

Das italienische Kunstleben und die Künstlerwerkstatt im Zeitalter der Renaissance

Autor(en): **Wackernagel, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **20 (1918)**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749799>

Nutzungsbedingungen

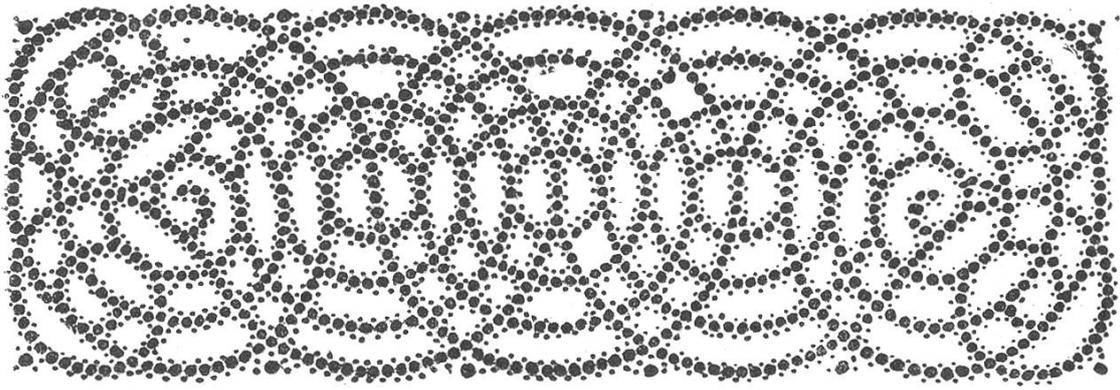
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



DAS ITALIENISCHE KUNSTLEBEN UND DIE KÜNSTLERWERKSTATT IM ZEITALTER DER RENAISSANCE¹⁾

Zwei Umstände vor allem haben den enormen äußern Aufschwung, den die kunstgeschichtliche Forschungsarbeit und die allgemeine kunstgeschichtliche Bildung in den letzten dreißig Jahren erlebten, wesentlich befördert, um nicht zu sagen ermöglicht: Einmal die fortschreitende Zentralisation des überwiegenden Teiles der wertvolleren Denkmäler alter Kunst in den Museen, die nach dem Vorgang Berlins, einen ausgesprochenen kunsthistorisch — statt, wie bisher liebhaberisch — orientierten Ausbau erfuhren. Sodann als noch tiefer eingreifender und völlig neuer Faktor, die Vervollkommnung und Verbilligung der photographischen Reproduktionsverfahren, die uns in die Lage gesetzt haben, die Ausbeute ganzer Kunstperioden in ein paar Mappen und Schubfächern privatim bei uns aufzuspeichern und zu bequemster Übersicht und Vergleichung jederzeit nach Belieben im Studierzimmer auszubreiten. Kein Zweifel, dass damit Voraussetzungen geschaffen wurden, ohne die eine systematische Detailforschung sich gar nicht hätte ausbilden können, und dass wir diesen Voraussetzungen eine Menge wertvollster Erkenntnisse in erster Linie verdanken.

Indessen haben doch diese äußern Erleichterungen auch gewisse nicht unbedenkliche Misslichkeiten und Gefahren, — Versuchungen

¹⁾ Öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 28. Juli 1917 in der Aula der Universität Leipzig.

zum mindesten — mit sich gebracht, die man sich von Zeit zu Zeit zum Bewusstsein bringen sollte. Dahin gehört schon die Verpflanzung der Kunstwerke aus ihrem Mutterboden, aus ihrem in loco oft noch erhaltenen historischen Rahmen in die so ganz anderen, bisweilen fast vernichtenden Existenz- und Wirkungsbedingungen der Museumsräume, die massenhafte Expatriierung z. B. italienischer Renaissancekunst ins Berliner Museum, die dessen Besucher förmlich dazu herausfordert, auf Grund dieses reichhaltigen, geschickt ausgewählten Materials, über die Florentiner Plastik oder die venezianische Malerei zu urteilen, ohne nur je italienischen Boden betreten zu haben. Dazu gehört auch die notgedrungen oftmals benützte Möglichkeit, irgend ein Kunstwerk nur nach der Photographie, ohne Kenntnis des Originals, wissenschaftlich zu verarbeiten. — Aber dies und manches andere der Art möchte immer noch, als unvermeidliche Schattenseite grosser Vorteile, hingenommen werden, solange nur die Einsicht in die Unzulänglichkeit und die in vielfach drohenden Fehlerquellen solchen Urteilens festgehalten und in Rechnung gesetzt bleibt. Erfahrungsgemäß wird jedoch diese Einsicht durch das gewohnheitsmäßige Arbeiten in Museen und mit Photographien verdunkelt, und es bilden sich allerlei, freilich kaum bewusste Fiktionen: z. B. als sei in der Photographie alles Wesentliche des Originals und seiner Wirkung unmittelbar enthalten, als sei sie sogar, dank ihrer bequemen Handlichkeit und als flächenhaft geschlossene, darum leichter auffassbare Abspiegelung, gegenüber z. B. einem plastisch oder architektonisch-räumlichen Originalwerk, für das Studium in gewissem Sinne vorzuziehen; oder jene andere, allgemeine Fiktion, als habe die Blüte eines vergangenen Kunstzeitalters für uns nur noch den Wert und Sinn, sorgsam gesichtet in Museumsräumen aufgereiht zu werden und ein Demonstrationsmaterial abzugeben für entwicklungsgeschichtliche, stilpsychologische oder allgemein ästhetische Darlegungen.

Das ist nun vielleicht etwas satirisch zugespitzt; im Kerne aber entspricht es durchaus einer Anschauungsweise, die in der neueren Kunstwissenschaft einen immer breiteren Raum einzunehmen beginnt.

Ich möchte nun auch keineswegs die Berechtigung und den selbständigen Wert einer solchen Kunstbetrachtung anfechten, die das einzelne, besonders vorzügliche oder besonders charakteristisch

erscheinende Werk oder eine ausgewählte Gruppe von Werken ohne Rücksicht auf ihre örtlich zeitliche Bedingtheit, nach rein immanenten Gesichtspunkten zu bearbeiten unternimmt, die eine unmittelbar ästhetische und damit historisch indifferente Stellungnahme dem Phänomen der künstlerischen Schöpfung und der künstlerischen Persönlichkeit gegenüber vertritt. Wohl aber glaube ich, dass daneben, zu fester Grundlegung und stetiger Korrektur unentbehrlich bleibt eine Kunstgeschichte im konkret realistischen Sinn, als *Geschichte der allgemeinen künstlerischen Tätigkeit*, des allgemeinen *Kunstsinnes und Kunstlebens*, also eine in erster Linie historisch gerichtete Forschung, im wiederhergestellten Anschluss an die historischen Disziplinen, aus deren Mitte unsere Wissenschaft ihren Ursprung genommen hat.

Die ganz zufällige und sehr beschränkte Auswahl monumentaler Zeugnisse, die aus früheren Kunstperioden uns überkommen sind, darf von diesem Standpunkt aus keinesfalls noch mehr eingeschränkt werden durch eine subjektive Auswahl, eine Berücksichtigung nur der qualitativ wertvolleren oder stilgeschichtlich markanten Stücke. Grundsatz muss dabei vielmehr sein eine gleichmäßige Heranziehung des gesamten erhaltenen Materials monumentaler wie literarischer Art, und das wenigstens erstrebte Ziel der Erkenntnis und Darstellung: eine *Rekonstruktion des historischen Kunstlebens* möglichst in allen seinen Erscheinungen, Elementen und Beziehungen.

Erlauben Sie mir, die für Fernerstehende vielleicht nicht ohne Weiteres zu übersehenden Konsequenzen einer solchen Forderung zunächst etwas näher zu beleuchten:

Wer von uns nicht nur „in sein Museum gebannt ist“, sondern Gelegenheit gefunden hat, mit dem Kunstleben und der künstlerischen Produktion unserer Zeit unmittelbare Fühlung zu gewinnen, dem — und freilich nur dem — dürfte der Begriff „Kunstleben“ eine wirklich lebendige und zureichende Vorstellung sein. Mit dem guten Dutzend Namen von allgemeinerer Notorietät, die z. B. die Kunstproduktion Leipzigs öffentlich repräsentieren, ist doch nur ein kleiner Ausschnitt aus dem allgemeinen Leipziger Kunstleben gegeben; bei näherem Zusehen enthüllt sich in dem Halbdunkel der Nicht-Publizität eine wimmelnde Fülle kleinerer und kleinster Existenzen, die auch nur nach ihren verschiedenen Kategorien auf-

zuführen, uns allzulange aufhalten würde. Eine klare Übersicht aber über dieses unendlich vielgestaltige Wesen, wie es sich namentlich in eigentlichen Kunststädten entfaltet, könnte nur mit Hilfe der nationalökonomischen Statistik gewonnen werden — die übrigens auch die wirtschaftlichen Fragen des modernen Kunstlebens schon verschiedentlich zu bearbeiten angefangen hat.¹⁾

Rückschauend aber vom Standpunkt einer solchen begrifflich geklärten Einsicht in die Allgemeinverhältnisse und entscheidenden Faktoren des heutigen Kunstlebens und Kunstmarktes müsste es doch möglich sein, auch das Kunstleben der Vergangenheit aufzuhellen und in seinen Hauptzügen historisch aufzubauen. In der Art, dass innerhalb der aus dem heutigen Gesamtbild zu entnehmenden Rubriken, wie „Angebot und Nachfrage“, „Kritik“, „wirtschaftliche und soziale Lage der Künstler“ usw. die Zustände an den hauptsächlichen Schauplätzen der historischen Kunst erforscht und dargestellt würden. — Dann erst, meine ich, werden wir die Persönlichkeiten der großen Meister in ihrem vollständigen geschichtlichen Rahmen, in der Verflechtung der äußern Verhältnisse und Bedingungen ihrer Standesexistenz vor uns erscheinen sehen, so wie wir die führenden Künstler unserer und der letztvergangenen Zeit zu betrachten und zu beurteilen in der Lage sind.

Aber wir können auf diesem Wege noch weiter gehen, noch mehr zu erreichen versuchen: nicht bloß die Meister im zeitgenössischen Rahmen ihrer Umwelt von Kollegen, Auftraggebern, Kritikern, nicht bloß das Gesamtbild des historischen Kunstlebens in seinem Aufbau und seiner Zusammensetzung, sondern, näher herantretend, hereintretend in die Werkstatt des einzelnen Künstlers, die unmittelbaren, tatsächlichen Verhältnisse und Voraussetzungen erkennen, unter denen das Kunstwerk zu Stande kommt.

Wir sind allzusehr gewöhnt, das einzelne Werk, so wie es uns, seinen natürlichen Zusammenhängen entfremdet, im Museum entgegentritt, als abgeschlossenes Faktum hinzunehmen. Das rechte Verhältnis werden wir erst gewinnen, wenn wir versuchen, dieses Werk sozusagen in seine Atelier-Atmosphäre zurückzusetzen, und dann auch irgendwie einen Einblick zu gewinnen in den langen Werdegang seiner Entstehung und die, vielfach auch sehr

¹⁾ Vgl. z. B. Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 1916 und Lu Märten, *Die wirtschaftliche Lage der Künstler*, 2. Auflage, 1914.

realen und materiellen — nicht bloß formal-ästhetischen —, Umstände und Erwägungen, die der uns allein vor Augen stehenden Phase der Vollendung mitbestimmend vorausgegangen sind.

Es erscheint nun im Grunde doch recht verwunderlich, dass — abgesehen von vereinzelt, fragmentarischen oder rein essayistischen Versuchen nach dieser Richtung hin — wirklich systematisch durchgeführte Feststellungen über den ganzen Komplex der angedeuteten Fragen noch niemals gegeben worden sind,¹⁾ obschon das Bedürfnis nach festen Anhaltspunkten auf diesem Gebiet sich bei allen möglichen Gelegenheiten aufdrängt. Und wenn auch in manchen Künstlerbiographien auf solche Fragen Bezug genommen und Material zu deren Beantwortung beigebracht worden ist, so konnten doch solche monographisch beschränkten Untersuchungen uns nicht eigentlich weiterhelfen. Was wir brauchen, als Wertmesser für jede Einzelnachricht, wie zur Ermöglichung begründeter Hypothesen in all den Fällen, wo bestimmte Auskünfte fehlen, ist die Kenntnis des allgemein Üblichen, des normal Zuständlichen, also eine Übersicht über den gesamten Bestand der hierhergehörigen erreichbaren Nachrichten und Hinweise, wie sie vor allem aus den Schriftquellen, aber auch aus dem Kreise der Denkmäler selbst, aus Studienblättern und Entwürfen, aus unvollendet gebliebenen oder durch den Restaurator in ihrer Struktur untersuchten Werken zu entnehmen sind.

Nachdem ich nun meinerseits schon seit längerem die Bearbeitung dieser Aufgabe für das Gebiet der italienischen Renaissance in Angriff genommen habe, möchte ich Ihnen heute in kurzen Zügen darzulegen versuchen, wie sich auf Grund meiner Vorarbeiten, Anlage und allgemeine Ergebnisse der geplanten Darstellung zu gestalten scheinen.

Dass übrigens für den Versuch einer Bearbeitung dieser Fragen gerade dieses — sonst etwas außer Mode gekommene — Stoffgebiet sich in erster Linie empfehlen musste, erklärt sich schon daraus, dass hier, im Bereich der italienischen Renaissancekunst, dank der besonders eifrigen internationalen Forschungsarbeit der letzten Jahr-

¹⁾ Eine eingehendere, aber keineswegs allseitig erschöpfende Darstellung dieser Verhältnisse in der Kunstwelt der Niederlande bietet Floerke, *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und die Sammler vom 15. bis 18. Jahrhundert.* München 1905.

zehnte eine außerordentliche Menge auch für diese Zwecke brauchbaren Materials zu Tage liegt und dass gerade auch die schriftliche Überlieferung aus dieser Kunstperiode, urkundliche wie literarische *Quellen* uns in so reicher Fülle zufließen wie sonst nirgendwo.

Unter diesen Schriftquellen ist schon die Masse bereits publizierter Urkunden so beträchtlich, dass auch, wenn uns die italienischen Archive einstweilen verschlossen bleiben sollten, allein aus dem gedruckten Material, bei gründlicher Auspressung, eine hinreichende Anzahl allgemeingültiger Aufschlüsse zu gewinnen sein dürften. Neben diesen Urkunden über Kunstwerke und Künstler der italienischen Renaissance — wie sie für einzelne wichtige Zentren systematisch aus den städtischen Archivbeständen ausgezogen, andererseits in gewissen universalen Sammelwerken zum Teil schon längst dargeboten sind,¹⁾ erscheint auch, als Vorläufer unserer heutigen kunstwissenschaftlichen Bemühungen, eine eigentliche Kunstliteratur, schon im 15. Jahrhundert aus dem Kreise der Künstler selbst hervortretend, im 16., wo auch kunstverständige Literaten mit eingreifen, zu breitem Umfang erwachsen.²⁾ Und auch diese Schriften: Künstlerbiographien, Stadtbeschreibungen, Lehrtraktate, ästhetische Dialoge usw., bieten für unser Unternehmen eine Menge wertvollster Aussagen aller Art.

Um aber diesen großen Berg von Materialien, dessen allgemeine Umrisse ich nur eben andeuten konnte, in einer wirklich planmäßigen und erschöpfenden Weise ausbeuten zu können, werden wir uns zunächst den ganzen Kreis von Gesichtspunkten und Fragestellungen zu vergegenwärtigen haben, auf die hin die verschiedenen Quellenaussagen bezogen und ausgenutzt werden müssen. Und hierüber wie über einzelne schon erkennbare Ergebnisse der ersten Übersicht möchte ich im folgenden einige Andeutungen machen.

Die Gesamterscheinung der *Künstlerschaft* zunächst, innerhalb des allgemeinen Status der Bevölkerung eines Gemeinwesens ist

¹⁾ Z. B. Die *Lettere pittoriche* von Bottari und Ticozzi (acht Bände, Mailand 1822), Johannes Gayes *Carteggio inedito* (drei Bände, Florenz 1839/40), die inhaltreichen Publikationen Michelangelo Gualandis *Memorie originali* und *Lettere artistiche* (Bologna 1840 ff.), Eugen Müntz' leider unvollendetes Dokumentenwerk *Les Arts à la cour des papes*, die urkundlichen Veröffentlichungen des Florentiner kunstgeschichtlichen Instituts (Ital. Forschungen, 1906 ff.) usw.

²⁾ Ein Handbuch der italienischen Kunsthistoriographie hatte K. Frey (†) zu bearbeiten versprochen; ausgeführt hat er wenigstens die brauchbare Skizze eines solchen in der Einleitung seiner Ausgabe des *Codice Magliabecchiano* (1892).

für verschiedene italienische Städte, dank noch vorhandener und bereits publizierter Zunftregister, wenigstens zeitweise deutlich zu übersehen. Dabei ist namentlich eines auffällig: die große Zahl von Künstlernamen, die, gleichzeitig mit den greifbaren Persönlichkeiten der bekannten Meister überliefert, ihrerseits bestenfalls durch einzelne Nachrichten, aber durch keine erhaltenen Werke illustriert werden. So sind z. B. in Siena im Jahre 1428 insgesamt zweiunddreißig Maler als Inhaber eigener Werkstätten tätig gewesen, von denen wir nur neun kennen. Und das ist noch ein ungewöhnlich hoher Prozentsatz, in der Regel machen die bekannten Individualitäten höchstens ein Viertel oder ein Fünftel der Gesamtzahl ihrer Kunstgenossen aus. Eine Zusammenstellung und Vervollständigung solcher Statistiken — bei denen dann auch die gleichzeitige Gesamtzahl der Bevölkerung und der Personenstand anderer Gewerbe verglichen werden muss — wird, meine ich, nicht nur allgemeinbelehrend, sondern auch ein wirksames Abschreckungsmittel sein gegen die vielfach grassierende Tendenz, das überkommene Denkmälermaterial möglichst restlos aufzuteilen auf die Werkstätten der sonst schon bekannten Meister einer Lokalschule. Wir haben ja durchaus keine Berechtigung, uns die nur durch ihre Namen bezeugten Künstler als einen Haufen reiner Banausen vorzustellen, denen niemals ein bedeutender Auftrag hätte zufallen können. Noch weniger freilich dürfen wir das Vorhandensein eines Künstlerproletariats voraussetzen, wie es in den heutigen großen Kunststädten die breite Unterschicht bildet. Davor blieb die Renaissance bewahrt schon durch das überaus starke Kunstbedürfnis, den vielfältigst abgestuften Kunstkonsum des Publikums und die gesunde, einfach realistische Preisbildung des Kunstmarktes, dann aber auch durch die handwerkliche Organisation des ganzen Künstlertums, das jedenfalls grundsätzlich keine Trennung kannte zwischen den erst von der Neuzeit geschaffenen Gattungen einer „freien“ und einer „angewandten“ Kunst.

Gewährleistet sind diese Zustände durch die Gesetze der Zunftordnung, für die Maler das Statut der Lukasbruderschaft, denen jedenfalls das ganze 15. Jahrhundert hindurch kein Kunstübender sich entziehen konnte; — wie lange und in wie weit noch unter den veränderten Verhältnissen des fortschreitenden 16. dieser Zwang bestehen blieb, darüber fehlen mir einstweilen noch genügende

Anhaltspunkte. — Die satzungsgemäße Kontrolle der Zunft- und Bruderschaftsvorstände sichert nun zunächst die solide Ausbildung des jungen Nachwuchses, ebenso eine gediegene, der Zunftlehre entsprechende Ausführung der einzelnen Aufträge, die Benutzung einwandfreier Malmittel usf., aber auch die gleichmäßige Verteilung gewisser häufig eingehender Brotarbeiten — wie z. B. in Siena die Ausführung von Tavernenschildern — auf die einzelnen Angehörigen der Gewerkschaft. Diese Malergewerkschaften, die mancherorts einer der großen regierungsfähigen Zünfte eingegliedert sind, bewahren zunächst den Charakter einer religiösen Bruderschaft, und es nehmen daher in ihren Statuten die Vorschriften über Beteiligung an Kirchenfesten und öffentlichen Andachtsübungen, besonders die Devotion zu dem angestammten Malerpatron St. Lukas einen breiten Raum ein. Sogar allgemein moralische Vorschriften fehlen nicht, wie z. B. eine Strafbestimmung gegen unanständige Bilder in dem 1470 abgeschlossenen Statut der „Universitas Pictorum“ zu Cremona.

Dazwischen aber auch immer wieder der Ausdruck wirtschaftlicher Interessen, namentlich in vorbeugenden Maßnahmen gegen die Konkurrenz auswärtiger, vorübergehend in ein lokales Kunstleben eingreifender Meister. Maßnahmen freilich, denen zum Trotz eine auffallende rege Freizügigkeit sich behauptet und ständig zunimmt, namentlich von seiten der bedeutenderen Meister, die eben oftmals von den Bestellern, die etwas besonders Gutes haben wollten, ohne Rücksicht auf den einheimischen Zunftärger, von auswärts hereingerufen werden.

Denn soviel ist vollkommen klar: das Weiterleben des allgemeinen Zunftzwanges, das Fortbestehen der sozial niedrigen Geltung des Künstlers als eines Handwerkers unter Handwerkern gehört nur dem einen, dem rückschauenden Antlitz des Quattrocento-Kunstlebens an; der Januskopf dieses Übergangszeitalters enthält in seinem vorwärtsblickenden Gesicht lauter Züge, die auf eine superiore, über den banausischen Erwerbscharakter sich weit erhebende Auffassung der Kunst hindeuten, die dem Künstler, nach dem Maße seiner persönlichen geistig-schöpferischen Potenz, eine Sonderbedeutung außerhalb allen Standesherkommens vindizieren.

Zunächst sind es einzelne Künstler selbst, die in ihren Schriften solche Anschauungen verkünden und fordern. Höchst merkwürdig

ist ein schon an der Wende des 14./15. Jahrhunderts uns entgegen-tretendes Zeugnis: der Traktat des florentinischen Malers Cennino Cennini, einerseits die abschließende — und vielleicht schon bald nach ihrer Aufzeichnung teilweise veraltete — Kodifizierung der bisherigen übergründlich soliden Künstler-Ausbildung wie der umständlichen Ausführungsmethode eines Malwerks; dazwischen aber, aus solchem Munde doppelt überraschend, Worte, die aus der muffigen Werkstattluft und ihrem verhockten, rein mechanischen Tüfteln mit einemmal hinausverweisen auf das Studium der Natur, die von der Erfindungskraft des Malers sprechen, um derentwillen seine Kunst den zweiten Platz nächst der „Weisheit“ und ebenbürtigen Rang mit der Poesie beanspruchen dürfe. Was aber hier, am Eingang des Jahrhunderts, nur beiläufig und inmitten sonst noch völlig andersgearteter Anschauungen anklingt, das findet sich in ein geschlossenes System gebracht und mit eindrucksvoll formulierter Überzeugung vorgetragen in dem nur dreißig Jahre später niedergeschriebenen Lehrbuch der Malerei des Leon Battista Alberti, und tritt schließlich, nochmals eine Generation später, in jener weitschichtigen Sammlung von Aufzeichnungen und Entwürfen, in denen Leonardo da Vincis großes „Malerbuch“ wenigstens fragmentarisch Gestalt gewonnen hat, mit einer geradezu modernen Freiheit und Stärke des künstlerischen Temperaments uns entgegen.¹⁾

Alberti freilich wie Leonardo überragen das Niveau ihrer Zeitgenossen um mehr als Haupteslänge; aber auch aus dem Kreise dieser Genossen und Künstlerkollegen von mehr landläufigem Zuschnitt verlauten so und so viele Einzelzeugnisse, die auf ihre Weise ganz Ähnliches aussprechen oder voraussetzen. Darauf können wir hier nicht weiter eingehen, und auch wie in dieser Hinsicht die Generation der Hochblüte, und schließlich die Zeitgenossen Vasaris um die Mitte des 16. Jahrhunderts sich äußern, und wie, auch von dieser Seite her betrachtet, die Zeit der Hoch- und Spätrenaissance gegenüber dem Quattrocento sich abhebt, muss im Rahmen dieser Skizze unerörtert bleiben.

Dagegen sollen hier ein paar Mitteilungen aus dem anschließenden Abschnitt Platz finden, der von den Beziehungen zwischen

¹⁾ Nähere Ausführungen über diese Emanzipation des künstlerischen Selbstgefühls in Alb. Dresdners dankenswertem Buch *Die Entstehung der Kunstkritik*, München 1915, S. 58 ff.

Künstlern und Publikum, und im besonderen von der Gesellschaft der Auftraggeber, Mäzene und Kunstsammler zu handeln hat. Über diese Kreise, die im allgemeinen Kunstleben einen ebenso wesentlichen und nicht zu entbehrenden Faktor darstellen wie die Künstler selbst — haben aus dem reichlichen Zustrom der Quellennachrichten schon Jakob Burckhardt und Janitschek in einzelnen Aufsätzen ¹⁾ sowie Müntz in der Einleitung seiner Geschichte der italienischen Renaissance manches aufgegriffen und mitgeteilt. Was aber trotzdem noch zu tun bleibt, ist auch hier eine systematisch durchgeführte Befragung der Schriftquellen in bezug auf die allgemeine Haltung und Leistung dieser Besteller, Empfänger und Genießer der Kunst, wie in Bezug auf die Art und Weise ihres Umgangs mit Künstlern und Kunstwerken und die dabei zu Grunde liegende Überzeugung von Wert und Würde der Kunst.

Zunächst die Inanspruchnahme und Behandlung der Künstler durch die städtischen Gemeinwesen und Behörden, die für die Ausschmückung ihrer Rathaussäle z. B. wie für die großen kommunalen Aufträge kirchlicher Art, immerfort und in weitestem Umfang mit Künstlern zu tun hatten. Besonders Auffallendes zeigt in dieser Beziehung Venedig. Hier ist das einträgliche Hauptregal des Staates, die Salzgewinnung in den Lagunen, ein für allemal für städtische Nutz- und Zierbauten sowie für Beschaffung von Kunstwerken festgelegt, und eine eigene Behörde, die *Provveditori del Sale*, sorgt als offizielles Bau- und Kunstdezernat für zweckgemäße Verwendung dieser Gelder. Ferner hatte Venedig an einzelne verdiente Künstler eine Art staatlicher Pfründe zu vergeben, eine Maklerstelle beim deutschen Kaufhaus, dem *Fondaco dei Tedeschi*, deren reichliche Jahreseinkünfte den Inhaber einzig dazu verpflichteten, das Porträt des jeweiligen Dogen zu malen. Giovanni Bellini und nach ihm Tizian waren im Besitz dieser sehr annehmblichen Rente. Für einen Michelangelo aber ging man noch weiter. Ihm bot die Signorie ganz spontan ein Ehrengeld von 600 Dukaten an, wenn er sich in Venedig niederlassen wollte, ohne irgendeine Verpflichtung, nur dass er „*colla sua persona onorasse quella*

¹⁾ Siehe die Abhandlung über „Die Sammler“ in J. Burckhardts nachgelassenen *Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien*, Basel 1898 und H. Janitschek, *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst*. Vier Vorträge. Stuttgart 1879.

repubblica“.¹⁾ — Wir können begreifen, dass Dürer aus der Atmosphäre Venedigs heraus, in jenem bekannten Brief an Pirckheimer, mit einer eigentlichen Bedrückung an die noch so klein gesinnten Verhältnisse seiner Vaterstadt zurückdenken musste. Von deutschen Städten hat in jenen Zeiten, soviel mir bekannt, einzig das stark humanistisch inspirierte Basel, in seinen Bemühungen, Holbein aus dem englischen Hofdienst zurückzugewinnen, sich zu derartiger Sonderbewertung künstlerischen Ingeniums aufgeschwungen; Italien aber, und schon das Italien des 15. Jahrhunderts, ist voll von Äußerungen solcher Gesinnung. Nur ein Beispiel aus einer umbrischen Kleinstadt sei — nach Vasaris Bericht — noch zitiert: Als der florentinische Meister Fra Filippo Lippi während der Ausführung einer Freskoarbeit in Spoleto starb, und Lorenzo dei Medici seine Leiche nach Florenz zurückhaben wollte, ließen ihm die Spoletaner sagen: Sie hätten in ihrem Städtlein Mangel an berühmten Leuten („carestia d'uomini eccellenti“) und müssten ihn darum herzlich bitten, ihnen zu ihrer Ehre dieses eine Künstlergrab zu lassen. Lorenzo begnügte sich denn auch damit, dem Fra Filippo seinerseits in Florenz ein schönes Grabmonument zu errichten, mit einem Epitaph des Polizian.

Dass man sich aber gleichwohl die Zustände des allgemeinen öffentlichen Kunstsinnes und Kunstverständnisses nicht gar zu ideal vorstelle, muss auch auf die keineswegs seltenen, nur weniger bekannten Nachrichten gegenteiligen Sinnes hingewiesen werden.

Wieder in Venedig spielt in den 1480er Jahren jener für die noch so wenig geklärten Anschauungen der Zeit sehr bezeichnende Streithandel der Behörde mit Verrocchio, dem Meister des Colleoni-denkmals; auf einen nachträglichen Beschluss hin, dass dieser nur das Pferd, ein einheimischer Bildhauer aber die Reiterfigur ausführen sollte, zerschlug Verrocchio voller Zorn sein angefangenes Tonmodell und verließ Venedig. Die Provveditori, nun ihrerseits ergrimmt, schickten ihm die Drohung nach, man werde ihm den Kopf abhauen, wenn er sich noch einmal in Venedig blicken lasse; aber

¹⁾ So nach *Condivis* zeitgenössischer Biographie. — Die Stadt Siena gewährte nach dem Sacco di Roma dem Peruzzi auf Antrag einiger Bürger ein festes Monatsgehalt von fünf Scudi, damit er hier bliebe und den verblichenen Ruhm der sienesischen Kunstschule zu neuer Blüte bringe. (Milanesi, *Documenti per la storia dell' arte Sen.* III, 200 ff.)

Verrocchios Antwort — eine gute Probe künstlerischen Selbstgefühls — „die Venezianer könnten wohl einen Kopf abschlagen, aber keinen wieder aufsetzen, am wenigsten den seinen“ brachte die Herren dann doch zu besserer Einsicht und zum ursprünglichen Auftrag zurück. — Sodann aber gewisse krasse Fälle der Vernichtung wertvollster Kunstdenkmäler, wegen irgendwelcher gegenständlichen Anstößigkeit, wie die Zertrümmerung und Einschmelzung von Michelangelos Bronzestatue Papst Julius II. durch das revoltierende Volk von Bologna im Jahre 1511, oder jener Bildersturm den zwanzig Jahre vorher Savonarolas Predigten gegen Luxus und Weltlichkeit in Florenz zu entfesseln vermochten, bei dem die ganze Blüte heiterer Profankunst in Flammen aufging. Das sind freilich extreme, anormale Geschehnisse; aber es zeigt sich daneben doch ganz allgemein, auf der vollen Höhe der Renaissancekultur und an deren angeregtesten Schauplätzen, beim Publikum ein merkwürdiges Nebeneinander von begeisterter Kunstempfänglichkeit und gelegentlich naivstem Unverständnis. In Treviso trägt man ein paar besonders schön gemeißelte Ornamentfriese des Tullio Lombardo im Triumph durch die ganze Stadt; und in dem gebildeten, künstlerstolzen Florenz muss noch Vasari bemerken, wie auf Castagnos Fresko der Geißelung Christi, im Kreuzgang von Santa Croce, gewisse „persone semplici“ ihren Zorn gegen die Peiniger des Heilands durch Zerkratzen dieser Gestalten auszulassen pflegten. Und schließlich manche allgemein anschauungsmäßige Tatsachen, wie das Entsetzen der aristokratischen Familie Michelangelos über dessen Entschluss, sich zum Künstler zu deklassieren; oder die wiederholten Mahnungen in Lionardos Malerbuch und noch bei späteren Autoren, dass die Künstler sich nicht nach dem Geschmack des Publikums, sondern nur nach dem Urteil der guten Meister richten dürfen, und endlich die — nicht minder als dieser „Art pour l'art-Standpunkt“ an heutige Zustände erinnernden — Erfahrungen, die noch der alte Tizian mit den breit und frei gemalten Werken seiner letzten großartigsten Entwicklungsstufe machen musste, dass manche Besteller diese Bilder als „unvollendet“ zurückwiesen.

LEIPZIG

MARTIN WACKERNAGEL

(Schluss im nächsten Hefte.)

