Civic Artists and Court Artists (1300–1600)

Paris, INHA, Centre André Chastel, 19.–21.06.2014

Bericht von: Susan Tipton, München

Künstler zwischen Stadt und Hof in Spätmittelalter und Früher Neuzeit (1300 bis 1600) war das Thema eines internationalen Kolloquiums vom 19. bis 21. Juni 2014 im Centre André Chastel in Paris, das von Philippe Lorentz (Paris) und Dagmar Eichberger (Trier) organisiert wurde.

Rund 30 Referenten stellten ihre aktuellen Forschungen zu Status, Aufgaben und Arbeitsbedingungen von Künstlern in Spätmittelalter und Früher Neuzeit zur Diskussion mit Blick auf die Frage, wie die Ausbildung und die Organisation künstlerischer Arbeit funktionierte und unter welchen sozio-ökonomischen Bedingungen künstlerische Innovation den günstigsten Nährboden finden konnte: in der Stadt, am Hof oder im Austausch zwischen beiden. Dabei galt es, den Alltag des täglichen Geschäfts ebenso in den Blick zu nehmen wie die herausragenden Leistungen namhafter „Künstler“, und alle Gattungen einzubeziehen: Architektur und Skulptur, Malerei und die sogenannte angewandte Kunst.

Erklärtes Ziel war es, zurück zu den Quellen zu gehen. Statt Begriffe wie „Hofkünstler“ oder „Stadtmaler“ für gegeben zu nehmen, zielte die Veranstaltung bewusst auf eine differenzierende Sichtung der Begrifflichkeiten im historischen Kontext. Geographisch standen – wohl eher den derzeitigen Schwerpunkten der Forschung geschuldet, als dem ausdrücklichen Wunsch der Veranstalter – Frankreich, die Niederlande und das Heilige Römische Reich im Fokus.

Die Vorträge waren in chronologischer Folge unter sechs übergreifende Themen gestellt. Der Status des Künstlers: Terminologie und Arbeitsbedingungen (Tag 1), Arbeitsorganisation und künstlerische Praxis von Architekten und Baumeistern, das Verhältnis von Stadt und Stadtmalern, Hof und Luxushandwerk (Tag 2), die Rahmenbedingungen für Wandel und Innovation, die Grenzen „künstlerischer Freiheit“ und „gemischte Karrierewege“ in korporativen und höfischen Strukturen.

Zur Diskussion stand damit auch „ein Buch, das wir alle gelesen haben“: Martin Warnkes „Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers“. Bereits in den 60er Jahren entstanden als Habilitationsschrift („Zur Organisation der Hofkunst“, Universität Münster 1971), aber erst 20 Jahre später in überarbeiteter Form publiziert, wurde hier erstmals auf breiter Quellenbasis die Frage gestellt, unter welchen Bedingungen Künstler am Hof seit der Mitte des 13. Jahrhunderts tätig gewesen sind und wie sich der Status des Künstlers vermittels Privilegierung, Nobilitierung und Akademisierung im Verlauf der frühen Neuzeit verändert hat.[1]

Bis heute dient Warnkes epochenübergreifende kunstsoziologische Langzeitstudie als eine Art Steinbruch an Themen und Fragestellungen, aus dessen Repertoire an Einzelthemen wir uns mit der größten Selbstverständlichkeit bedienen, dessen Sortierungssystem (die Periodisierung, die überregionale und gattungsübergreifende Perspektive) wir übernommen haben und für ebenso

selbstverständlich halten, wie die Gliederung nach Aufgaben und Funktionen oder die aus historischen Kategorien abgeleitete Terminologie. Gleichzeitig fordert das Buch zu einer Differenzierung heraus und zu einer Konfrontation mit neuen methodischen Ansätzen.

Derzeit, so Dagmar Eichberger und Philippe Lorentz in ihrer Einführung, wende sich die Kunstgeschichte wieder verstärkt dem Quellenstudium zu. Bevorzugt entstünden jedoch Einzelstudien zu einem Hof, einem Stadtraum oder nahsichtige Analysen zur Sozialgeschichte des Künstlers in der Frühen Neuzeit. Vermehrt habe man sich der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte geöffnet, sei ein aktiver Teil der historischen Residenzforschung geworden, profitiere von der neuen „urban history“ und dem wachsenden Interesse an Realienkunde bzw. „material culture studies“.

Als „Keynotespeaker“ fungierte deshalb Andrew Morrall (New York); er stieß mit seinem Beitrag „Urban Craftsmen and the Courts in Sixteenth-Century Germany“ die Frage an, ob es nicht insbesondere das innovative Potential der Städte mit ihren hochspezialisierten Kunsthandwerkern und außergewöhnlichen Produkten gewesen sei, das die Höfe zum Sammeln angeregt und so zur Verbreitung von Wissen und Kennerschaft beigetragen hätte.[2] Ohne das urbane Milieu, so Morralls Kernthese, hätten diese Spitzenprodukte des Kunsthandwerks nicht entstehen können, denn am Hof fanden die Kunsthandwerker meist nur auf Zeit ein Auskommen. Ihre Wurzeln lagen in der von Handel, Humanismus und korporativen Strukturen geprägten städtischen Gesellschaft.

Wie ein roter Faden zog sich durch alle Beiträge die Suche nach einer historisch dokumentierten Terminologie, der Verortung von Künstlern innerhalb der Arbeitsorganisation in Bau- und Werkstattpraxis und dem Grad ihrer Einbindung in die Verwaltungsstrukturen von Stadt und Hof. Der gebotenen Kürze wegen seien an dieser Stelle nur einige der wichtigsten Ergebnisse referiert und einige Beiträge exemplarisch hervorgehoben, die neue Akzente setzten.

In der Sektion zu Status und Terminologie räumte Gastgeber Philippe Lorentz (Paris) endgültig auf mit der Meinung, der Begriff „peintre et valet de chambre“ (Kammermaler und Kammerherr) in den spätmittelalterlichen Quellen sei als Indikator der Nähe zum Fürsten und damit als Auszeichnung des Künstlers zu verstehen. Stattdessen handele es sich schlicht um einen Posten im Budget, der im Rahmen der Hofordnung unter keiner anderer Rubrik als der „chambre“, der Wohnung des Fürsten, zu verzeichnen gewesen wäre. Diese Lesart bestätige die neuere Forschung zu den Hofordnungen der Frühen Neuzeit.[3]

Die Organisation der Baustellen des Duc de Berry (1340–1419), an einem der bestdokumentierten Höfe des Spätmittelalters, analysierte Thomas Rapin (Poitiers). Anhand der Baurechnungen („comptes des chantiers“) gelang ihm eine detaillierte Rekonstruktion der Arbeitsorganisation unter der Führung der aus Paris stammenden Baumeisterdynastie der Dammartin. Als oberste Baumeister „dirigierten“ die Brüder Guy und Drouet von Bourges und Poitiers aus mittels ihrer Werkmeister bis zu zehn Baustellen, auf denen insgesamt etwa 1500 namentlich verzeichnete Steinmetzen, Maurer und andere Bauhandwerker arbeiteten, die nach einem stark ausdifferenzierten System entlohnt wurden. Dagegen sind die Brüder Dammartin in den Haushaltsrechungen des Hofes („comptes de l'hôtel“) als „valet de chambre“ verzeichnet. Wie André Beauneveu (Buchmaler und Bildhauer) oder die Brüder Limburg (Buchmaler) gehörten sie somit zum Haushalt des Herzogs. Rapin charakterisierte sie als Teil einer „künstlerischen Elite“, die auf vielfältige Weise honoriert (Pensionen, Geschenke, Lehen, Haus- und Grundbesitz), aber auch als Parteigänger ihres Auftraggebers verstanden wurde. So verloren die Erben der Dammartin unter der Herrschaft der Eng-

länder während des hundertjährigen Krieges ihre Anwesen in Paris, und ihr Vermögen wurde konfisziert.

Krista de Jonge (Leuven) demonstrierte in ihrem Vortrag über die „artistes de l'empereur“ am Hofe Karls V. und der Maria von Ungarn die Bedeutung einer differenzierenden Quellenlektüre und warf einen kritischen Blick auf die Terminologie. Die Bezeichnung „Künstler des Kaisers“ sei nur für drei „Ausnahmekünstler“ in den Niederlanden im 16. Jahrhundert historisch belegt: den Bildhauer Jean Mone (gest. 1549), den Maler und Publizisten Pieter Coecke van Aelst (gest. 1550) und den Bildhauer-Architekten Jacques Du Broeucq (gest. 1584). Der Großteil ihres Einkommens kam jedoch von der Stadt und im Rahmen urbaner Projekte. Daher sei ihre berufliche Laufbahn eher mit derjenigen von Militäringenieuren in kaiserlichen bzw. königlichen Diensten zu vergleichen, die seit den 1540er Jahren zunehmend in Hof und Stadt Aufgaben als Baumeister und Architekten übernommen haben, wie die Baumeister des Kaisers, Rombout II. Keldermans (gest. 1531) und sein Nachfolger Louis van Boghem (gest. 1540), die sich aufgrund ihrer „Wissenschaft“ als Ingenieure verstanden und auch ihre Unterschrift zu einem Mittel der Distinktion stilisierten. Exemplarisch machte dies deutlich, wie zentral ein genauer Blick auf die Terminologie ist, insbesondere in einer Zeit, in der die Berufsbezeichnung „Architekt“ noch nicht geläufig, die Bezeichnung „Künstler“ selten ist.

Auf einen Moment des Umbruchs in der Architekturgeschichte der beiden habsburgischen Residenzstädte Prag und Wien unter Kaiser Ferdinand I. (gest. 1564) konzentrierte sich Madelon Simons (Amsterdam). Nach dem Tod des „königlichen Baumeisters“ Benedikt Ried (ca. 1450–1534), der drei aufeinanderfolgenden Königen von Böhmen gedient hatte, bereits früh geadelt worden war und im Bezirk der Prager Burg wohnte, wurde diese Position nicht mehr neu besetzt. Am Beispiel des weitverzweigten italienischen Clans der Aostalli demonstrierte sie, dass die Situation der nachfolgenden italienischen Baumeister, Ingenieure und Architekten mit dem Begriff „Hofkünstler“ nicht zu fassen sei. Die Neuankömmlinge wohnten auf der Prager Kleinseite unterhalb der Burg, wo sie nach dem großen Stadtbrand in großem Stile Grundstücke aufkauften, Paläste für den Adel bauten, aber auch Wohnhäuser als Spekulationsobjekte errichteten. Ulrico Aostalli (gest. 1597) wurde zwar vom Kaiser geadelt, doch erhielt er nie den Titel oder die Position eines leitenden Architekten am Wiener Hof.

In der Sektion zu den „Stadtmalern“ trug der einleitende Beitrag von Jacob Wisse (New York) Grundsätzliches zur Klärung der Begrifflichkeit bei. Auf der Basis der Stadtrechnungen aus Löwen, Mecheln, Aalst, Brüssel, Brügge und Ypern rekonstruierte er die Ursprünge und die Entwicklung des Amtes eines offiziellen Stadtmalers in den burgundischen Niederlanden im 15. Jahrhundert. Um 1400 entstand hier die offizielle Position des „stadsmeester schilders“ neu. Seine vorrangige Aufgabe bestand darin, die alljährliche Prozession der Stadt und ihrer Korporationen, den sogenannten Ommegang, zu organisieren und auszustatten. „Brot und Butter“ seines Geschäftes waren die Vergoldung von Skulptur und Architekturteilen, die Bemalung von Stadttoren sowie die Unterhaltung aller kommunalen Gebäude und Monumente. In eine andere Kategorie gehören hingegen die „Stadtmaler“, eine seltene Auszeichnung, die nur Rogier van der Weyden in Brüssel und Dieric Bouts in Löwen zuteil wurde, als Würdigung ihres außergewöhnlichen künstlerischen Talents. Ihre Werke für die Rathäuser beider Städte wurden zudem, solchen Sonderstatus bekräftigend, mit exzeptionellen Summen vergütet. Die benachbarten Städte konkurrierten gleichsam um derartige Maler, da sie der Kommune Glanz verliehen. Die Wertschätzung künstlerischen Talents

ausschließlich der Sphäre der Höfe zuzuordnen, sei daher zu einseitig.[4]

Eine klare Definition von Amt und Aufgaben eines Stadtmalers gelang Katrin Dyballa (Frankfurt) am Beispiel von Georg Pencz, des herausragendsten Porträtisten der Generation nach Dürer in Süddeutschland.[5] Anhand der Quellen wies sie eindeutig nach, dass die Bezeichnung als Stadtmaler auf einer Fehlinterpretation beruht. Nicht als Stadtmaler, sondern als „ehrbarer Diener" wird Pencz in den Nürnberger Dokumenten bezeichnet und steht damit im Rang neben dem Stadtsekretär Christoph Scheurl, der wie Pencz von der Stadt ein Jahressalär erhielt. Als Geometer war der vielseitige Pencz auch am Festungsbau der Stadt beteiligt, wodurch er das Interesse Herzog Albrechts von Preußen in Königsberg auf sich zog. In der Funktion eines „Stadtmalers" diente hingegen von 1531 bis 1546 der Maler Hans Plattner, dessen bescheidenere Talente als Porträtist einige erhaltene Werke belegen.

Die Vorzüge einer prosopographischen, wirtschafts- und sozialgeschichtlich ausgerichteten Quellenanalyse für eine Künstlersozialgeschichte der Frühen Neuzeit und die Vorreiterrolle der Niederlandeforschung in diesem Bereich demonstrierte der Beitrag von Natasja Peeters (Brüssel). Sie nahm das korporative Milieu der Maler in Antwerpen, die Künstlerausbildung und den Markt zwischen 1550 und 1600 in den Blick. Dabei konnte sie auf ihre quellenbasierten Studien zur Antwerpener Lukasgilde zurückgreifen und auf den Tagungsband zu den „unsichtbaren Händen" der Gesellen, ein erster Versuch die Rolle und den sozialen Status von Malergesellen in den Niederlanden zum Thema zu machen.[6]

Danica Brenner (Trier) rekonstruierte anhand der Steuerlisten die unterschiedlichen Einkommensverhältnisse der Maler in Augsburg im 16. und frühen 17. Jahrhundert, an denen sich wirtschaftlicher Erfolg und Status einzelner Protagonisten – wie beispielsweise der „Stadtmaler" – ebenso ablesen lassen, wie der unter dem Eindruck des Dreißigjährigen Krieges deutliche Einbruch der Konjunktur, und sie rekonstruierte die Wahl des Wohnortes der Maler innerhalb der Sozialtopographie der Reichsstadt.[7]

Mehrere Vorträge über den Markt von Luxushandwerk und seine Produzenten – Goldschmiede, Plattner und Seidensticker – bestätigten, dass kaum ein Handwerk ohne eine „gemischte Klientel" von Auftraggebern aus Hof und Stadt überlebt hätte.

Das teure und gefragte Handwerk der Gold-, Silber- und Seidensticker im Paris des beginnenden 16. Jahrhunderts stand im Zentrum der aufschlussreichen Analyse von Astrid Castre (Paris): Im korporativen System der Stadt fest verankert, wurden sie immer wieder vom Hof mit Großaufträgen beschäftigt, meist zu spektakulären Ereignissen wie dem Treffen zwischen Franz I. und Heinrich VIII. von England. Nicht umsonst erlaubten die Zunftordnungen daher den Seidenstickern auch an Sonn- und Feiertagen tätig zu sein, was den anderen Künstlerzünften streng verboten blieb. Zwar gab es auch am Hof angestellte oder vom Hof regelmäßig beschäftigte „brodeure". Aber der Großteil der Seidensticker saß in der Stadt und pflegte dennoch enge Beziehungen zum Hof. Eng war insbesondere auch das Verhältnis der Seidensticker zum Kreis der Künstler aus der sogenannten Schule von Fontainebleau, aus deren Repertoire sie zahlreiche Vorlagen für ihre Werke erhielten.

Diskutiert wurden auch die Frage, inwiefern Künstlermigration, Wissenstransfer und neue Ausbildungssysteme die Berufspraxis und den Status von Künstlern verändert haben.

Susan Maxwell (Oshkosh) charakterisierte die Installierung des in Florenz in der Equipe von Giorgio Vasari ausgebildeten Malers Friedrich (Federico) Sustris (um 1540–1599) als „Kunstintendanten“ am Münchner Hof als Zusammenstoß zweier Welten.[8] Die am Florentiner Hof etablierte Entwurfs- und Ausführungspraxis sei auf die Arbeitsorganisation an einem süddeutschen Fürstenhof nur bedingt übertragbar gewesen. Sustris' Arbeitsmethoden reflektierten kunsttheoretische Debatten, wie sie in Italien im 16. Jahrhundert geführt wurden – wie den Primat des „disegno“ –, mit denen die lokalen Künstler und Handwerker vor Ort nicht vertraut waren.

Den Transfer von künstlerischem „Know How“ aus den Niederlanden in das protestantische Herzogtum Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel beleuchtete der Beitrag von Aleksandra Lipinska (Berlin). Nachdem der ambitionierte Herzog Julius (1528–1589), der in den Niederlanden studiert hatte, 1568 den Thron bestiegen hatte, initiierte er administrative und wirtschaftliche Reformen in großem Stil. Zur extensiven Nutzung seiner Alabaster-Vorkommen ging er offensiv auf die Suche nach niederländischen Steinmetzen und Bildhauern aus Mechelen und Antwerpen. Systematisch bewarb er die neuen Produkte seiner kleinen niederländischen Künstlerkolonie durch einen umfangreichen Briefwechsel mit befreundeten protestantischen Höfen und Stadtmagistraten in Mittel- und Norddeutschland und im Ostseeraum: zugleich ein Ausdruck der kunstpolitischen Ambitionen des Herzogs und des protestantischen „Sendungsbewusstseins“ des Landesvaters, wie ein Zeugnis der wechselseitigen Befruchtung städtischer und höfischer Kunstproduktion.[9]

In einem vorletzten Block der Tagung ging es um die Frage nach der „Freiheit“ des Künstlers in Hof und Stadt.

Olga Vassilieva-Codognet (Paris) stellte das Bild des Antwerpener Malers und Emblematikers Otto van Veen (1556– 1629) in Frage, wie es die Kunstliteratur – von van Mander über Hondius bis Houbraken – gezeichnet hatte. Hier sei Vaenius als Prototyp eines von Stadt und Hof unabhängigen Künstlers stilisiert worden, der sogar Angebote des Kaisers und des Königs von Frankreich ausgeschlagen habe, um im Kreis seiner Familie zu bleiben. Dem widerspräche seine Karriere als etabliertes Mitglied der Antwerpener Malergilde und Hofkünstler in Brüssel. Das Thema der Freiheit finde sich indes mehrfach in seinen Emblembüchern reflektiert. So stellte sich die Frage: Hat hier die Emblemliteratur möglicherweise die Künstlerbiographik beeinflusst?

Nach den Rahmenbedingungen künstlerischer Freiheit, verstanden als Gelegenheiten zu künstlerischer Innovation, fragte Jeffrey Chipps Smith (Austin) am Beispiel des profiliertesten und erfolgreichsten Kunsthandwerkers des 16. Jahrhunderts: „Wenzel Jamnitzer (1507/08–1585): Famous yet free?“. Berühmt schon zu Lebzeiten, konkurrierten städtische und höfische Auftraggeber, Kaiser und Könige, um seine Werke, versuchten sie zu monopolisieren und schränkten damit seine Freiheit ein. Im zeitgenössischen Porträt, auf dem Titelblatt und im Autorenbild seines Traktats über die Perspektive („Perspectiva corporum regularium“, 1568) wird er dagegen als „Künstler“ und „Wissenschaftler“ dargestellt; hier kann er jenseits aller Beschränkungen agieren

Ursula Timann (Trier, Nürnberg) bot in ihrem Beitrag „Hofmaler und Zunftmaler. Künstlerschicksale aus dem 16. und 17. Jahrhundert“ in einer Gegenüberstellung von normativen Quellen, Ausbildungsvorschriften und Künstlerbiographien einen Ausblick auf die wechselvollen Karrierewege von Malern, die nach anfänglich erfolgreichen Laufbahnen in Stadt oder Hof auch von Umwegen, Abwegen und Scheitern gekennzeichnet sein konnten.[10] Entgegen der gängigen Vorstellung von einer strengen Scheidung von zünftisch organisierten Künstlern und Hofkünstlern zeigte sie, dass

„gemischte Karrierewege“ in der Frühen Neuzeit nicht die Ausnahme gewesen sind, sondern die Regel.

Als „Guest of honour“ sprach Martin Warnke (Hamburg) am 3. Tag der Veranstaltung über „Künstlerische Initiativen deutscher Fürsten im 15. Jahrhundert“.[11] Damit verwies er zurück auf seine Überlegungen zu einer Kunstsoziologie der Frühen Neuzeit [12] und zu der „warburgischen Denkfigur“ der künstlerischen „Ausgleicherzeugnisse“, die er ausgehend von Aby Warburgs „Bilderatlas“ beschrieben hat.[13]

Anschließend stellte sich der Autor des „Hofkünstlers“ den Fragen der Tagungsteilnehmer.[14] Den „großartigen Erfolg“ des Buches beschrieb Andreas Tacke in seiner Würdigung als „janusköpfig“: Alle zitierten ihn, kaum eine Rezension wagte es, sich mit dem breit angelegten Werk auseinanderzusetzen. Monographische Studien wie diejenige von Herbert Haupt zum Hof- und hofbefreiten Handwerk im barocken Wien zeigten, so Tacke, wie mühselig bereits der Weg der Einzelanalyse sei. Ein Überblick vom Format des Buches vom „Hofkünstler“ wäre heute kaum denkbar.

Zusammenfassend betrachtet, erwiesen sich der gattungsübergreifende Ansatz der Tagung und die gemeinsame Grundlage einer quellenbasierten Arbeitsweise als außerordentlich fruchtbar. Diskutiert wurden insbesondere die Beiträge zur Begriffsklärung von Hofämtern und städtischen Ämtern und deren Gegenüberstellung mit der Berufspraxis. Besondere Aufmerksamkeit galt auch den raren Selbstzeugnissen der „Künstler“ in Schrift- und Bilddokumenten, in denen eine neue Berufsbezeichnung oder ein neues „Statussymbol“ greifbar werden, die einen Hinweis auf eine veränderte künstlerische Berufspraxis oder ein gewandeltes Selbstverständnis geben: etwa eine Spezialisierung der Aufgabenverteilung im Bauwesen [Bram Vannieuwhuyze (Leuven) / Boris Horemans (Brüssel): „Les ançiens 'architects' bruxellois (15ième–17ièmes siècles): artistes-fonctionnaires ou indépendants?“], eine neue Selbsteinschätzung der Künstler als Unternehmer oder Wissenschaftler, oder ein neues Ausbildungs- und Arbeitsmodell [Sandra Diefenthaler (Stuttgart): „Ein städtischer Hofkünstler? Christoph Schwarz (um 1545–1592)]. Die Bedingungen des Marktes für das Luxushandwerk wurden aus der Perspektive der Produzenten und der Auftraggeber beleuchtet. [Juliette Alix (Paris): „Armuriers libres et armuriers de cour dans la ville d'Innsbruck (1500–1550)“; Aleksandra Szewczyk (Wrocław): „Maître de corporation, artiste à la cour, émissaire de Monseigneur l'evêque – sur les divers emplois de Paul Nitsch, orfèvre à Wrocław“]. Immer wieder gab es Überschneidungen zwischen dem Thema Künstlermigration und Wissenstransfer und dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie bei der Rekrutierung künstlerischen Personals. [Sabine Berger (Paris): „Artistes et maîtres d'œuvres au service des conseillers royaux dans la France des années 1300“; Ludovic Nys (Valenciennes): „Artiste de cour ou artiste à la cour? Le cas d'une petite cour sur les confins septentrionaux du Royaume: le Hainaut des Avesnes et des Bavières, 1280–1417“; Tanja Levy (Paris): „Entre consuls et rois. Jean Perréal et les peintres lyonnais (1460–1530)“; Julia Trinkert (Kiel): „Kunstproduktion in der Stadt und am Hof: zwei Szenarien im spätmittelalterlichen Mecklenburg“.] Hervorgehoben wurde auch die Bedeutung der Buchproduktion und der Traktatliteratur für die Verbreitung künstlerischer Innovation und das Entstehen eines neuen Selbstverständnisses der Künstler. [Susana Abreu (Porto): „Architects at court: Diego de Sagredo, Francisco de Holanda and the artistic milieu in Spain and Portugal, c. 1500–1550“].

Anmerkungen:

[1] Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985. Aus einer neuarti-

gen soziologischen Perspektive formulierte der Autor damals – als Reaktion auf das einem anti-höfischen Ressentiment entsprungene Desinteresse der kunsthistorischen Forschung in Deutschland an höfischer Kultur insgesamt – die provokante These, die „Aufwertung" der Stellung des Künstlers in der Moderne sei weniger ein Produkt der „bürgerlichen" Renaissance, als ein im höfischen Ambiente der Frühen Neuzeit zu verortendes gesellschaftliches Phänomen, das die Emanzipation des Künstlers im 19. und 20. Jahrhundert erst ermöglicht habe.
Als ein Nebenprodukt erschien bereits wenige Jahre später „Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen", Frankfurt am Main 1979.

[2] Basierend auf seinem grundlegenden Aufsatz „Entrepreneurial craftsmen in late sixteenth century Augsburg", in: Neil de Marchi / Hans J. Van Miegrot (Hrsg.): Mapping markets for paintings in Europe, 1450–1750 (= Studies in European urban history, 1100–1800; 6), Turnhout 2006, S. 210–236 zeigte er am Beispiel des Augsburger Messerschmiedes Thomas Rucker (gest. 1606) und des Instrumentenbauers Christoph Schissler (gest. 1608), wie innovative Kunsthandwerker aus der Reichsstadt ihre Produkte auf den höfischen Markt hin konzipieren und mit immer neuen, aufwändigen Kreationen, mechanischen Instrumenten und zweckfreien „Kunststücken" das Interesse der fürstlichen Auftraggeber wach zu halten verstanden, ja bisweilen sogar auf eigenes finanzielles Risiko spekulierten.

[3] Elisabeth Lalou: Les ordonnances de l'hôtel des dernier Capetiens directs, in: Holger Kruse / Werner Paravicini (Hrsg.): Höfe und Hofordnungen (1200–1600), Sigmaringen 1996 (1999), S. 91–101.

[4] Dazu demnächst eingehend Jacob Wisse: City painters in the Burgundian Netherlands (Ars Nova; 6), Turnhout 2014 (angekündigt).

[5] Vgl. Katrin Dyballa: Georg Pencz (um 1500 - 1550). Künstler zu Nürnberg, Berlin 2014 (im Druck).

[6] Natasja Peeters: The Antwerp Guild of St. Luke, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek 59 (2010), S. 136–163; Dies. (Hg.): Invisible hands?: The role and status of the painter's journeymen in the Low Countries, c. 1450–1650, Leuven 2007.

[7] Sie stellte erste Ergebnisse ihres Promotionsvorhabens zur „Künstlersozialgeschichte der Augsburger Renaissance. Werkstattpraxis, Demographie, Netzwerke und soziale Topographie der Augsburger Malerzunft" vor.

[8] Sustris wird 1581 als „infenter [sic] über die gepeu und khünstler" bezeichnet; vgl. Susan Maxwell: The Court Art of Friedrich Sustris. Patronage in Late Renaissance Bavaria, Farnham u.a. 2011, Kapitel 4.

[9] Vgl. dazu neuerdings: Aleksandra Lipinska, Alabasterdiplomatie. Material als Medium herrschaftlicher Repräsentation und als Vernetzungsinstrument im Mittel- und Osteuropa des 16. Jahrhunderts, in: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 2: Gemeine Artefakte, 2014
http://www.kunsttexte.de/index.php?id=631&L=0&idartikel=40813&ausgabe=40806&zu=661&L=0

[10] Dabei präsentierte sie auch erste Ergebnisse eines von der DFG und vom ERC geförderten Projektes zur „Edition von Maler-Zunftordnungen im deutschsprachigen Raum bis 1800" der Universität Trier; www.kuenstlersozialgeschichte-trier.de

[11] Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Deutschland sei weder als genuin bürgerlich, noch als allein höfische Kunst zu etikettieren, sondern Produkt eines Klimas symbiotischer Wechselbeziehungen zwischen Hof und Stadt, dem man nur unter Berücksichtigung der Bauaufgabe und des Anspruchsniveaus, etwa die

Nähe zu einer fürstlichen Grablege, und mit Blick auf das Netz von Beziehungen zwischen Künstlern und Auftraggebern, etwa im Umfeld von Großereignissen wie der Landshuter Hochzeit oder dem Baseler Konzil, näher kommen könne; die Aufnahme künstlerischer Neuerungen von außen, Konkurrenzbeziehungen und der Versuch „ästhetischer Überbietung“ seien dem städtischen Ambiente und den kleineren Höfen im Reich gemeinsam.

[12] Martin Warnke: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400–1750 (Geschichte der deutschen Kunst, hg. von Heinrich Klotz; 2) München 1999.

[13] Hier am Beispiel der Moriskentänzer des Erasmus Grasser, einer herzoglichen Stiftung für den Tanzsaal eines bürgerlichen Rathauses, den auch der Hof nutzte. Vgl. auch Martin Warnke, Spätmittelalterliche „Ausgleichserzeugnisse“, Vorträge aus dem Warburg-Haus, 3, 1999, S. 104–127.

[14] Die Beschäftigung mit den Hofkünstlern und den Nobilitierungsstrategien der Moderne sei damals auch aus dem Wunsch erwachsen, zeitgenössische Phänomene und das Auftreten eines neuen Künstlertypus (Beuys; Warhol) besser zu verstehen.

Empfohlene Zitation:
Susan Tipton: [Tagungsbericht zu:] Civic Artists and Court Artists (1300–1600) (Paris, INHA, Centre André Chastel, 19.–21.06.2014). In: ArtHist.net, 12.10.2014. Letzter Zugriff 15.11.2026. <https://arthist.net/reviews/8637>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.