

Das italienische Kunstleben und die Künstlerwerkstatt im Zeitalter der Renaissance [Schluss]

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

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

PDF erstellt am: **21.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749805>

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 RENAISSANCE

(Schluss.)

Wir sind aus dem vagen Allgemeinbegriff des Publikums und der öffentlichen Meinung hinaus — und in den Kreis der greifbaren Einzelpersonen von *Kunstfreunden, Bestellern, Sammlern* eingetreten, über deren individuelles Verhalten die Nachrichten unübersehbar reichhaltig sind.

Man wird nun bei der Verarbeitung dieses Materials vor allem hinausgelangen müssen über die bisherige Praxis der Würdigung nur einzelner, besonders hell beleuchteter Gestalten; auch hier müssen, neben den meist allein berücksichtigten positiven, die negativen Zeugnisse gleichermaßen herangezogen werden, damit der allgemeine, durchgängig erreichte Zustand fixiert werden kann. Erst wenn wir diese Mittellinie für die verschiedenen Schauplätze und Etappen der Entwicklung, durch genügsame Dokumentierung beglaubigt, abstecken können, haben wir den Gradmesser zur Bewertung der Mehr- oder Minderleistung der einzelnen historisch interessanten Persönlichkeiten.

Was zunächst den äußern Umfang dieses Kreises betrifft, so wird für die Zeit Vasaris schon eine Durchsicht seiner Biographien eine annähernd vollständige Liste der übrigens ungemein zahlreichen Florentiner Sammler vermitteln, wie auch eine Übersicht über den Umfang und durchschnittlichen Interessenkreis des damaligen privaten Kunstbesitzes. Es sind in weit überwiegendem Maße Werke zeitgenössischer Künstler, in der Regel bei diesen direkt bestellte Arbeiten; aber auch Sammelobjekte im spezielleren Sinn, wie Studienblätter oder kleine plastische Modelle dieser Meister, sodann Antiken — unter welchen gelegentlich schon im ausgehenden 15. Jahrhundert, um an den Handel mit dem Schlafenden Amor des jungen Michelangelo zu erinnern, Fälschungen eingeschmuggelt zu werden beginnen —; schließlich, als erste Zeugnisse des durch Vasaris grosses Werk literarisch betätigten, auch schon in vereinzelt Maßnahmen des Denkmalschutzes hervortretenden *kunstgeschichtlichen Interesses*, einzelne Proben älterer und sogar

mittelalterlicher Kunst. Vasaris Giotto-Biographie z. B. bringt eine ganze Anzahl hierhergehöriger Notizen, darunter auch das bemerkenswerte Faktum, dass ein kleines Bild des Marientodes, das Vasari in seiner ersten Ausgabe lobend erwähnt hatte, bald darauf von einem Kunstliebhaber aus der Kirche Ognissanti weggestohlen wurde.

Schwieriger indessen als der Einblick in die Sammlerwelt des 16. Jahrhunderts erscheint eine Untersuchung über die *Vorgeschichte* privater Sammeltätigkeit. Es gilt hier zunächst einmal festzustellen, von wann ab und unter welchen Umständen — neben der ursprünglich alleinigen Veranlassung zu Aufträgen eines Privatmannes an die Künstler, den Stiftungen religiöser Bildwerke für Kirchenräume und Hausandacht, — die zweite, neue Möglichkeit sich auftut: Bestellung oder sonstige Erwerbung von Kunstwerken für den privaten Genuss, aus dem rein ästhetischen Bedürfnis heraus, das eigene Haus schönheitsvoll auszus schmücken und mit künstlerischen Schätzen zu erfüllen; wobei dann, wie Jakob Burckhardt sehr anschaulich darstellt, dieser „Privatgeschmack“ das Aufblühen und die immer breitere und lebensvollere Entfaltung einer Profankunst echt renaissancemäßig humanistischen oder einfach sinnenfreudig schönheitsvollen Charakters veranlasst hat.

Daneben aber jene andere Frage, wie im Laufe des 15. Jahrhunderts und zum 16. hinüber die *Stellung des Künstlers zu seinem Auftraggeber* sich gestaltet hat.

Wenn hier zwar einerseits die ängstlich verklausierten Arbeitskontrakte und der altmodisch kleinbürgerliche Zahlungsmodus¹⁾ auch gegenüber angesehenen Meistern des 16. Jahrhunderts noch im Gebrauch bleiben, so sind doch die sonstigen Umgangsformen und der ganze Ton des Verkehrs zwischen Auftraggeber und Künstler wesentlich andere geworden, jedenfalls durchaus nicht mehr — wie im Quattrocento noch vielfach — nach dem Grundsatz: „Wer zahlt, befiehlt“ abgestimmt.

¹⁾ Zahlung in einzelnen Raten, zu vertragsmäßig festgesetzten Terminen, oder auch zu beliebigen Zeitpunkten, um den Künstler jeweilen wieder zu fleissiger Förderung seines Werkes anzustacheln — wie z. B. die Florentiner Signorie Michelangelo gegenüber verfuhr, während der Ausführung seines Bronzedavids, den Florenz dem Marschall von Guise überreichen wollte. — Die Malereien Bellinis und Anderer im großen Saal des Dogenpalastes werden in Form laufender Monatslöhne honoriert. Bei kleineren Einzelwerken erfolgte die Preisfestsetzung meist durch die Taxation zweier von Künstler und Auftraggeber gemeinsam bestimmter Sachverständiger.

Der Ruhm, dieses allmächtige Agens der Renaissance-Gesellschaft, den der bedeutende Künstler an sich zu fesseln vermochte, umgibt seine Persönlichkeit mit einem Nimbus, dem selbst der stolze Fürst und Gewaltherrscher, durch Herablassung bis zur Familiarität, durch eine jedem Andern gegenüber undenkbbare Rücksichtnahme und Geduld, durch die höchsten Ehrungen und Belohnungen seinen Tribut darbringt. Man hat erkannt, dass der große Künstler eine außergewöhnlich begnadete, seltene Sonderexistenz darstellt,¹⁾ und die Begierde, ein Werk aus solcher Hand zu besitzen und zu genießen, ist so heftig geworden, dass dafür kein Opfer zu viel erscheint. — Inwieweit dieser Standpunkt auch auf die Preisbildung einwirkt, davon nachher noch ein Wort. —

Wenn nun auch solche Zustände sich erst im 16. Jahrhundert und nur den großen Meistern gegenüber in vollem Umfang entwickelten, so müssen doch die Voraussetzungen und Vorbereitungen dazu im Jahrhundert der Frührenaissance aufzufinden sein. Höchst bedeutsam ist in dieser Beziehung z. B. das bekannte Faktum jener merkwürdigen Privatakademie und Künstlerpflanzstätte, die Lorenzo il Magnifico im Anschluss an die Antikensammlung des Medici-Gartens bei S. Marco eingerichtet hatte: ein Institut, das nicht dem Kultus berühmter Meister, sondern ganz einfach der Pflege der Kunst selbst, der Förderung des jungen Nachwuchses diente.

Dass aber Derartiges, nämlich eine rein idealistische Kunstpflege, hier möglich wurde, erklärt sich wohl am ehesten aus dem Eingreifen der Humanisten des Medici-Kreises, die den Kunst- und Künstlerkultus der Antike auf ihre eigene Zeit übertrugen. Und im Anschluss an diese — freilich im einzelnen noch nachzuprüfende — Annahme, (die ich aus der unlängst erschienenen *Geschichte der Kunstkritik* von Albert Dresdner hierhersetze) muss dieses literarischen Zwischenelementes überhaupt gedacht werden, das seit dem 16. Jahrhundert eine wachsende Bedeutung erlangt hat.

Die bei Hofe wie in der Künstlerwerkstatt gleich gut eingeführten kunstverständigen Literaten haben durch ihre Vermittlerdienste — geschickter als die bei solchen Missionen oft schmählich entgleisten

¹⁾ Schon der alte Cosimo de' Medici ließ einmal, als man an seiner weitgehenden Nachsicht mit den Launen seines Malers Fra Filippo Lippi Anstoß nahm, die platonisch angehauchte Sentenz fallen: „L'eccellenze degli ingegneri rari sono forme celesti e non asini vetturini!“

arroganten Höflinge — manchen wichtigen Auftrag an die rechte Adresse zu bringen und zu allseitig befriedigendem Abschluss zu fördern vermocht, wie sie wiederum auch für die Künstler oftmals als freundschaftlich wirksame Vertreter von deren Forderungen und Wünschen bei Hofe eingetreten sind. Pietro Bembo z. B., als Mittelsmann zwischen den kunstbegeisterten Höfen von Ferrara und Mantua und der Venezianischen Künstlerschaft, zeigt in seiner noch vielfach zu verfolgenden Tätigkeit ein klassisches Muster solcher Möglichkeiten; ihm folgt dann freilich in demselben Beziehungskreis sogleich der ebenso rein ausgeprägte Typus der Entartung, der skrupellosesten publizistischen Spekulation: Pietro Aretino.

Daneben ist es vielfach auch das gelehrte Wissen dieser Humanisten, das nach den Wünschen der Auftraggeber künstlerisch fruchtbar gemacht werden soll; durch allegorische Programme, die sie für grössere Bilderzyklen ausarbeiten, neue Themata, die sie aus der mythologischen und historischen Literatur der Antike den Malern zuführen; wie solches z. B. für die Profanbilder des florentinischen Quattrocento und dann namentlich auch für jene schwer zu deutenden erotisch bukolischen Szenen aus dem Giorgione- und Tiziankreis vorausgesetzt werden muss.

Endlich aber soll nun, durch ein paar kurze Hinweise, ein Einblick in die Welt der *Künstler selbst* und in ihre *Werkstätten* eröffnet werden.

Das Normalbild des italienischen Künstlerateliers der Renaissance erscheint nach zwei Richtungen hin, gegenüber den heutigen Zuständen, auffallend und abweichend. Einmal durch den sehr mannigfaltigen und vielseitigen Arbeitsbetrieb, der sich durch die gleichmäßige Annahme aller irgendwie in das Gewerbe einschlägigen Aufträge, von der höchsten bis herab zur bescheidensten Alltags- und Gebrauchskunst ergab; und dann durch die zur Erledigung all dieser verschiedenartigen Arbeiten nötige Anwesenheit eines meist mehrköpfigen Personals von Gehilfen und Schülern, denen auch das zeitraubende Geschäft der — noch nicht wie heute Fabriken und Lieferanten überlassenen — Präparation der Malmittel oblag.

Damit ist auch schon ein weiterer wichtiger Umstand berührt: die Heranbildung und der Lehrgang der jungen Kunstbeflissenen, der schon im frühen Knabenalter begann und dann, wie bei jedem

andern Handwerk, fast ausschließlich im praktischen Werkstattbetrieb des Lehrmeisters sich vollzog. Als „figliuolo“, wie mancherorts die familiäre Bezeichnung lautet, tritt der Lehrjunge, nach Abschluss eines notariellen Vertrags in Arbeits- und Hausgenossenschaft des Meisters ein und wird gleichzeitig auch schon in das Zunftregister eingetragen. Lehr- und Gesellenzeit umfassen dann, nach Cenninis Ansetzung, mindestens zwölf Jahre, während die freiere, aber auch höher gerichtete Auffassung der Folgezeit, wie sie namentlich bei Lionardo ausführlich zu Worte kommt, diesen unselbständigen Lehrkurs erheblich verkürzt und dafür die weitere, eigentlich künstlerische Fortbildung durch immer erneutes Aktzeichnen und sonstige Naturstudien, auch Anatomiestudien, das ganze Leben hindurch fordert; andererseits — wovon namentlich Alberti und Pomponius Gauricus sprechen — auf die geistige, literarische Erweiterung des Horizonts viel Gewicht zu legen beginnt. — Eine Äußerlichkeit, die in Deutschland allgemein übliche Gesellenwanderung, ist den Italienern unbekannt; — denn die Studienfahrten einzelner Florentiner Bahnbrecher der Renaissance nach Rom, aus spontaner Begeisterung für die neuentdeckte Vorbilderwelt der Antike haben doch einen andern Sinn; dafür bewahren hier die zu Ansehen gelangten Meister im allgemeinen weit weniger Sesshaftigkeit als ihre deutschen Kollegen.

Was dann die Arbeitsteilung zwischen dem Werkstattinhaber und den mehr oder weniger ausgebildeten Gehilfen betrifft, so ist vielfach, z. B. für den illustren Fall von Raffaels Atelier in seinen letzten Lebensjahren, beglaubigt, dass den Gehilfen nicht bloß regelmäßig gewisse sekundäre Bestandteile der Ausführung sondern oftmals überhaupt die ganze Arbeit — bis etwa auf den Entwurf und einzelne Retuschen von der Hand des Meisters — übertragen war.¹⁾

Bei Attributionsschwierigkeiten pflegt man nun diesen freilich vielverbreiteten Usus m. E. aber doch allzuhäufig auszuspielen, und auf vage Analogien hin sogleich das Etikett „Atelierwerk“ des Meisters so und so heranzuholen, wo es sich vielleicht vielmehr um die Arbeit eines jener zahlreichen, nur namentlich bekannten Zunftgenossen handelt. Auch das für einzelne Fälle bezeugte und durch Zunftvorschriften ausdrücklich bekämpfte Verfahren, dass ein Auftraggeber ein vom Künstler entworfenes oder gar schon be-

¹⁾ Vgl. hierzu die eingehende Abhandlung von Dollmayr, *Raffaels Werkstatt* im *Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*. Wien 1895.

gonnenes Bildwerk aus irgendeinem Grund in der Werkstatt eines Andern ausführen bzw. vollenden ließ, könnte gelegentlich die richtige Deutung bieten. Jedenfalls wird zunächst einmal durch Gruppierung der bekannten und Aufsuchen etwaiger weiterer Nachrichten über diese Dinge Klarheit geschaffen werden müssen, wie tatsächlich in den namhaften Hauptateliers und sonst üblicherweise die Praxis der Arbeitsteilung auf Grund der ganzen technischen Arbeitsmethode in den verschiedenen Stilstufen und Schulen organisiert war.

Wenn wir schließlich aber auch das substantielle Bild eines solchen Ateliers, mit seiner Einrichtung, dem Arbeitsgerät, aufgesammeltem Vorbilder- und Studienmaterial usw. uns vergegenwärtigen wollen, so bieten wiederum namentlich Lionardos und Albertis Traktate sowie urkundliche Aufzeichnungen, wie das Nachlass-Inventar Fra Bartolommeos u. a., eine Menge ganz bestimmter Angaben, mit deren Hilfe dann auch das weitere, hier angrenzende Fragengebiet der technischen Ausführung und der künstlerischen Studienarbeit allerlei Beleuchtung empfängt.

Ich muss es mir versagen, nähere Mitteilungen aus diesem Gebiet hier noch einzufügen. Und auch die ferner in diesen Bezirk gehörenden Fragen nach den materiellen Grundlagen der Künstlerexistenz, die Bezahlung, die dem Künstler für seine Arbeit zuteil wurde, die vielfach noch recht eigentümlichen Modalitäten, unter denen diese Entlohnung berechnet und ausgerichtet wurde, und wie schließlich auf Grund solcher Einkünfte die wirtschaftliche Lage eines Künstlers im 15. und dann im 16. Jahrhundert sich gestalten mochte: all diese Dinge können sozusagen nur als Kapitelüberschriften hierhergesetzt werden. Nachrichtenmaterial hierfür ist in Fülle vorhanden, und um nur Eine generelle Bemerkung aus dessen Übersicht anzuführen, so ist sehr augenfällig, wie wenig das im 16. Jahrhundert doch so leidenschaftlich entflammte Verlangen nach Werken berühmter Meister die Preisbildung bestimmte. Es fehlte eben dieser glücklichen Zeit die Zwischeninstanz des gewerbmäßigen spekulierenden Kunsthandels, der durch maßlose Preissteigerung die allgemeinen Verhältnisse des heutigen Kunstmarktes mit dem verhängnisvollen Einschlag des Luxusmäßigen durchsetzt und verdorben hat. —

Der ganze Kreis geistig-materieller Faktoren und Beziehungen, den wir in dieser Stunde flüchtig zu überblicken versucht haben,

findet endlich seinen Abschluss und zentralen Sammelpunkt in dem Begriff und Wesen des Künstlers selbst, des Künstlers als Menschen, als eines Genossen derjenigen Menschengattung, die in ihrem ganzen Sein und Gebaren durch künstlerische Instinkte, künstlerische Empfänglichkeit, Erregbarkeit, Gestaltungstrieb vorwiegend bestimmt und beherrscht ist.

Alles Individuelle, alles irgendwie örtlich-zeitlich Gefärbte, was uns hier in der persönlichen Erscheinung, der Lebensweise usw. bei den Künstlern der italienischen Renaissance erkennbar werden kann, umschließt aber doch nur, als äußere Umhüllung, den einen absoluten Wesenskern, der, wieder als das Absolute, auch in dem Künstler unserer Zeit und unseres Landes enthalten ist, und den wir hier in lebendiger Ausprägung zu beobachten die Möglichkeit haben.

Und damit drängt sich zum Schlusse ein Gedanke vor, den ich bei einer andern Gelegenheit ausführlicher zu behandeln veranlasst war,¹⁾ die Überzeugung, dass unsere kunstgeschichtliche Forschung immer wieder mit Vorteil anzuknüpfen und zu orientieren sei an der unmittelbaren Anschauung und Kenntnis des uns umgebenden Kunst- und Künstlerlebens der Gegenwart. Freundschaftlicher Umgang mit Künstlern und Atelierpraxis werden uns am ehesten dazu helfen, über eine allzu papierne, allzu museale Kunstgeschichte hinauszugelangen zu einem unserm Stoff gemäßen konkreten Sachverständnis und zu lebensvollem Eindringen in das Wesen des künstlerischen Schaffens und der Künstlerpersönlichkeit.

LEIPZIG

MARTIN WACKERNAGEL



FRÜHJAHR

Von EMIL WIEDMER

Der Himmel, mild und nah und gut,
Strahlt tief veilchenblau.
Heiter ist das Wandeln des Tags,
Wie einer seligen Frau
Holdes Schreiten über die grüne Au.
In goldenem Jubel wiegt sich froh der helle Tag.



¹⁾ *Die Wertschätzung Raffaels von der Renaissance bis zur Romantik* (Antrittsrede an der Universität Halle) in *Wissen und Leben* 1909.