

Werner Jacobsen:

Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance.

München/Berlin 2001; Deutscher Kunstverlag,

Italienische Forschungen, Folge IV, Bd. 1, ISBN 3-422-06285-8, 670 S., 191 Abb., 18 Pläne, €179,00.

Nicolas Bock

„Prolegomena zu einer Geschichte der Renaissance-Malerei“ könnte sich dieses monumentale Werk auch nennen, ist es doch als Fragment einer hier vom Autor immer wieder rhetorisch geforderten, größer angelegten Aufarbeitung der Florentiner Renaissancemalerei von den Quellen her konzipiert. In sieben Kapiteln zeichnet Jacobsen dem Leser ein detailreiches Bild von der sehr irdischen Existenz der Florentiner Maler, d.h. von ihrer häuslichen Verhältnissen, ihren Werkstätten und ihrer sozialen Situation. Diesen ersten 203 Seiten steht als Ausgleich der in zwei Kapitel gegliederte zweite Teil fast gleicher Stärke gegenüber, in dem der Autor die stilistische Entwicklung der Florentiner Malerei vom Ende des Tre- bis in die Mitte des Quattrocento schildert und zwar (fast) ausschließlich anhand signierter und dokumentierter Werke. Der reichlich mit Anmerkungen durchsetzte Text, der auf der 1993 abgeschlossenen Habilitationsschrift des Autors basiert, wird durch einen umfangreichen, leider nur schwarz-weißen Tafelteil mit knapp 200 Abbildungen sowie durch 18 Pläne illustriert, die die Lage der Werkstätten und die Wohnorte der Maler in Florenz verdeutlichen. Das Literaturverzeichnis ist nur knappe zehn Seiten lang, da der Autor allein die wichtigsten Verweise hineingenommen, den Rest aber in die Anmerkungen ‚versenkt‘ hat. Es ist also keine umfassende Bibliographie zur Florentiner Malerei und Kultur, sondern ein noch handhabbarer Arbeitsapparat. Ein umfangreicher, alphabetisch geordneter Regestenteil, drei Listen (alphabetisch, nach Berufsgruppen und eine Aufstellung der nicht berücksichtigten Maler) sowie 24 Tabellen helfen dem Leser das Material noch weiter zu durchdringen - wobei allerdings die teilweise Verwendung von italienischen Worten (wie vino statt

Wein) der Orientierung nicht immer zuträglich ist. Und vor allem: Kein Register - wie konnte das geschehen? - erschließt den Band. Es bleibt allein dem Ruf des ‚tolle et lege‘ zu folgen, um in dem überaus materialreichen Buch an die gewünschten Informationen zu kommen: wahrlich nicht ganz einfach, denn Text und Anmerkungen sind dicht und mit vielen Beispielen und Details gespickt.

Die wesentliche Grundlage des Buches bilden die bislang nie systematisch ausgewerteten Steuererklärungen des Florentiner Catasto, die seit der Einführung dieses neuen Beurteilungssystems im Jahre 1427 in außergewöhnlich detaillierter Form über die Vermögens-, Wohn- und Arbeitsverhältnisse fast aller Bürger Auskunft geben. Jacobsen, der bis 1458 mehr als 500 dieser Vermögenserklärungen von Malern durchgesehen hat, verweist schon im Vorwort auf Martin Wackernagel [1] und damit auf seinen großen Vorläufer, der in den 1930er Jahren, parallel also zu Walter Paatzens ‚Kirchen von Florenz‘ das soziale Umfeld der Maler erforschte. Nur knapp eine Seite widmet der Autor hingegen anderen historischen und sozialgeschichtlichen Ansätzen der Kunstgeschichte. Frederick Antal und Peter Burke werden kurz erwähnt, [2] andere Forschungen hingegen zum Zusammenhang von Kunst-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte in einer Fußnote als nebensächlich abgetan. [3] Fälschlich entsteht der Eindruck, daß bislang ausschließlich die Stilkritik im Mittelpunkt des kunsthistorischen Interesses gestanden habe. Diese mangelnde theoretische und methodische ‚Verortung‘ hat negative Folgen für die Bewertung der eigenen, sehr wichtigen und weitgehenden Forschungsergebnisse. Eine durch den Eindruck der Fülle des Materials hervorgeru-

fene Etikettierung des Werkes als ‚neopositivistisch‘ (so Antje Middeldorf-Kosegarten) [4] verwundert daher nicht, trifft aber gleichzeitig den Charakter des Buches nicht ganz, enthält es doch viele weiterführende Fragen, nicht zuletzt auch in Bezug auf die Stilgeschichte - wahrlich kein ‚positivistisches‘ Untersuchungsfeld. Das Buch als reine Quellensammlung zu sehen, greift daher bei weitem zu kurz. Es ist eher so, daß vieles, was man meinte zu wissen, nun quasi amtlich, d.h. mit Fußnote und Quellenangabe, bestätigt wird; allerdings findet sich auch vieles dessen, was an Vorstellungen über die Arbeitsbedingungen und den Status von Künstlern herumgeistert, widerlegt. Hier erst wird stabiler Grund gelegt zu weitergehenden Fragen, die im Text zwar nicht beantwortet, wohl aber gestellt werden.

Doch wenden wir uns dem Inhalt zu. Bereits in seiner historischen Einführung betont Jacobsen den Umbruch zwischen dem von 1393-1434 dauernden oligarchischen Stadtregiment, das sich die vornehmsten Florentiner Familien teilten, und der folgenden bis 1494 währenden recht exklusiven Herrschaft der Medici. Die Verbannung von mehr als 100 Personen der alten Führungsschicht sollte schwerwiegende Folgen für die Entwicklung der Renaissance-Malerei haben, bedeutete dies doch auch einen abrupten Wechsel und eine starke Dezimierung in der Auftraggeberschaft. Dies führt Jacobsen jedoch noch nicht sogleich aus, da muß man erst 250 Seiten weiterlesen. Auch eine Diskussion, ob etwa diese politischen Entwicklungen in Wechselwirkung mit der sich seit 1426 stark verschlechternden ökonomischen Situation der meisten Maler stehen könnten (Kap. IV), findet nicht statt.

Im folgenden widmet er sich zunächst dem institutionellen Rahmen der Florentiner Maler. Wenngleich von Irene Hueck für das Jahr 1298 bereits eine *Ars pictoria*, nachgewiesen werden konnte, so muß bald darauf die zünftige Organisation der Maler in der *Arte dei Medici e Speciali* aufgegangen sein, deren Strukturen Jacobsen detailliert beschreibt. Diese Zunft war jedoch

weder für alle der zehn verschiedenen Malerberufe zuständig, die Jacobsen in seinem Buch bespricht, noch war die Wahl immer eindeutig vorgegeben: Möbelmaler beispielsweise finden sich in der *Arte dei Medici e Speciali* ebenso wie in der *Arte dei Legnaiuoli*. Umgekehrt erscheinen die Namen von Masaccios Schülern in der *Arte dei Legnaiuoli*. Als reine Bruderschaft bestand daneben die Lukasgilde, in der Maler aus allen Zünften zusammenkamen.

Bedingt durch berufsabhängige Proporzschlüssel in der Ämterverteilung ebenso wie durch eine generell ökonomisch nicht überragende Position, blieben die Maler von wichtigen Ämtern in ihrer Zunft - und damit vom höheren sozialen Prestige - jedoch zumeist ausgeschlossen. Unter den wenigen Ausnahmen ist besonders Nanni di Banco zu erwähnen, dessen im Vergleich zu Donatello meist unterschätzte Bedeutung für die Entwicklung der Renaissance-Skulptur so noch deutlicher wird. Leider bleiben jedoch Jacobsens Ergebnisse zu Florenz isoliert, denn Vergleiche zu Perugia, Siena oder Mailand werden nicht gezogen. [5] Eine breitere Kontextualisierung seiner Ergebnisse bleibt erst noch zu leisten. Dennoch ist wohl wichtig festzuhalten, daß die Maler einen der bedeutendsten Erwerbszweige der Stadt Florenz darstellten - es gab ihrer mehr als Gastwirte und Schmiede. Florenz war damit auch wirtschaftlich ein Zentrum der Kunst, das aus dem gesamten Umland andere Maler anzog.

Die Bedeutung der Maler läßt sich jedoch nicht nur an ihrer wirtschaftlichen Position ablesen, wie Jacobsen zeigt. Vielmehr waren sie in einer ganzen Reihe von wichtigen Kommissionen vertreten, in denen man sich mit prestigeträchtigen Problemen beschäftigte (Gestalt der Domkuppel, Weiterbau des Domes) und in denen ihre Kenntnisse als Handwerker ausdrücklich gesucht wurden: Die Rolle des *arbitrator elegantiarum* für kommunale Angelegenheiten fiel damit nicht allein den Auftraggebern zu! Wichtig waren die Maler auch in ihrer Funktion als Entwerfer, welche die Vorzeichnungen zu Skulpturen (*Loggia dei Lan-*

zi, Domfassade) und Glasfenstern zu liefern hatten. Öffentliche Aufträge der Kommune oder der Domopera wiederum waren wichtige Mittel um zu Prestige und Ansehen zu kommen. Zu Recht betont Jacobsen daher die Notwendigkeit, mehr über die Zusammensetzung dieser Gremien zu wissen, da hier wichtige Entscheidungen über ‚Kunstpolitik‘ und ‚trend-setting‘ gefällt wurden. Nicht die Medici jedenfalls erwiesen sich, so Jacobsen, als fortschrittlich oder modern, sondern ihre Gegner, die Albizzi, Rucellai, Strozzi etc.

Jacobsen stellt die Frage nach dem uomo universale und zeigt, daß dieser Typus eine Ausnahme war, ja, daß vielmehr ein hoher Spezialisierungsgrad die Regel war. Allerdings war dies nicht erst eine Erscheinung der Renaissance, sondern ist bereits im Mittelalter zu beobachten - hierauf verwies bereits eindrücklich Braunfels [6] - und ist auch keinesfalls auf Maler beschränkt. Sieht man zudem, daß der durchschnittliche Maler zudem nur eine mittelmäßige Schulbildung besaß und eine Teilnahme an gelehrten Diskussionen nur wenigen offenstand, begreift man schnell die Wichtigkeit, die etwa Ghibertis Atelier nicht nur als Ausbildungsplatz, sondern als Ort der Begegnung zwischen den Künsten und Wissenschaften zukommt.

Zwischen den Werkstätten bestand anscheinend eine große Fluktuation, so daß schon während der Lehr- und Gesellenzeit häufiger Wechsel die Norm war. Entsprechend flexibel und individuell wurden Löhne ausgehandelt und Personal angestellt. Die Basis dieser Verträge war meist ausschließlich Geld und nicht, wie häufig angenommen, Naturalleistungen. Gewachsene, enge Bindungen an wenige stilbildende Meister kann Jacobsen aus den Quellen nicht ablesen und auch die Dauer und Beständigkeit von Werkstattgemeinschaften war weit geringer als bislang von der Forschung angenommen. Umgekehrt verblieben viele Maler Zeit ihres Lebens im Gesellenstatus, auch wenn sie bereits Meister hätten werden können, weil sie so den Reglementierungen entgingen und finanziell besser dastanden.

Hier wird das für Zuschreibungen und Museumskataloge so wichtige Problem der Schulbildung offenbar: Mitarbeiter, Werkstatt, Umkreis und Nachfolge entpuppen sich als höchst schwierige Begriffe, die mit der historischen Wirklichkeit nur sehr bedingt in Einklang zu bringen sind - Stilwahl statt Stilzwang. [7]

Diesem auf reinem Quellenstudium basierenden ersten Teil wird ein zweiter entgegengestellt, in dem Jacobsen ausschließlich anhand datierter, signierter oder namentlich dokumentierter Werke versucht, die stilistische Entwicklung der Renaissance malerei nachzuzeichnen und damit quasi die Probe aufs Exempel seiner ersten Schlußfolgerungen zu machen. Von den im ersten Teil behandelten ca. 330 Malern bleiben damit nur noch 50 identifizierbare übrig, 280 fallen also weg, 15 % bleiben. Die anfangs geübte Kritik an der bisherigen Kunstgeschichte und ihrer restriktiven Auswahl relativiert sich damit de facto. Die Überlieferung setzt die Maßstäbe.

Die Malerei des Trecento sieht er im Schatten des ‚Übervaters‘ Giotto, dessen hohe Wertschätzung und bewußte Stilisierung für die weitere Entwicklung hinderlich gewesen seien. Er unterscheidet zwischen drei Gruppen um Maso di Banco, Taddeo Gaddi und Orcagna. Um 1382-92 erfolgte dann die Ablösung dieser ‚alten‘ Meister durch eine zahlenmäßig sehr starke junge Generation (etwa Lorenzo Monaco und Starnina). Die stark in sich geschlossene Welt der Florentiner Maler erlebte dann in den 1420er Jahren einen traumatischen Wandel (die Florentiner Malerei wurde „in ihren Grundfesten erschüttert“). Mit dem Aufenthalt Martins V. in Florenz 1419-20 kamen internationale Größen wie Gentile da Fabriano und Arcangelo di Cola, die mit Aufträgen überhäuft wurden. Sie fanden keinen Neid, sondern hohe Anerkennung unter ihren Florentiner Kollegen, denen sie die Formensprache des Weichen Stils, aber auch eine intensive Antikenkenntnis vermittelten - und damit eine Alternative zum ‚Giottismus‘ eröffneten. Auch eine Gruppe von iberischen Malern war zu dieser Zeit in Florenz

zu finden. In der Ghiberti-Werkstatt schließlich traf man auf Künstler wie Ciuffagni, Donatello, Uccello, später auch Benozzo Gozzoli und Masolino. Hier und nicht erst bei Brunelleschi sind wohl die Anfänge der Zentralperspektive zu suchen, hier war der Treffpunkt von Intellektuellen und Künstlern und damit die Wiege der neuen Florentiner Renaissance. Die immer wieder faßbare besondere Bedeutung der Goldschmiede für die Entwicklung der Kunst wäre dabei noch weiter zu thematisieren.

In der Malerei unterscheidet Jacobsen allgemein zwei Richtungen: zum einen die ‚heroische‘, deren erste Generation mit Masaccio, seinem Schüler Andrea di Giusto, seinem Bruder Scheggia sowie den gleichaltrigen Malern Schiavo und Paolo Uccello seit den 1420ern tätig ist, zum anderen die ‚elegante‘ Richtung. Dieses Zwei-Ströme-Modell findet sich auch anderswo, so etwa bei James Beck und Federico Zeri, dessen negative, polemische Konnotation der ‚eleganten‘ Richtung als ‚Pseudo-Renaissance‘ Jacobsen zu recht ablehnt. [8] Interessant ist dabei die Frage der Bewertung von Tradition: Ist Masaccio ein Neuerer (Zentralperspektive) oder vielmehr ein Wiederentdecker Giotto's, Traditionalist also, der gegen die internationale Gotik opponiert?

Viele Künstler der ‚heroischen‘ Richtung jedenfalls stammten nicht aus Florenz oder waren bereits in jungen Jahren woanders tätig gewesen. Es handelte sich um eine risikofreudige, mobile, aufgeschlossene Gruppe von Künstlern, die gegen die etablierten Florentiner Künstler wie Bicci di Lorenzo einen schweren Stand hatten. Da sie aber nicht den „Ballast handwerklicher Tradition zu tragen“ hatten, keine eingesessene Klientel mit festen Geschmacksvorstellungen ihnen die Werke diktierte und sie jung und unverheiratet und damit von größeren Verantwortungen frei waren, konnten sie ihren Vorstellungen nachgehen. Dies taten sie zudem meist als Einzelgänger und ohne viele Kooperationen einzugehen. Sie zahlten für diese Freiheit mit einer wirtschaftlich prekären Situation. Dabei kamen erstaunlich vie-

le dieser ‚jungen Wilden‘ aus Notarsfamilien mit „Karriereknick“, der wohl dazu führte, daß diese Kinder (Ghiberti, Brunelleschi, Masaccio, Leonardo da Vinci) eben nicht Notare oder ähnliches wurden. Diese Beobachtung läßt sich auch auf führende Bildhauer und Architekten übertragen: stammte Donatello aus einem verarmten Seitenzweig der berühmten Bankiersfamilie, so war Michelozzo der Sohn eines sehr reichen Schneiders, Luca della Robbia kam aus einer reichen Wollhändlerfamilie und Alberti aus einer Bankiersfamilie. Die neue Renaissance war also ein Phänomen der gehobenen Schichten - auch unter Künstlern.

Dieser ersten Generation der ‚heroischen‘ Maler folgte eine zweite mit Malern wie Domenico Veneziano, Piero della Francesca oder Andrea Castagno. Ihr stand eine ‚elegante‘ Richtung entgegen, die mit Malern wie Fra Angelico oder Filippo Lippi begonnen hatte und die in der zweiten Generation mit Michelino, Benozzo Gozzoli oder Alessio Baldovinetti ihre Fortsetzung fand. Nachdem zunächst die jungen Maler beider Richtungen kaum rezipiert worden waren, änderte sich die Situation ab den 1440ern. Ab der Jahrhundertmitte setzte sich von dann jedoch hauptsächlich die zweite, ‚elegante‘ Richtung durch. Die nunmehr allgemeine Akzeptanz des neuen Stils führte dazu, daß sich bald auch wieder große Werkstätten etablieren konnten (Botticelli, Ghirlandaio).

Die Entscheidung zu einer Geschichte der Florentiner Malerei ausschließlich anhand signierter und dokumentierter Werke ist eine wichtige Grundsatzentscheidung, die in dieser Konsequenz wohl einmalig ist und das schmale positivistische Rahmengerüst der Kunstgeschichte trefflich veranschaulicht. Fraglich ist jedoch, wie schnell aus diesem Material Schlußfolgerungen gezogen werden können. Auch bei dieser Darstellung haben wir es mit einer Rekonstruktion der Florentiner Renaissance-malerei zu tun, die mit Vorsicht und unter häufigen Nachfragen zu benutzen ist und die ohne die zugeschriebenen Werke ebenfalls

ein Fragment bleibt. Jacobsens Buch ist in diesem Sinne keine vollständig neue Geschichte der Renaissancemalerei, dazu haben vorangegangene Generationen schon zu viel und doch auch zu sorgfältig gearbeitet. Wozu dann dieses dicke Buch, mag man sich fragen. Eben wegen der subversiven Kraft des Faktischen, die eine ‚Erdung‘ bewirkt. In Zukunft wird man hier nachschauen müssen, bevor man etwas rekonstruiert, nicht um steile Thesen zu finden, sondern um sicher zu sein. Und so hat sich das Buch fast leise in die Forschung hineingeschrieben, als ein Eckstein, auf den man bauen sollte. Die bislang geäußerte Kritik zeigt insofern hauptsächlich eins: das Buch regt zu Fragen an, es provoziert, rückt Vorurteile zurecht, bestätigt aber auch vieles, nicht zuletzt die Einschätzung, daß die italienische Renaissance eine bis heute folgenreiche Periode war, die zu erforschen noch immer wichtig ist. Schon lange erschien kein Werk mehr, das dies auf so breiter Basis fordert und zugleich ermöglicht.

Anmerkungen:

[1] Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938.

[2] Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background. The bourgeois republic before Cosimo de' Medici advent to power: XIV and early XV centuries*, London 1947. Peter Burke. *Culture and Society in Renaissance Italy*, London 1972.

[3] Durch den Abschluß der Arbeit im Jahre 1994 bleibt einiges nachzutragen, so z.B. F.W. Kent / Patricia Simons edd., *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, Oxford 1987. Eckart Marchand / Alison Wright, *With or without the Medici. Studies in Tuscan Art and Patronage 1434-1530*, Cambridge 1998, und darin besonders Michelle o'Malley, *Late fifteenth- and early sixteenth-century painting contracts and the*

stipulated use of the painter's hand, pp. 155-178 und Kate Lowe, *Nuns and choice: artistic decision-making in Medicean Florence*, pp. 129-153. Michael Mallett / Nichols Mann edd., *Lorenzo The Magnificent. Culture and Politics*, London 1996 (Warburg Institute Colloquia III). Dies gilt auch für allgemeinere Ansätze wie Werner Sombart, *Luxus und Kapitalismus*, München/Leipzig 1922. Shepard B. Clough, *Kultur und Wirtschaft. Der Anteil des ökonomischen Faktors am Steigen und Sinken der Kultur*, Frankfurt/Wien 1954 (Die Universität 49). Arnold Esch, *Der Historiker und die Wirtschaftsgeschichte*, in: *Deutsches Archiv* 43 (1987), 1-27. Id., *Kunstförderung im Italien des 15. Jahrhunderts. Fragen zwischen Geschichte und Kunstgeschichte*, Opladen 1997. Id., *Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers*, in: *Historische Zeitschrift* 240 (1985), 529-570. Johannes Fried, *Kunst und Kommerz. Über das Zusammenspiel von Wissenschaft und Wirtschaft im Mittelalter vornehmlich am Beispiel der Kaufleute und Handelsmessen*, München 1993 (Schriften des Historischen Kollegs, Vorträge 32). Edward L. Goldberg, *Patterns of Late Medici Art Patronage*, Princeton 1983. Michael North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 1992. Id.ed., *Economic History and the Arts*, Köln/Weimar/Wien 1996 (Wirtschafts- und Sozialhistorische Studien 5). Michael North/David Ormrod edd., *Art Markets in Europe 1400-1800*, Aldershot 1998, 7-18. Svetlana Alpers, *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago 1988. Wolfgang Schmid, *Dürer als Unternehmer. Kunst, Humanismus und Ökonomie in Nürnberg um 1500*, Trier 2003 (Beiträge zur Landes- und Kulturgeschichte 1). *The Art Market in Italy, 15th-17th centuries / Il mercato dell'arte in Italia secc. XV-XVII*, Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco edd., Modena 2003. Nicht zuletzt auch Ausstellungskataloge wie *Meisterwerke Massenhaft, Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Kat. Stuttgart

1993.

[4] Göttingische Gelehrte Anzeigen 254 (2002),
3/4, pp. 234-247.

[5] Cf. etwa Hayden B.J. Maginnis, *The World of the Early Sienese Painter*, University Park, Pennsylvania 2001. Walter Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei*, Italienische Forschungen V, Berlin 1912, pp. 1-16. Nachzutragen sind Janice Shell, *Pittori in Bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995. Anabel Thomas, *The Painters Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995.

[6] Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953.

[7] Cf. neuerdings etwa Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*, München 2002 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana XVII). Wichtig erscheinen hingegen die *Malerfreundschaften* (p. 98), die sich u.a. durch *Bürgerschaften* auch dokumentarisch fassen lassen, die hier aber nicht ausgewertet werden.

[8] Federico Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in: *Storia dell'arte italiana*, II,1 *Dal Medioevo al Quattrocento*, Turin 1983, pp. 545-572. James Beck, *Italian Renaissance Painting*, New York 1981.

Zitierweise / Citation:

Nicolas Bock: Rezension von: Werner Jacobsen:
Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance.
München/Berlin 2001. In: *ArtHist*, Jan 2005.
[http://www.arthist.net/download/book/2005/
050131Bock2.pdf](http://www.arthist.net/download/book/2005/050131Bock2.pdf)

(Bei Zitatangaben bitte das Abfragedatum in Klammern anfügen). © 2005 by H-ArtHist (H-NET) and the author, all rights reserved.