964 und 1965 erschienen, denn 1967 und 1969 wurden erstmals einbändige Ausgaben der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* veröffentlicht (HAUSER 1967 und HAUSER 1969).

163 Über sie, geboren 1937, ist wohl weniger bekannt? Zumindest ist sie mit 54 Buchumschlägen für »Beck« ab dem Jahr 1963 gelistet in TILLMANN 1971, S. 195.

Kleinbronze von Bertoldo di Giovanni für den von Rot, Schwarz und Weiß dominierten Umschlag der einbändigen Ausgabe [Tafel XV]: »Bertoldo, Bellerophon und Pegasus (15. Jahrhundert, florentinisch)«. ¹⁶⁴ Doch das Sujet dürfte sich auch dem kunstaffinen bildungsbürgerlichen Publikum erst auf dem zweiten Blick erschlossen haben. In der Geschichte der zwiespältigen mythologischen Figur Bellerophons geht es unter anderem um nichts weniger als Hybris; ¹⁶⁵ dennoch bleibt die Bildaussage auf dem Staubjäckchen durchaus rätselhaft. Das tragische Ende ereilte Bellerophon im Alter, als ihn Pegasos abwarf und sich das geflügelte Ross alleine zum Olymp emporschwang. Je nach Überlieferung fand Bellerophon den Tod entweder bei seinem Sturz, oder aber er irrte in Kilikien umher, »den Göttern verhaßt, erblindet und lahm«. ¹⁶⁶

Der Umschlag setzt also das Werk eines Florentiner Renaissance-Künstlers aus dem engen Umkreis Lorenzo de Medicis in den Fokus. Doch welche Gründe auch immer überwogen haben mögen, just diese »sperrige« Kleinbronze (um 1481/1482) als *pars pro toto* der *Sozialgeschichte der Kunst* auszuwählen, ist noch nicht in Gänze geklärt. Zwar geht Arnold Hauser auf die Zusammenarbeit von Bertoldo di Giovanni und Lorenzo de Medici ein, ¹⁶⁷ das Sujet des Pegasos bändigenden Bellerophon entschlüsselt er »uns« aber nicht; auch das Register gibt keinen Hinweis auf das Werk. Bändigt Hauser womöglich die Sozialgeschichte von Kunst und Literatur so wie Bellerophon den Pegasos? Oder geht es um die sozialen Verflechtungen von Künstlern und Auftraggebern, von Kunst und Gesellschaft? Vermutlich dürfte letzteres zutreffen, vorausgesetzt

164 HAUSER 1969, Impressum.

165 Vgl. SCHEER 1997, Sp. 553–554.

166 SCHEER 1997, Sp. 554.

167 Vgl. HAUSER 1969, S. 323–324.

Arnold Hauser war in die ungewöhnliche Bildauswahl involviert – zumindest hatte er den Umschlag stillschweigend autorisiert. Immerhin ist ihm Bellerophon und Pegasos in seiner englischen Erstausgabe von 1951 auch eine Abbildung samt erläuternder Bildunterschrift wert: »*An important example of the artistic trend promoted by Lorenzo*«. ¹⁶⁸ Allerdings erhielt – das klang bereits auf den Seiten 33 bis 34 an – nicht Bertoldos Bronze, sondern eine Gewändefigur des Königportals der Kathedrale von Chartres Einzug auf dem Umschlag von *The Social History of Art* [Tafel XV].

So wenig die Geschichte Bellerophons in den 1960er Jahren, bekannt gewesen sein dürfte und auch heute noch ist – auch der Katalog *Raisonné* zum Werk Bertoldos weist auf die seltene künstlerische Umsetzung des Themas hin ¹⁶⁹ –, befand sich Bertoldos Kleinbronze immerhin auf Wanderschaft in der publikumsreichen Amerika-Ausstellung Österreichs von 1949, die zuvor ab 1946 durch halb Europa tourte. Schließlich war die Ausstellung *Kunstschatze aus Wien* ebenda vom 1. Mai bis 31. Oktober 1953 zu sehen. Der kleine Begleitkatalog führt unter anderem aus, dass Bertoldo für die Medici tätig war und erläutert: »Wie keinem zweiten Meister seiner Zeit gelingt es ihm, seinen Kleinbronzen Kraft und Leben zu verleihen.« ¹⁷⁰ Doch Arnold Hauser interessierte weniger die künstlerische Fertigkeit als die soziale Stellung von Bertoldo, der »das Ideal eines Hofkünst-

168 HAUSER 1961, Taf. XXVIII.

169 Vgl. DRAPER 1992, S. 180; weiterführend LEITHE-JASPER 1995. Dank an Ulrike Müller-Hofstede für ihre Einschätzung zur Rezeptionsgeschichte der Kleinbronze von Bertoldo di Giovanni und Hinweise zu dem selten dargestellten Sujet von Bellerophon und Pegasos.

170 AMERIKA-AUSSTELLUNG 1953, S. 30 mit Kat.-Nr. 98.

lers«¹⁷¹ verkörpere. Der Autor konsultierte für seine Überlegungen zu Bertoldo und Lorenzo einen Aufsatz von Wilhelm Bode aus dem Jahr 1896, in dem die Kleinbronze auch großformatig abgebildet ist.¹⁷² Das erste Bild der deutschsprachigen *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* – zugleich auch das letzte, das Hauser autorisieren konnte – zeigt also auf dem Umschlag das enigmatische Werk eines Künstlers, über den wenig bekannt ist. Ungeachtet dessen prägen Bellerophon und Pegasos sogar noch das Erscheinungsbild einer zweibändigen Ausgabe der *Sozialgeschichte*, die wohl nach 1970 publiziert wurde. Allerdings finden sich im Buch keine Angaben zum verwendeten Bild auf dem Umschlag oder gar zur Gestalterin.¹⁷³

Im Jahr 1978 ist Drastischeres auf dem Umschlag von Hausers *Sozialgeschichte* zu sehen: der sterbende Marat in seiner Badewanne [Tafel XVI]. Die Abwandlung des farbigen Gemäldes in die Negativform Schwarz-Weiß und der gewählte Bildausschnitt steigern die Dramatik des während der Französischen Revolution ermor-

171 HAUSER 1953, S. 323. Im Original: »[...] he was, in a word, the ideal court artist.« HAUSER 1951, S. 304.

172 BODE 1896, S. 158–159 konkludiert: »Bertoldos Bedeutung liegt zum guten Teil darin, dass er Lorenzos künstlerische Absichten mit dessen antiquarischer und humanistischer Gelehrsamkeit zu künstlerischer Form zu gestalten wusste.«

173 HAUSER 1958 c. *Nota bene*: Das Impressum ist identisch mit HAUSER 1958 a. Allerdings muss HAUSER 1958 c nach 1970 veröffentlicht worden sein, denn auf U₃ ist u.a. Hausers *Methoden moderner Kunstbetrachtung* von 1970 erworben. Der Einband ist nunmehr bei HAUSER 1958 c auch nicht mehr blau, sondern in Naturleinen gebunden, was u.a. auch für HAUSER 1970, HAUSER 1973 sowie HAUSER 1978 Verwendung fand. Die Gestalterin des Umschlags ist nicht in HAUSER 1958 c genannt, dafür aber in HAUSER 1969.

deten Arztes und Schriftstellers Marat. Marat, der radikale Positionen der Cordeliers und Jakobiner vertrat, wurde bekanntermaßen am 13. Juli 1793 von Charlotte Corday mit einem Messer niedergestochen. Ein genuin politisches Bild von Jacques-Louis David, das Marat als Märtyrer der Französischen Revolution inszeniert, löst den bildungsbürgerlichen Bellerophon ab. Die Brisanz und entwaffnende Aufklärungsarbeit der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* wird zudem durch den roten Balken und den fett gesetzten Titel unterstrichen. Ein größerer Gegensatz zur Gestaltung des Umschlags der Zweitausgabe von 1958 ist kaum vorstellbar: Die spielerische und irgendwie hoffnungsvolle heitere Grafik ist nun Marat gewichen, den ›wir‹ im Moment seines Todes sogar in den Händen halten [Tafel XVI].

Dass die Wahl auf ein Bild von dem französischen Maler Jacques-Louis David fiel, ist wohl kein Zufall. Der Autor, Arnold Hauser, liefert gewissermaßen die Blaupause: »Der Fall David ist für die Soziologie der Kunst von besonderer Bedeutung, denn es gibt in der Kunstgeschichte wohl kein zweites Beispiel, das die These von der Unvereinbarkeit praktischer politischer Ziele mit echter künstlerischer Qualität so unzweifelhaft widerlegen würde.«¹⁷⁴ Politik wird eben auch mit ›Ästhetik‹ gemacht. Ob Wolfgang A. Taube¹⁷⁵, der Gestalter des Buchumschlags, diesen Satz las oder ob der Verlag den Gestalter auf diesen Satz als möglichen Ausgangspunkt der Gestaltung aufmerksam machte, ist mir nicht bekannt. Nichtsdestotrotz, einen griffigeren Ausgangspunkt für die In-Bild-Setzung oder

174 HAUSER 1978, S. 670. Zum Bild etwa TAUBER 2016, S. 336–337.

175 Über ihn, geboren 1940, ist wohl weniger bekannt? Zumindest ist er mit 62 Buchumschlägen für verschiedene Verlage ab dem Jahr 1961 gelistet in TILLMANN 1971, S. 219.

»Übersetzungsarbeit«¹⁷⁶ des Inhalts der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* lässt sich wohl nur schwerlich finden. So sehr sich der Künstler David als ›Vorlage‹ eignet, so kurz und knapp geht Hauser jedoch auf das Bild von Marat ein. Vielmehr identifiziert der Autor *Le Serment des Horaces* (1784) als zentrales Bild Davids: »Der Schwur der Horatier gehört zu den größten Erfolgen der Kunstgeschichte.«¹⁷⁷ Dennoch haben die Horatier mit ihren zum Schwur emporgereckten Armen und den kühl-scharf glänzenden Schwertern wohl aus gutem Grund keinen Einzug auf U1 erhalten. Kommen ›wir‹ nun auf U2 und U3 zu sprechen. Es handelt sich nicht um Berliner U-Bahnlinien, sondern um Abkürzungen für die Bezeichnung der Umschlagseiten.¹⁷⁸ Sowohl bei der Ausgabe von 1958 als auch derjenigen von 1978 sind Rezensionen sowie Hinweise auf weitere Bücher Hausers auf U2 und U3 abgedruckt. Die zweibändige Auflage von 1958 versammelt auf vier Umschlagklappen immerhin vier Auszüge aus Rezensionen und einen ausführlichen Klappentext zu Hausers *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958). Darüber hinaus ist meinem Exemplar einer nahezu ungelesenen Ausgabe der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* von 1958 zusätzlich eine Broschüre mit dem Bild der Umschlagvorderseite von Hausers *Philosophie*

176 DETJEN 2018, S. 80.

177 HAUSER 1978, S. 664.

178 Der transparente Buchumschlag von STEFAN/ROTHFOS/WESTERVELD 2006 ist ›nur‹ mit U1, U2, U3 und U4 bedruckt, und auf dem hinteren Einbanddeckel ist u. a. zu lesen: »Nein, Sie halten kein Buch über U-Bahnfahrpläne in der Hand.« Das Exemplar SBB RLS Md 771 hat einen stabilen Bibliotheks-Schuber aus Karton erhalten, der das Buch mit dem recht fragilen Umschlag schützt.

der Kunstgeschichte in Originalgröße beigelegt.¹⁷⁹ Auf schwarzem Grund fügen sich pastos gezogene violette und blaue Pinselstriche zu einem abstrakten philosophischen Labyrinth, durch das ›uns‹ wohl nur Arnold Hauser zu führen vermag [Tafel XVII]. Denn sein Name und der Titel – beide in weißen Versalien sich vom schwarzem Hintergrund abhebend – gleichen einem Ariadnefaden. Und so schlägt der Umschlag der *Philosophie der Kunstgeschichte* mit seinem gemalten Labyrinth eine gestalterische Brücke zum gezeichneten Labyrinth der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* – *vice versa*.

Arnold Hausers *Philosophie der Kunstgeschichte* wurde unverändert zweimal neu aufgelegt. Unter dem Titel *Methoden moderner Kunstbetrachtung* (1970 und 1974) erhielt das gesellschaftspolitische Buch auch neue Umschläge. Die Illustration auf dem Umschlag von 1974 zeigt ›uns‹ einen zentralperspektivisch konstruierten Raum, in dem Gliederpuppen am Boden liegen oder hockend miteinander interagieren [Tafel XVIII]. Die Dramatik ist durch die weißen Linien auf schwarzem Grund merklich gesteigert. Unweigerlich fragen ›wir‹ danach, was ›wir‹ betrachten, was ›unsere‹ Spiegelbilder in den Blick nehmen oder was sie womöglich zu Fall gebracht haben mag. So modern die Aufmachung anmutet, handelt es sich um eine Adaption aus einem bedeutenden Perspektivtrakt ›der Renaissance‹ von Erhard Schön aus dem Jahr 1540 [Tafel XIX]. Der Titel der Vorlage lautet gemäß der hinteren Umschlagklappe »Proportionen«¹⁸⁰, und so werden ›wir‹ wohl auch auf den zutiefst humanen Zugriff in Hausers Methodik einer Kunstgeschichte aufmerksam

179 Die Broschüre enthält einen Klappentext, ein Inhaltsverzeichnis, zwei ausführlichere Leseproben, Auszüge aus zwei Rezensionen und ›selbstverständlich‹ einen Bestellschein.

180 Die Angabe lautet in Gänze: »Umschlagbild: Erhard Schoen (Um 1491–1542): Proportionen. Aus dem Werk ›Unterweisung der Proportionen ...‹,

gemacht, die ›uns‹ unmittelbar als Individuum angeht. Auch dem Südwestfunk war das evident. In der Rezensionsnotiz auf der hinteren Umschlagklappe heißt es hierzu: »daß er [Arnold Hauser, S. F.] bei aller soziologischen Axiomatik das Individuelle im Bereich der Kunst nicht vergißt.«¹⁸¹ Doch Erhard Schön, dem Künstler der Grafik, ging es mitnichten um Soziales, sondern darum, wie Figuren perspektivisch und mit verkürzten Gliedmaßen räumlich dargestellt werden können. Arnold Hauser schreibt in seinem Vorwort: »Der Grundsatz, auf dem meine Ausführungen nach wie vor beruhen, wäre am einfachsten so zu formulieren, daß in der Geschichte alles die Leistung von Individuen ist, daß die Individuen sich aber stets in einer zeitlich und räumlich bestimmten Situation befinden, und daß ihr Verhalten das Ergebnis sowohl ihrer Anlagen wie dieser Situation ist.«¹⁸² Keinesfalls muss Hausers Aussage auf den Umschlag übertragen werden. Allerdings, und wenn ich mich nicht täusche, dann schafft die Illustration mit ›unseren‹ abstrakten menschlichen Spiegelbildern, einmal erblickt, nichts weniger als einen bildlichen Resonanzraum im Nachdenken über die räumliche und zeitliche Bedingtheit von ›uns‹ Menschen, die nur schwerlich wieder zu vergessen ist.

Nahezu bilderbuchartig setzt der Umschlag von Hausers *Methoden moderner Kunstbetrachtung* die verschiedenen paratextuellen Funktionen eines Buchumschlags um: Translatzen des Inhalts, Ausdruck der Reihenzugehörigkeit zu den Beck'schen Sonderausgaben sowie eine umfassende Orientierungsfunktion für das Publikum: Angabe der sechs Hauptkapitel aus dem Inhaltsverzeichnis auf der

Nürnberg 1543 [*sic*]. Der Gestalter, Wolfgang A. Taube, ist nicht auf dem Umschlag, sondern im Impressum genannt.

181 HAUSER 1974, o. S.

182 HAUSER 1974, S. VIII.

Umschlagrückseite sowie zwei umfangreichere Rezensionsauszüge auf den Klappen.¹⁸³ Doch Wolfgang A. Taube, der auch diesen Umschlag gestaltete, dürfte vermutlich ›lediglich‹ den Umschlag der ungekürzten Sonderausgabe von 1970 überarbeitet haben, den zuvor Christl Kreutner entworfen hatte. Dieser zeigt bereits das identische Bildmotiv von Erhard Schön, allerdings nicht in Schwarz-Weiß, sondern noch in einem durchaus Distanz schaffenden technisch kühl wirkenden Blau und Weiß [Tafel XVIII].

Mit dem Umschlag für Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* von 1978 betrat weder der Gestalter, Wolfgang A. Taube, noch der Verlag C.H.Beck Neuland, denn der markante Entwurf wurde in seiner Grunddisposition für verschiedene Publikationen der Reihe Beck'sche Sonderausgaben der 1970er Jahre verwendet, die so einen deutlichen Wiedererkennungswert hatte. Nichtsdestotrotz dürfte Marat seine Wirkung beim Publikum wohl nicht verfehlt haben. Gleiches gilt für die Gestaltung des Umschlags von Arnold Hausers *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur* aus dem Jahr 1973, der wiederum von Taube stammt.¹⁸⁴ Perseus streckt ›uns‹ das abgeschlagene Haupt der Medusa entgegen [Tafel XVIII]. Ursprünge werden, so meint man, mit einschneidenden Handlungen und Zäsuren in Verbindung gebracht: Cellinis Florentiner Perseus steht *pars pro toto* für die Krise der Renaissance, denn aus dieser entstände, so Arnold Hauser, der Manierismus.

Die recht brachiale Ästhetik kommt allem voran im direkten Vergleich mit der Erstausgabe von *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur* zum Ausdruck, die 1964 noch unter dem langen und

183 Siehe zu vier zentralen Funktionen des Umschlags KROEHL 1984, S. 39–49, hier 40: »Orientierungsfunktion«, »Werbefunktion«, »Ästhetische Funktion« und schließlich auch »Schutzfunktion«.

184 Vgl. HAUSER 1973.

weniger eingängigen Titel *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* veröffentlicht wurde [Tafel XVIII].¹⁸⁵ Für die Gestaltung des Umschlags griff Christl Kreutner-Reichle auf Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* (um 1535) als Vorlage zurück. Der von ihr gewählte Bildausschnitt zoomt ›uns‹ in eine eigentümliche Szene, die sich im Hintergrund des großformatigen Gemäldes (2140 × 1330 mm) abspielt. ›Wir‹ erblicken den überlängten Körper eines Mannes, der eine Schriftrolle emporhält und hinter ihm, zur Linken, verlieren sich parataktisch gereihte massige Säulen in der Tiefe des Bildes. An durchaus prominenter Stelle, an der im Bild eine Aufschrift zu lesen ist,¹⁸⁶ steht nun ein Teil des Untertitel des Buches auf dem Unterbau der Säulen.

Hauser identifiziert den Maler, Parmigianino, nicht nur »als eine der originellsten künstlerischen Persönlichkeiten des Cinquecento«,¹⁸⁷ sondern deutet die *Madonna mit dem langen Hals* als dessen Hauptwerk. Allem voran weist Hauser auf die »denkbar irrationalste Zusammenstellung von Motiven, die unvereinbaren Proportionen und das uneinheitliche Raumbild« im Gemälde hin; was der Autor sogar mit einem Ausschnitt aus dem Gemälde in Abbildung 94 illustriert und der mit dem Umschlagbild übereinstimmt. Und schließlich fragt sich Hauser, wo sich »die Szene eigentlich abspielt, warum die Säulen ohne Kapitell dargestellt sind und warum sie »vollkommen funktionslos« wirken.¹⁸⁸ Über den Mann mit der Schriftrolle, womöglich ist es der hl. Hieronymus, erfahren ›wir‹ zumindest noch, dass dieser im Hinblick auf die »Proportionen«

185 Vgl. HAUSER 1964.

186 »FATO PRAEVENTUS F. MAZZOLI. PARME / NSIS ABSOLVERE NEQUIVIT«. Zit. nach GOULD 1994, S. 184 mit Kat.-Nr. A 9.

187 HAUSER 1973, S. 199.

188 HAUSER 1973, S. 202.

und »Zusammenhanglosigkeit dieses Details« von einem anderen Künstler, Salvadore Rosso, inspiriert sein dürfte.¹⁸⁹

Der Bildausschnitt, der für den etwas düster und ernst wirkenden Umschlag ausgewählt wurde, wirft also mehr als Fragen auf. Doch nicht nur das. Auch in gestalterischer Hinsicht ist der dunkle Kopfschnitt des Buchblocks wohl nur mit dem dunklen Umschlag zu erklären, der den roten Einband umhüllt. Zu alledem gibt es noch ein weiteres ›erstes Bild‹ der Publikation. Auf dem vorderen Einbanddeckel bäumt sich ein schwungvoll verkürzt gezeichnetes Ross in einem hochrechteckigen Rahmen auf, das zumindest an dasjenige aus Parmigianinos Fresko *Der hl. Isidor* (1522) erinnert [Tafel XVIII]. Hauser schreibt über das Motiv im Fresko: »Dieser [Parmigianino, S.F.] verwendete zum Beispiel das illusionistische Motiv eines sich bäumenden mit den vorderen Beinen in den Raum vor der Bildfläche hineinragenden und stark verkürzt erscheinenden Rosses [...].«¹⁹⁰

Kurzum, die Dynamik und die Betonung von Nebenmotiven sind für Hauser unter anderem wesentliche Kennzeichen eines manieristischen Stils. Und eben diese Nebenmotive haben in gestalterisch zugespitzter Adaption Eingang auf dem vorderen Einbanddeckel sowie auf dem Umschlag erhalten. Nach der Lektüre der einzelnen Kapitel sollte unmissverständlich deutlich geworden sein, dass sich ›der Manierismus‹ vor allem durch eine Dynamisierung auszeichne, die selbst sogenannte Nebenmotive in Bildern erfasst habe. So treffend Hausers Interpretationen der einzelnen Motive im Bild der *Madonna mit dem langen Hals* oder im Fresko *Des hl. Isidor* sind, so rätselhaft wie intellektuell kommen der Ausschnitt auf dem Umschlag und die Grafik auf dem Einband zunächst daher. Hingegen

189 HAUSER 1964, S. 200.

190 HAUSER 1964, S. 400.

ist Cellinis nah herangezoomter Florentiner Perseus auf dem Umschlag der Sonderausgabe von 1973 nicht nur wesentlich präsenter, sondern eben auch wesentlich schlagkräftiger – im wahrsten Sinne des Wortes. Es geht, so das Bild, primär um Ursprünge und Zäsuren und nicht um ›den Manierismus‹, wie ihn Parmigianinos *Madonna mit dem langen Hals* durchaus überzeugend ›verkörpert‹.

Der von einem Anonymus verfasste Text auf U2 von Hausers *Der Manierismus* (1964) könnte vielleicht ein Ideengeber für Taubes Cellini gewesen sein: »›Der revolutionäre Wandel‹, so charakterisiert Professor Hauser klar und treffend die Situation, ›der in der Geschichte der Kunst mit dem Manierismus eintrat und vollkommen neue stilistische Wertmaßstäbe schuf, bestand wesentlich darin, daß die Wege der Kunst von denen der Natur sich zum erstenmal bewußt und absichtlich trennten.«‹‹ Spiegelt sich womöglich in Cellinis Perseus mit dem abgeschlagenen Haupt der Medusa eben jene angedachte Trennung von Kunst und Natur wider? Wie auch immer: Die forcierte In-Bild-Setzung eines *Longsellers* von Arnold Hauser dürfte möglicherweise auch einiges über das Selbstverständnis und Anspruchsniveau des Verlags verraten.

Die sich über Jahrzehnte hinziehende wechselvolle Gestaltung der Ausgaben von Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* ist gegenwärtig wieder zugunsten von Marat entschieden. Nicht im gerasterten Schwarz-Weiß eines Pressefotos, sondern als farbgewaltige Reproduktion erblicken ›wir‹ den aus ›seinem‹ Gemälde eigentümlich herausgeschnittenen Marat samt Bildtitel und Signatur des Künstlers auf dem weißen Umschlag der Ausgabe von 2018 gleich zweimal [**Tafel XVI**].¹⁹¹ Taubes dunkler Umschlag von 1978 bewahrt durchaus Distanz zum sterbenden Marat; weder die rot klaffende Wunde in der Brust noch der blutverschmierte Brief

191 Vgl. HAUSER 2018.

sind hier *en detail* auszumachen. Die Neuausgabe setzt all das plakativ ins Bild, gibt ›uns‹ keinen Resonanzraum des Nachdenkens, verheißt mit dem in grüner Farbe gesetzten Titel, der den Farbton des Tuchs aufnimmt, aber dennoch so etwas wie Hoffnung. Gleiches gilt wohl für den eleganten zarten lindgrünen Leineneinband und das grüne Lesebändchen. Nichtsdestotrotz erhebt der Umschlag, den Konstanze Berner gestaltete, Marats Tod zum Symbol der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* schlechthin, denn sowohl auf U1 als auch auf dem Umschlagrücken ist dieser – nahezu unübersehbar – abgebildet. Vielmehr noch, wird das Buch aus der ›Büchermauer‹ gezogen, dann stellt sich auch ein Kippeffekt zwischen dem Umschlagrücken und U1 ein, denn der zuvor vielleicht noch aus sicherer Distanz erblickte ›kleine Marat‹ fordert nun in fast dreifacher Vergrößerung ›unsere‹ ganze Aufmerksamkeit heraus und bekräftigt in der monumentalen Inszenierung durch den Maler Jacques-Louis David zugleich den monumentalen Status der *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*.¹⁹²

Für das aktuelle Umschlagmotiv könnte vielleicht der Umschlag der Beck'schen Sonderausgabe von 1990 Ideengeber gewesen sein, denn auf diesem sehen ›wir‹ Marat bereits in einer Farbproduktion – allerdings nur einmal und nicht auf weißem, sondern noch schwarzem Grund, gerahmt von zwei Balken in poppigen 1980er-Jahre-Farben [Tafel XVI]. Ein ambivalentes Bild steht also bis heute *pars pro toto* für die *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, denn das Attentat auf Marat verübte Charlotte Corday in der Hoffnung auf ein Ende der brutalen Herrschaft der Revolutionäre; demgegenüber inszenierte David Marat bewusst als Märtyrer, der für das französische Volk und die Revolution gestorben sei.¹⁹³

192 Dank an Katharina Hiery für diese Überlegung.

193 Vgl. instruktiv GAETHGENS 2008.

Überhaupt könnte der Leserschaft (nicht nur) der 1990er Jahre ein ganz anderes drastisches Bild im Gedächtnis gewesen sein; gemeint ist dasjenige, welches die *Bild* auf dem Titelblatt der Ausgabe vom 14. Oktober 1987 brachte. Dieses zeigt den toten ehemaligen Ministerpräsidenten von Schleswig-Holstein, Uwe Barschel, in einer Badewanne und trägt den reißerischen Aufmacher: »Barschel. Der Tote in der Wanne«.¹⁹⁴

Die Buchumschläge von Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* sind ein weites Feld. Nicht zuletzt deshalb, da Übersetzungen des Buches unter anderem in »England, USA, Spanien (Kastilianisch und Katalonisch), Italien, Portugal, Holland, Jugoslawien, Ungarn, Japan, Schweden, Polen, Israel, Brasilien, Frankreich«¹⁹⁵ erfolgten – samt und sonders unterschiedlich gestalteter Einbände und Buchumschläge.¹⁹⁶ Ungeachtet dessen machen die hier in den Blick genommenen Buchumschläge (nicht nur) von Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* vor allem eines deutlich: Ein identischer Inhalt eines Buches kann auf unterschiedliche Art und Weise visualisiert werden.¹⁹⁷ Keinesfalls sollte daraus aber geschlussfolgert werden, dass Buchumschläge lediglich belie-

194 GAETHGENS 2008, S. 78; hier zit. nach Abb. 7 (ebd.).

195 Zit. nach dem Verlags-Prospekt *Arnold Hauser. Sein Werk bei C.H.Beck* [o.J.] aus der Bibliothek des Autors.

196 Der bedeutende amerikanische Gestalter Paul Rand entwarf etwa die modernistisch-farbenfrohe Ausgabe der *Social History of Art* aus dem Jahr 1957, die in vier Bänden im Verlag von Alfred A. Knopf in der Reihe *A Vintage Book* erschien. Vgl. DREW/STERNBERGER 2005, S. 54–63, hier bes. 61 mit den Abb. von Bd. 1 und Bd. 4 der *Social History of Art*.

197 Dank an Peter Geimer für diese Überlegung: *Nota bene*: Die Ausgaben von Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* auch mit unterschiedlichen Buchformaten und Einbandgestaltungen [Tafel XV, XVI].

bige »Werbemittel«¹⁹⁸ sind. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass Buchumschläge wirkmächtige ›Bilder‹ eines Textes sind, die offenbar von Zeit zu Zeit und – so ist anzunehmen – je nach kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten sowie Verlagspolitiken auch neu zu verhandeln sind.

198 Für MAZAL 1997, S. 324 ist »die wichtigste Funktion des Buchumschlags [...] seine Aufgabe als Werbemittel, ›Transportmittel‹, das dazu hilft, daß das Buch ›in die richtigen Hände kommt‹.« WILLBERG 1991, S. 192 präzisiert zuvor: »Nicht um jeden Preis verkaufen, sondern in die richtigen Hände bringen, das ist die Aufgabe des Umschlages, denn ein durch falsche Umschlag-Versprechungen verkauftes Buch kann leicht das Vertrauen der Leser in die Glaubhaftigkeit eines Verlages und seiner Ankündigungen kosten.« Vgl. aus historischer Sicht auch das Zitat von Stefan Wangart auf dem Umschlag des vorliegenden Buches (WANGART 1926, S. 32–33).