

Martin Warnke

Geadelte Künstler

Daß der Künstler bei seiner Arbeit mit Pinsel und Meißel, mit Farben und Steinbrocken von geistigen Bedürfnissen getrieben sei; daß seine Tätigkeit nicht als die eines Handwerkers, sondern als die eines geistigen »Schöpfers« anzusehen sei, ist eine Einschätzung, deren Entstehung vielschichtig und deren Durchsetzung noch weithin ungeklärt ist. Gewöhnlich wird der Weg des Künstlers vom Handwerker zum Schöpfer als das Ergebnis einer kunsttheoretischen Agitation beschrieben, die seit dem 15. Jahrhundert die Aufwertung der Kunst zu einer »ars liberalis« betrieb. Hier soll von einem pragmatischen Aspekt dieses Aufwertungsprozesses gehandelt werden, der den kunsttheoretischen Bestimmungen, die das handwerkliche Element künstlerischer Arbeit zu neutralisieren suchten, einen realgeschichtlichen Bezug gibt.

Fragt man nach geadelten Künstlern, so fallen in der Regel nur einige allergrößte Namen: Tizian, Rubens, van Dyck, Klenze oder Menzel. Es hat den Anschein, daß der Adelstitel nur ein beiläufiges Symptom für die Bereitschaft sei, den Künstler als Genius zu feiern. Eine systematische Auswertung von Nachrichten über geadelte Künstler legt jedoch die Vermutung nahe, daß die Nobilitierungsfähigkeit des Künstlers eine konstitutive Rolle in jenem Aufwertungsprozeß gespielt hat. Wir zählen für den Zeitraum vom 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht weniger als 185 geadelte Künstler. Die zeitliche Streuung dieser Nobilitierungen läßt eine Normalisierung des Vorganges seit dem 16. Jahrhundert erkennen: Im 14. Jahrhundert sind mindestens drei Künstler, und zwar an französischen Höfen, geadelt worden. Im 15. Jahrhundert erfahren wir von 13 geadelten Künstlern; allesamt sind es italienische Künstler, von denen allerdings sieben den Titel im Ausland erworben haben.¹ Damals fiel das Phänomen schon auf, denn in einem Traktat über das Ritterwesen, den Dionisio Trimbocchi 1549 veröffentlichte, wird die Frage, ob der Adelstitel auch »virtuosi« gebühre, bejaht und mit dem Hinweis auf den Bildhauer Guido Mazzoni bekräftigt, der »sehr zu Recht von Charles, dem König von Frankreich, (1495) geadelt worden ist«.² Die praktische Anwendung des alten Arguments, daß nicht allein Blut und Geburt, sondern ebenso Geist und Tugend den Adel begründen, war seit dem 14. Jahrhundert im Gange, als Fürsten anfangen, bürgerliche Untertanen zu nobilitieren und den Adelsrang als ein gesellschaftliches Aufstiegsziel anzubieten. Seit dem 16. Jahrhundert haben Künstler fast selbstverständlich Anteil an diesem Prozeß. In diesem Zeitraum haben von den etwa

60 geadelten Künstlern die meisten den Titel am kaiserlichen Hof erworben. Diese Zahl bleibt dann im 17. und 18. Jahrhundert, als die Höfe allgemein zurückhaltender mit der Nobilitierung umgingen, konstant; lediglich in der nationalen Zusammensetzung ergibt sich eine Verschiebung: der Anteil der Italiener sinkt auf ein Drittel, obwohl inzwischen auch der päpstliche Hof großzügig Künstler zu Rittern schlägt. Daß ebensoviele Holländer und Flamen den Titel erwerben können, belegt die wachsende Vorliebe der Höfe für Kabinettstücke niederländischer Künstler.

Es fällt auf, daß die Maler an der Spitze nobilitierter Künstler stehen: Sie stellen die Hälfte aller geadelten Künstler. Gegenüber den Bildhauern, Architekten oder Plattnern hatten sie den Vorteil, daß die Hofordnungen sie in die Nähe des Fürsten, in seine persönliche Dienerschaft eingliederten. Ihr Metier rückte sie in die Privatsphäre des Herrschers, der sich gerne in ihren Ateliers zu seiner »Erquickung«, wie es oft heißt, aufhielt. Diese Bevorzugung der Maler hat sich folgenreich ausgewirkt, indem diese noch heute die Vorstellung vom intellektuellen »Künstler« am ehesten erfüllen.

Die Rangstufe, die Künstlern in der Adelshierarchie zugewiesen wurde, ist nicht immer mit Sicherheit festzulegen. Die Titulierung kann durch eine einfache Wappenverleihung oder Wappenbesserung erfolgen, von der nicht sicher ist, ob sie einer Nobilitierung gleichkommt. In den meisten Fällen werden die Künstler berechtigt, den Titel eines »Ritters« (eques) zu führen, was auch durch die Aufnahme in einen Ritterorden bekräftigt werden kann. Die Nobilitierung kann auf die Person beschränkt oder erblich sein; später ist auch die Aufnahme in den Reichsadel möglich. Besondere Erwähnung verdient die Verleihung des Titels eines »Pfalzgrafen« (Comes Palatinus) an Maler: Gentile Bellini und wohl auch Mantegna haben ihn geführt; im 16. Jahrhundert sind Sodoma, Tizian und Arcimboldi Träger des anspruchsvollen Titels eines »Comes Palatinus Sacri Lateranensis«, den allein der Kaiser verleihen durfte. Karl IV hatte ihn begründet und auch Petrarca mit ihm ausgezeichnet. Daß später mit Vorliebe Juristen und Humanisten den Titel erhielten, hing mit den an ihn geknüpften Rechten der Beurkundung, sowie der Beglaubigung etwa bei Anerkennung unehelich Geborener oder mit entsprechenden Rechten im Universitätsbereich zusammen.³

Die Adelsdiplome pflegten keine Rechenschaft darüber abzulegen, welche Gründe den Fürsten im einzelnen Falle bewogen haben, einem Künstler den Adelstitel zu verleihen. Es lassen sich dennoch einige praktische Gesichtspunkte erschließen, welche die Künstlernobilitierung verständlich machen.

Vasari erklärt die Verleihung eines Rittertitels an Mantegna damit, daß der Herzog von Mantua den Maler gleichsam hoffähiger machen wollte, als er ihn an den Papst nach Rom entsandte. Demnach muß Vasari der Zusammenhang zwischen Adelserhebung und Gesandtschaft schon geläufig

gewesen sein, welcher dann bei Rubens offensichtlich ist. Auch Cranach erhielt 1508 ein Wappen, bevor man ihn zum Kaiser in die Niederlande schickte. Den kniffligen Ansprüchen der Hofetikette war Genüge zu tun, indem dem geadelten Künstler der Zugang zum Fürsten erleichtert war, und die Zeremonienmeister nicht billigen Vorwand hatten, dem Künstlergesandten den Zutritt zu erschweren. Zuccaro meinte, die Künstler müßten neben ihren fachlichen Fähigkeiten »auch ehrenwerte Sitten an den Tag legen, die geeignet sind, mit großen Fürsten und Herren zu verhandeln, von ihnen gesehen und geschmeichelt zu werden.«⁴ Die Anweisung spiegelt manche Formeln aus den Adelsdiplomen, die gerne ausgehen von einer »redlichkeit, geschicklichkeit, adeliche gute sitten, tugent und vernunft, darinnen wir unseren hofdiener ... erkennen.«⁵ Da die Maler oft an fremde Höfe auch zur Bildnisaufnahme entsandt wurden, die nicht selten intimen Anliegen dienten, mußte man durch die Titelzugabe signalisieren, daß es sich um einen vertrauenswürdigen Abgesandten handelte.

Ein weiterer Grund für die Adelsverleihung ergibt sich aus der Beobachtung, daß es landesfremde Künstler offenbar immer leichter hatten, die Nobilitierung zu erlangen, als die einheimischen Künstler. Das Adelsprivileg erleichterte die Integration in örtliche Verhältnisse, da Adlige von Zunftzwängen dispensiert und somit Widerstände der einheimischen Zünfte gegen den Ausländer neutralisiert waren. Die mögliche Konsequenz, daß ein Adliger nicht mehr handwerklich arbeiten dürfe, hat wenigstens einmal zu einem Prozeß geführt: Um klären zu lassen, daß Adlige kein Handwerk ausüben dürfen, hat die Genueser Malerzunft 1590 gegen den geburtsadligen, zum Maler ausgebildeten Giovanbattista Paggi geklagt; das Gericht entschied zugunsten Paggis, indem es erklärte, die Malerei sei nach allgemeinem Gesetz »überall frei und ungebunden«. Rubens ließ sich den Wortlaut dieses Urteils 1613 aus guten Gründen nach Antwerpen schicken.⁶

Die mit dem Adelstitel gewährten Privilegien, die regional sehr unterschiedlich waren, ließen sich verrechnen; der Adelstitel war zu bestimmten Taxen zu kaufen. Das etwa durch Steuerfreiheit gegebene Äquivalent des Adelstitels konnte von Fürsten auch als eine Art Zahlungsmittel eingesetzt werden, mit dem die oft erheblichen Schulden gegenüber Künstlern begleichbar waren. Deshalb wird die Vergütung in den meisten Fällen den Hauptgrund der Adelsverleihung abgegeben haben. Sodoma, der sich schon 1518 nach Dienstleistungen für den Papst als »eques« bezeichnen durfte, soll 1536 von Karl V. für die Fresken der Spanischen Kapelle in Santo Spirito zu Siena den Titel eines »Comes Palatinus« erhalten haben; die gleiche Auszeichnung war drei Jahre zuvor auch Tizian vom Kaiser zuteil geworden, nachdem der Maler ihn in Bologna porträtiert hatte. Leone Leoni und Bandinelli haben sich von Karl durch die Aufnahme in den Ritterorden des Santiago entschädigen lassen. Unter den Nachfolgern Karls V wurde

diese Vergütungsweise immer üblicher. Seisenegger wurde wohl auch für seine hohen Forderungen, die ihm aus seiner Tätigkeit in der »illuminstrey and abconterfethur« zustanden, 1558 durch ein Adelsdiplom entschädigt. Noch 1684 wurde ein Diplom dafür ausgestellt, daß neben dem Kaiserpaar weitere 560 Hofpersonen porträtiert worden waren. Und 1698 konnte es sich ein Paul Strudel gar leisten, die Lieferung eines Bildnisses des Erzherzogs Franz von Schönborn mit der Bedingung einer taxfreien Verleihung eines Adelstitels zu verbinden.

Wie praktisch und plausibel die Adelsverleihung an Künstler auch immer begründet sein mochte: Sie blieb problematisch. Ein Adelstheoretiker wie Mario Equicola konnte 1521 wohl zugeben, daß eine Tätigkeit noble Ergebnisse zeitigen könne, doch bestritt er, daß schon darauf für den Tätigen persönlich ein Adelsanspruch abzuleiten sei: »Nach ihren Tätigkeiten, Künsten und Tugenden kann ich sie großherzig, gelehrt und tüchtig nennen: aber für adlig werde ich sie nie halten, wenn wir den Begriff des Adels in seiner wahren Bedeutung benutzen«.¹

Wenn bildende Künstler in die Verlegenheit kamen, ihren Adelsanspruch zu begründen, dann bildete die gewinnorientierte, handwerkliche Komponente ihres Berufes ein nahezu unüberwindliches Hindernis. Velazquez geriet in diesen Begründungszwang, als er 1659 in den Santiago-Orden aufgenommen werden wollte. Gegen hartnäckige Widerstände hat er mühsam alle Gegenargumente abarbeiten müssen. In seinem Falle sind alle Probleme, die der Künstlernobilitierung im Wege standen, offen zutage getreten und ebenso künstlich wieder ausgeräumt worden. Er hatte nicht nur ein päpstliches Breve beizubringen, das ihn von dem Nachweis einer adligen Abkunft seiner Vorfahren dispensierte, sondern auch 148 Zeugen aufzubieten, die seinen adligen Lebenswandel ohne zünftige Lehre und ohne Lohnarbeit seit seiner Kindheit belegen sollten. Obwohl Velazquez eine Eingabe machte, die um eine Aussetzung der Zeugenvernehmung nachsucht, »damit der Supplikant nicht noch mehr diskreditiert wird«, hat die Untersuchungskommission alle Zeugen vorgeladen und einem jeden von ihnen, darunter auch Malern, mit denen Velazquez in der gleichen Werkstatt gelernt, verkauft und gearbeitet hatte, unter Eid Aussagen abverlangt, die belegen sollten, daß Velazquez seine Malerei nie als Arbeit, sondern als reines Vergnügen aufgefaßt, und daß er nie Geld dafür genommen habe. Die Aussagen der Kollegen fallen immer zugunsten des Velazquez aus. Dennoch hat Velazquez seinen Titel nicht argumentativ, sondern allein durch einen königlichen Gnadentat erwerblich erhalten können.¹

Die Aussicht auf einen Adelstitel muß das Bewußtsein der Künstlerschaft nachhaltig bewegt haben. Auch die Größten haben sich in dieser Beziehung selten souverän gezeigt. Michelangelo hat eigens Forschungen betrieben, um seine Aszendenten bis in die unmittelbare Nähe der Mathilde von

Canossa zurückzuverfolgen. Cellini verfolgte seinen Stammbaum gar bis in den nächsten Umkreis Caesars, und Baccio Bandinelli hat mehr als eine Denkschrift verfaßt, um seine adlige Abkunft gegen diejenigen zu verteidigen, die behaupteten, er habe Kaiser Karl V. falsche Angaben gemacht und sich einen adligen Stammbaum angedichtet, als er sich mit Erfolg um Aufnahme in den angesehenen Ritterorden des Hl. Jakobus bewarb. Man muß schon bis zu Benjamin West gehen, der 1772 als Quäker die ihm von Georg III. in London angetragene Ritterwürde ablehnte, um eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber dem Adelstitel festzustellen; auch noch im 19. Jahrhundert haben Künstler scharenweise Adelstitel entgegengenommen.

Die Ritterwürde, die nach Tizian »so sehr geehrt und von aller Welt geschätzt wird«,⁹ muß vielfach bei Künstlern auch ein neues ostentatives Gehabe hervorgerufen haben, das in der städtischen Umgebung entsprechend registriert worden ist. In Venedig ist der neu geadelte Gentile Bellini das Ziel von Spottgedichten gewesen. Von Leandro Bassano wird berichtet, daß er nach seiner Nobilitierung in seiner Heimatstadt nur noch fürstliche Gelage veranstaltete, dabei die Speisen vorschmecken ließ, und daß er stets in festlichen Gewändern, umgeben von Dienern, deren einer ihm den Degen vorauszutragen hatte, durch die Straßen zu gehen pflegte. Bandinelli hat darauf bestanden, daß er als Mitglied des Florentiner Stadtrates nicht nur sein Ritterkostüm tragen durfte, sondern auch unmittelbar unter dem Vorsitzenden des Rates zu sitzen käme. Vasari hat solche Konfrontationen gerne geschildert, und er berichtet von dem in Spanien geadelten Maler Dello Delli, daß dieser bei seiner Rückkehr nach Florenz zu Pferde und mit Brokatmantel und Wimpeln dekoriert durch die Straßen seiner Vaterstadt ritt und seinen einstigen Jugendgespielen verächtliche Gesten machte. Obwohl Vasari seinen arrivierten Kollegen gerne auch »modestia« empfiehlt, versäumt er es doch nie, die Adelserhebungen der Künstler gebührend hervorzuheben; sie werden vorgenommen zum »ornamento della virtù«.¹⁰

Die Adelsfähigkeit hat dem Bild des Künstlers Züge mitgeteilt, die ihm nicht wieder verlorengehen sollten, und die wohl auch nachgelebt worden sind. Die Vitenliteratur und die Kunsttheorie haben unablässig daran gearbeitet, jedem Künstler die Adelsfähigkeit gleichsam schon in die Wiege zu legen. Vasari legt zahlreiche Lebensberichte so an, als sei adliger Geist den Künstlern von vornherein angeboren gewesen.

Die Tugendbesessenheit der Künstler weiß sich nach den Viten gegen die sozialen Barrieren und Vorurteile, die sich ihnen von Geburt an entgegenstellen, durchzusetzen. Insbesondere, wo Eltern sie gerne dem Beruf des Kaufmanns bestimmt hätten, wehren sich die Künstler schon als Knaben, da sie »von höherer Geistesart sind«. Aber auch, wenn die Eltern sie für die

Wissenschaften bestimmt haben, macht sich bei Künstlern ein »außerordentlicher Drang der Natur« bemerkbar, der sie immer wieder von der »Grammatik« zur Kunst treibt. Denn »der Adel der Malerei hat eine solche Gewalt, daß viele edle Männer eine Tätigkeit, mit der sie sehr reich hätten werden können, im Stich ließen, und, von ihrer Neigung hingerissen, gegen den Willen der Eltern, ihrem natürlichen Trieb folgten«. Während die Eltern die künstlerische Berufswahl ihres Sohnes für einen Abstieg in das Handwerk halten, signalisiert den Theoretikern der ursprüngliche Naturdrang die Bestimmung zu höheren Weihen, wo nach Brot und Nutzen nicht mehr gefragt wird.

Zum Kanon der Adelsfähigkeit gehörte die Körperschönheit, die sich im Ideal des »Cortegiano« durch bewandertes Reden und Verhalten läutert. Deshalb war der Maler Rosso »von einer herrlichen Erscheinung; seine Art zu reden war sehr anmutig und würdig; er war ein sehr guter Musiker und hatte hervorragende Kenntnisse in der Philosophie«. ¹² Da ein Adliger nicht vom Geldverdienst soll leben müssen und Geld ihm grundsätzlich gleichgültig ist, wissen auch die Künstler mit Geld wenig anzufangen. Allen Geldklagen und Bittschriften zum Trotz, hebt die Kunstliteratur an Künstlern gerne hervor, daß sie großzügig mit ihrem Geld umgingen und ihre Börsen offen herumliegen ließen, damit ein jeder sich daraus nehme. Sie beteuert, daß »jene Künstler, deren hauptsächliches und letztes Ziel der Gewinn und der Nutzen, nicht aber Ruhm und die Ehre ist, selten, auch wenn sie eine schöne und gute Begabung haben, die höchste Güte erreichen«. ¹³

Wichtiger jedoch als diese Beiträge zu einer Statuspflege sind die Folgen, welche die Adelsfähigkeit für eine Neubestimmung der künstlerischen Tätigkeit zeitigte. Die Adelsperspektive hat an ein Kriterium künstlerischer Arbeit herangeführt, welches zu einem Kernbestandteil ihrer höchsten Bestimmung werden sollte.

Bekanntlich hat die Kunsttheorie durch einen Rückgriff auf die Systeme der Artes liberales der künstlerischen Tätigkeit jenen geistigen Rang mitteilen wollen, der die Künste von der zünftig-handwerklichen Zuordnung befreit hätte. Sie hat die wissenschaftlichen, poetologischen oder rhetorischen Normen aus den Artes liberales, die allein eines »Freien«, also Adligen, würdig waren, auf die künstlerische Tätigkeit projiziert, um das Odium des Handwerklichen zu neutralisieren. Die Übertragung jener Normen auf die Bildenden Künste konnte wohl die geistige Aktivität, die schöpferische Leistung des Künstlers herausstellen helfen, doch versagte sie vor der offenkundigen manuellen Komponente des künstlerischen Schaffens. Wenn Paolo Pino 1548 schreibt: »Die Malerei kann man eine Ars liberalis nennen, weil ihr die Freiheit gegeben ist, zu bilden, was ihr beliebt«, dann bezieht sich dies auf die Bewältigung der literarischen Stoffe, nicht auf einen handwerklichen Vorgang; deshalb muß Pino auch versichern: »die Malerei

will keine körperliche Arbeit«. ¹⁴ Die Analogie mit den geisteswissenschaftlich begründeten Artes liberales blieb auf die Reichweite von Begriffen wie »Ingenium« und »Inventio« eingegrenzt, durch welche Begriffe allenfalls noch die Zeichnung zu einem geistigen Akt sublimiert werden konnte; die praktischen und manuellen Bestandteile des Metiers mußten dabei schamhaft umgangen oder verschwiegen werden.

In diesem Dilemma bot die Perspektive auf die sozialen Handlungsnormen des Adels einen Ausweg an. Denn diese Normen schlossen ein gutes Gewissen gegenüber der handwerklichen Tätigkeit nicht aus. Ein Adliger durfte zwar mit seiner Hände Arbeit nicht seinen Lebensunterhalt verdienen: wohl aber durfte er körperlich arbeiten und auch ein Handwerk ausüben, wenn dies nicht mit Gewinnabsicht, sondern allein aus Neigung, Freude und zu seiner Ehre geschah, so wie es beim Kriegshandwerk, bei der Jagdkunst oder beim Turnier vorausgesetzt wurde. Die Kunsttheorien wiederholen regelmäßig jene Nachrichten aus Plinius, wonach im alten Rom Adlige und auch Herrscher die Malerei zu betreiben pflegten; Castiglione hat dem Hofmann auch die Handhabung der Malerei empfohlen, so daß den Katalogen von antiken Malerkaisern bald auch Namen neuzeitlicher Fürstenmaler hinzugefügt werden konnten. Die Adelsdiplome für Künstler brauchen denn auch nicht zu verschweigen, daß die Auszeichnung in Würdigung der »Geschicklichkeit« auf den Gebieten der Malerei, Skulptur oder Architektur geschieht. Dabei wird unterstellt, daß eine mechanische Arbeit, die im Auftrag, zur Freude und zum Ruhm des Königs erbracht wurde, auch vom Künstler nur aus Freude getätigt werden kann, - so wie es zugunsten von Velazquez geltend gemacht wird: »Obwohl man ihn >pintor del Rey< nennt, geschieht dies doch nur, weil er zum Vergnügen Seiner Majestät und des Hofes malt, ohne aber daß er einen Verkaufsstand hätte oder je in dieser Stadt oder sonst irgendwo Gemälde verkauft hätte«. ¹⁵ Erst eine solche »Rettung« der körperlichen Arbeit, die in der adligen Tätigkeitsbestimmung enthalten war, bot eine Brücke zu einer Mitbefreiung des handwerklichen Anteils der künstlerischen Tätigkeit.

Freilich blieb auch in dieser adligen Bestimmung ein fiktiver Rest: Daß nämlich die handwerkliche Arbeit vom Künstler ohne Gewinnabsicht und allein aus Freude und Neigung getätigt sein sollte. Zur Aufrechterhaltung dieser Fiktion hat die Kunstliteratur einige merkwürdige und eher kuriose, aber auch einige neue, unverzichtbare Kriterien zutage gefördert. Zu den ersteren gehörte das Kriterium, wonach der Künstler ein geschäftlicher Tölpel zu sein hat, oder auch der angestrengte Versuch, etwa den Nutzen der Malerei für den Krieg hervorzukehren, weil das Kriegshandwerk ein des Adligen würdiges Handwerk war. Es wird auf die Wichtigkeit der Zeichnung hingewiesen, die dem Feldherren topographische Situationen skizziert; ein Maler hätte die Kriegslist erfunden, den Feind mit fingierten Pappmauern

zu täuschen. Francisco de Hollanda läßt 1538 den Michelangelo fragen: »Welch größeren Freundschaftsdienst kann ein tapferer Anführer den Neulingen und unerfahrenen Soldaten leisten, als wenn er ihnen vor dem Kampfe, im Bilde diejenige Stadt zeigt, welche sie zu bestürmen, oder den Fluß, die Berge und Landhäuser, an denen vorbei sie am nächsten Tage ihren Weg zu nehmen haben?«¹⁶

Wesentlicher als diese Nebenwege der Bemühung, den »Adel des Handwerks« nachzuweisen, ist das Beharren auf der Fiktion gewesen, daß der Künstler sein Handwerk aus Freude, unbedingt, betreibt. Schon Alberti hat von sich bemerkt, er male gelegentlich »per mio piacere«, und Michelangelo hat seinem Vater, der dessen Berufswahl für einen gesellschaftlichen Abstieg gehalten hatte, 1497 mitgeteilt: »io mi sto da me, e fo una figura per mio piacere«. In der Folgezeit gehört diese Bekundung der reinen Lust am Metier zu den Standardformeln der Vitenliteratur. Vasari trägt um 1550 das Motiv immer wieder vor: Schon Taddeo Gaddi »arbeitete nach einer gewissen Zeit nur noch zum eigenen Vergnügen, und in gewisser Weise nur zum Zeitvertreib«; Francesco di Giorgio hätte »nicht aus Gewinnsucht, sondern aus Freude gearbeitet«; Piero di Cosimo malte »nur zum eigenen Vergnügen und aus Freude an der Kunst«; Pontormo »wollte nicht arbeiten, es sei denn er hatte die Laune dazu, und nach eigenem Willen«; Rusticci »betrieb die Kunst zum eigenen Vergnügen und mehr aus Verlangen nach Ehre, denn nach Gewinn«. Wenn Vasari von Paris Bordone behauptet: »Er lebt gemütlich und ruhig in seinem Hause und arbeitet aus Freude auf Anfrage von Fürsten oder anderen Freunden«, dann hat er die höfische Bestimmung vor Augen, wonach die Arbeit für den Fürsten eine freie Tugendleistung ist, die auch adelsfähig ist. Programmatisch meint Vasari: »Kein Künstler ist verpflichtet zu arbeiten; er arbeitet, für wen und wann er will«. ¹⁸ Darauf konnten sich 1596 zwei Maler in Venedig berufen, als sie sich vom Zunftzwang der Handwerker freizumachen suchten mit dem Argument, sie betrieben die Malerei »nur zum Vergnügen, nicht aber als Handwerker«. ¹⁹

Wenn diese Begründung der künstlerischen Tätigkeit als eine interesse-lose, selbstbestimmte Tugendleistung auch leicht als eine Fiktion zu erkennen ist, die mit dem Blick auf einen Rittertitel den adligen Arbeitsbegriff usurpiert, so hat sie doch geholfen, eines der wesentlichen Merkmale des neuzeitlichen künstlerischen Schaffensbegriffs hervorzubringen. Die interessegeleitete Fiktion, daß Künstler nicht auf Bestellung, sondern »aus Freude«; nicht fremdbestimmt, sondern in freier Selbstentäußerung arbeiten, ist dann eine verbindliche Handlungsanweisung und in der Moderne zum Kriterium künstlerischer Relevanz geworden.

Man kann sich fragen, ob die Nobilitierung künstlerischer Tätigkeit nicht auch weit über die künstlerische Sphäre hinaus gewirkt hat. Es war gelungen, eine körperliche Arbeit, die immer als »mechanische« und servile

Tätigkeit gegolten hatte, so umzudefinieren, daß sie als eine geistige Arbeit galt, die auch eine gesellschaftliche Höherstufung begründen konnte. Diese Bestimmung war verallgemeinerungsfähig. In der Tat scheint der künstlerische Arbeitsbegriff eine Rolle gespielt zu haben, als im 19. Jahrhundert von einem neuen Arbeitsbegriff aus gesamtgesellschaftliche Umwälzungen konzipiert wurden. Bei John Ruskins sozialreformerischen Programmen liegt dieser Rückbezug auf die künstlerische Arbeit offen zutage. Aber auch Hegel hatte das Kapitel der »Phänomenologie«, in dem er den Geist als »Werkmeister« beschreibt, der die äußere Wirklichkeit zur »beseelten Form« auszuarbeiten hat, mit dem Satz beschlossen: »Der Geist ist Künstler«. ²⁰ Marx' frühe ästhetischen Versuche sind später liegen geblieben. Aber er könnte bei seiner Neubestimmung von Hand- und Kopfarbeit an jenen erfolgreichen Versuch der Künstler zurückgedacht haben, ihrer körperlichen Arbeit den Charakter einer freien, geistigen, also adelsfähigen Tätigkeit zu geben.

Anmerkungen

- 1 Eine Liste geadelter Künstler veröffentliche ich im Anhang meines Buches über »Hofkünstler«, das 1985 erscheinen wird. Ich muß mich auch sonst für diesen Aufsatz auf knappste Nachweise beschränken.
- 2 Archives de l'Art Française, Bd. 1, S. 127
- 3 Vgl. Jürgen Arndt: Hofpalzgrafen-Register. Bd. 1, Neustadt an der Aisch 1964, S. VIII
- 4 Federico Zuccaro: Scritti d'arte. Hrsg. Detlef Heikamp, Florenz 1961, S. 16
- 5 So im Diplom für Ottavio Strada vom 18.5.1598, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 15, Regestenteil Nr. 12420
- 6 Vgl. Giovanni Bottari: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Mailand 1822-1825, Bd. 6, S. 57-97
- 7 Mario Equicola: Dell'istoria di Mantova Libri Cinque (1521). Mantua 1610, S. 103; vgl. auch Anthony Blunt: Artistic Theory in Italy 1450-1600. Oxford 1956 (2. Aufl.), S. 52f
- 8 Der Nobilitierungsprozeß vollständig dokumentiert in »Varia Velazquena. Homenaje a Velazquez en el III Centenario de su muerte«. Madrid 1960, Bd. 2.
- 9 Tizian am 27.2.1576 an Philipp II, vgl. Annie Cloulas: Documents concernant Titien conservés aux Archives de Simancas. In: Melanges de la Casa Velazquez, Bd. 8, 1967, S. 286
- 10 Giorgio Vasari: Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori. (2. Auflage 1568). Hrsg. Gaetano Milanesi. Florenz 1906 (2. Aufl.), Bd. 2, S. 151 (über Dello), Bd. 6, S. 147 (über Bandinelli, der die Ritterwürde zum »ornamento della virtù« erhielt)
- 11 Vasari (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 591
- 12 Vasari (wie Anm. 10), Bd. 5, S. 155f
- 13 Vasari (wie Anm. 10), Bd. 6, S. 600

- 14 Paolo Pino: Dialogo di Pittura (1548). Hrsg. Ettore Camesasca. Mailand 1954, S. 34, 72
- 15 Varia Velazquena (wie Anm. 8), Bd. 2, S. 327
- 16 Francisco de Hollanda: Vier Gespräche über die Malerei. Portugiesischer Originaltext mit Übersetzung, hrsg. von J. de Vasconcellos. Wien 1899, S. 89
- 17 Leon Battista Alberti: De Pictura (um 1435). Hrsg. Cecil Grayson. Bari 1960, S. 97 und Le Lettere di Michelangelo Buonarroti. Hrsg. Gaetano Milanesi, Florenz 1875, S. 4
- 18 die Zitate aus Vasari (wie Anm. 10), Bd. 1, S. 641 (Gaddi), Bd. 3, S. 70 (Francesco di Giorgio), Bd. 4, S. 142 (Piero di Cosimo), Bd. 6, S. 279 (Pontormo), Bd. 6, S. 600 (Rustici), Bd. 7, S. 465 (Bordone), Bd. 6, S. 280
- 19 Vgl. David Rosand, in: I:Arte, Nr. 11/12, 1970, S. 38
- 20 G.W.F. Hegel: Phänomenologie des Geistes. Jubiläumsausgabe Bd. 2, S. 535