



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Kultur der Renaissance in Italien**

ein Versuch

**Burckhardt, Jacob**

**Leipzig, 1913-**

Fünftes Kapitel: der vollkommene Gesellschaftsmensch

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-74947](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-74947)

ist im 8. Capitulo das Bild des Giovanni Arlotto, welcher auszieht, seinen verlorenen Durst zu suchen, und zu diesem Endzweck an sich hängen hat: dürres Fleisch, einen Hering, einen Reif Käse, ein Würstchen und vier Sardellen, e tutti si coccevan nel sudore

Von dem ernstestem Verkehr mit seinen Freunden geben dann Lorenzos Korrespondenz und die Nachrichten über seine gelehrte und philosophische Konversation reichliche Kunde. Andere spätere gesellige Kreise in Florenz sind zum Teil theoretisierende politische Clubs, die zugleich eine poetische Seite haben, wie z. B. die sogenannte platonische Akademie, als sie sich nach Lorenzos Tode in den Gärten der Ruccellai versammelte<sup>1)</sup>.

An den Fürstenthöfen hing natürlich die Geselligkeit von der Person des Herrschers ab. Es gab ihrer allerdings seit Anfang des 16. Jahrhunderts nur noch wenige, und diese konnten nur geringertheils in dieser Beziehung etwas bedeuten. Rom hatte seinen wahrhaft einzigen Hof Leos X., eine Gesellschaft von so besonderer Art, wie sie sonst in der Weltgeschichte nicht wieder vorkommt.

#### Fünftes Kapitel.

### Der vollkommene Gesellschaftsmensch.

Für die Höfe, im Grunde aber noch viel mehr um seiner selber willen bildet sich nun der Cortigiano aus, welchen Castiglione schildert. Es ist eigentlich der gesellschaftliche Idealmensch, wie ihn die Bildung jener Zeit als notwendige höchste Blüte postuliert, und der Hof ist mehr für ihn als er für den Hof bestimmt. Alles wohl erwogen, könnte man einen solchen Menschen an keinem Hofe brauchen, weil er selber Talent und Auftreten eines vollkommenen Fürsten hat, und weil seine ruhige unaffektierte Virtuosität in allen äußeren und geistigen Dingen ein zu selbständiges Wesen voraussetzt. Die innere Triebkraft, die ihn

<sup>1)</sup> Über Cosimo Ruccellai als Mittelpunkt dieses Kreises zu Anfang des 16. Jahrh. vgl. Machiavelli, *Arte della guerra*, L. I.



bewegt, bezieht sich, obwohl es der Autor verhehlt, nicht auf den Fürstendienst, sondern auf die eigene Vollendung. Ein Beispiel wird dies klar machen: im Kriege nämlich verbittet sich<sup>1)</sup> der Cortigiano selbst nützliche und mit Gefahr und Aufmunterung verbundene Aufgaben, wenn diese stilllos und unschön sind, wie etwa das Wegfangen einer Herde; was ihn zur Teilnahme am Kriege bewegt, ist ja nicht die Pflicht an sich, sondern „l'honore“. Die sittliche Stellung zum Fürsten, wie sie im vierten Buch verlangt wird, ist eine sehr freie und selbständige. Die Theorie der vornehmen Liebchaft (im dritten Buche) enthält sehr viele feine psychologische Beobachtungen, die aber bessernteils dem allgemein menschlichen Gebiet angehören, und die große, fast lyrische Verherrlichung der idealen Liebe (am Ende des vierten Buches) hat vollends nichts mehr zu tun mit der speziellen Aufgabe des Werkes. Doch zeigt sich auch hier wie in den *Asolani* des Bembo die ungeweine Höhe der Bildung in der Art, wie die Gefühle verfeinert und analysiert auftreten. Dogmatisch beim Worte nehmen darf man diese Autoren allerdings nicht. Daß aber Reden dieser Art in der vornehmen Gesellschaft vorkamen, ist nicht zu bezweifeln, und daß nicht bloßes Schöntun, sondern auch wahre Leidenschaft in diesem Gewande erschien, werden wir unten sehen.

Von den äußerlichen Fertigkeiten werden beim Cortigiano zunächst die sogenannten ritterlichen Übungen in Vollkommenheit verlangt, außerdem aber auch noch manches andere, das nur an einem geschulten, gleichmäßig fortbestehenden, auf persönlichstem Wettstreit begründeten Hof gefordert werden konnte, wie es damals außerhalb Italiens keinen gab; mehreres beruht auch sichtlich nur auf einem allgemeinen, beinahe abstrakten Be-

<sup>1)</sup> *Il cortigiano*, L. II, cap. 8. — Über den *cortigiano* vgl. oben S. 101. Silv. Marcello führt aus (nozze 1895), daß der Cortigiano bis zum Ende des 3. Buchs zw. April 1508 und Mai 1509, das 4. Buch zwischen Sept. 1513 und Dez. 1515 geschrieben ist. Giorn.

stor. 26, 281. — Die hübsch ausgestattete und fleißig gearbeitete deutsche Übersetzung von A. Wesselski (2 Bde., München 1907) hat das besondere Verdienst, die antiken Quellen: Cicero, Plutarch genau aufzuweisen.



griff der individuellen Vollkommenheit. Der Cortigiano muß mit allen edlen Spielen vertraut sein, auch mit dem Springen, Wettlaufen, Schwimmen, Ringen; hauptsächlich muß er ein guter Tänzer sein und (wie sich von selbst versteht) ein nobler Reiter. Dazu aber muß er mehrere Sprachen, mindestens Italienisch und Latein, besitzen, und sich auf die schöne Literatur verstehen, auch über die bildenden Künste ein Urteil haben; in der Musik fordert man von ihm sogar einen gewissen Grad von ausübender Virtuosität, die er überdies möglichst geheim halten muß. Gründlicher Ernst ist es natürlich mit nichts von allem, ausgenommen die Waffen; aus der gegenseitigen Neutralisierung des Vielen entsteht eben das absolute Individuum, in welchem keine Eigenschaft aufdringlich vorherrscht.

So viel ist gewiß, daß im 16. Jahrhundert die Italiener, sowohl als theoretische Schriftsteller, wie als praktische Lehrer, das ganze Abendland in die Schule nahmen für alle edleren Leibesübungen und für den höhern geselligen Anstand. Für Reiten, Fechten und Tanzen haben sie durch Werke mit Abbildungen und durch Unterricht den Ton angegeben; das Turnen, abgelöst von der Kriegsübung wie vom bloßen Spiel, ist vielleicht zu allererst von Vittorino da Feltre (Bd. I, S. 235 ff.) gelehrt worden und dann ein Requisit der höheren Erziehung geblieben<sup>1)</sup>. Entscheidend ist dabei, daß es kunstgemäß gelehrt wird; welche Übungen vorkamen, ob die jetzt vorwiegenden auch damals gekannt waren, können wir freilich nicht ermitteln. Wie sehr aber außer der Kraft und Gewandtheit auch die Anmut als Zweck und Ziel galt, geht nicht nur aus der sonst bekannten Denkweise der Nation, sondern auch aus bestimmten Nachrichten hervor. Es genügt, an den großen Federigo von Montefeltro (Bd. I, S. 50 fg.) zu erinnern, wie er die abendlichen Spiele der ihm anvertrauten jungen Leute leitete.

Spiele und Wettübungen des Volkes unterschieden sich wohl nicht wesentlich von den im übrigen Abendlande verbreiteten. In den Seestädten kam natürlich das Wettrudern hinzu,

<sup>1)</sup> Vgl. Egturs CLX.



und die venezianischen Regatten waren schon früh berühmt. Sie sollen entstanden sein bei Anlaß des Hinauffahrens zum Vido, wo man mit der Armbrust zu schießen pflegte; die große allgemeine Regatta vom St. Paulstage war gesetzlich seit 1315<sup>1)</sup>. Das klassische Spiel Italiens war und ist bekanntlich das Ballspiel, und auch dieses möchte schon zur Zeit der Renaissance mit viel größerem Eifer und Glanze geübt worden sein als anderswo in Europa. Doch ist es nicht wohl möglich, bestimmte Zeugnisse für diese Annahme zusammenzubringen.

An dieser Stelle muß auch von der Musik<sup>2)</sup> die Rede sein. Die Komposition war noch um 1500 vorherrschend in den Händen der niederländischen Schule, welche wegen der ungemeinen Künstlichkeit und Wunderlichkeit ihrer Werke bestaunt wurde. Doch gab es schon daneben eine italienische Musik, die ohne Zweifel unserm jetzigen Tongefühl etwas näher stand und die, von den Deutschen gekannt und entwickelt, auf die Komposition der Neueren einen wesentlichen Einfluß übte. Ein halb Jahrhundert später tritt Palestrina auf, dessen Gewalt sich auch heute noch alle Gemüter unterwerfen; wir erfahren auch, er sei ein großer Neuerer gewesen, allein ob er oder andere den entscheidenden Schritt in die Tonsprache der modernen Welt hinein getan haben, wird nicht so erörtert, daß der Laie sich einen Begriff von dem Tatbestand machen könnte. Indem wir daher die Geschichte der musikalischen Komposition gänzlich auf sich beruhen lassen, suchen wir die Stellung der Musik zur damaligen Gesellschaft auszumitteln.

Höchst bezeichnend für die Renaissance und für Italien ist vor

<sup>1)</sup> Sansovino, Venezia, fol. 172 ff. Doch lassen sich Regatten bis 1267 verfolgen. — Früher wurde in Venedig auch viel geritten, ehe die Straßen gepflastert und die ebenen hölzernen Brücken in hochgewölbte steinerne verwandelt waren. Der Doge Steno hielt um 1400 einen Mar-

shall so herrlich wie der irgendeines italienischen Fürsten. Doch war das Reiten in der Umgegend jenes Platzes schon seit 1291 in der Regel verboten. — Später galten die Venezianer natürlich für schlechte Reiter. Vgl. Ariosto, Sat. V, vs. 208.

<sup>2)</sup> Vgl. Ergänz. CX.



allem die reiche Spezialisierung des Orchesters, das Suchen nach neuen Instrumenten, d. h. Klangarten, und — in engem Zusammenhange damit — das Virtuositentum, d. h. das Einbringen des Individuellen im Verhältnis zu bestimmten Instrumenten.

Von den Tonwerkzeugen, welche eine ganze Harmonie ausdrücken können, ist nicht nur die Orgel frühe sehr verbreitet und vervollkommenet, sondern auch das entsprechende Saiteninstrument, das *gravicembalo* oder *clavicembalo*<sup>1)</sup>; Stücke von solchen aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts werden bekanntlich noch aufbewahrt, weil die größten Maler sie mit Bildern schmückten. Für die weichen Hände fürstlicher Frauen mußten sie recht leicht gebaut werden. Sonst nahm die Geige den ersten Rang ein und gewährte bereits große persönliche Zelebrität. Bei Leo X., der schon als Kardinal sein Haus voller Sänger und Musiker gehabt hatte und der als Kenner und Mitspieler eine hohe Reputation genoß, wurden der Jude Giovan Maria und Jacopo Sansonando berühmt; ersterem gab Leo den Grafentitel und die Stadt Verruchio<sup>2)</sup>; letztern glaubt man in dem Apoll auf Raffaels Parnas dargestellt zu sehen. Clemens VII., selbst ein guter Musiker, setzte als Papst die Traditionen seines Hauses fort<sup>3)</sup>. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts bildeten sich dann Renommeen für jede Gattung, und Lomazzo (um 1580) nennt je drei namhaft gewordene Virtuosen für Gesang, Orgel, Laute, Lyra, Viola da Gamba, Harfe, Zither, Hörner und Posaunen; er wünscht, daß auf die Instrumente selbst schöne Bilder

<sup>1)</sup> Auch aus Papier? (*carta, cartone*) und Marmor vgl. die Nachweisungen Arch. stor. lomb. XIV, 292 ff.

<sup>2)</sup> Regesta Leonis Nro. 3315. Das monatliche Gehalt des Genannten betrug 23 Goldgulden. Vgl. Pastor IV, I, 400. (Über eines seiner Violinkonzerte Luzio S. 121, eine andere Notiz S. 126, A. 1.) Bei Pastor aus den Ausgabebüchern vollständige Liste der

päpstlichen Musiker z. T. mit Besoldungen. Ob jener Giovan Maria vielleicht der Violinspieler der Sciarra-Galerie ist? In Gerdes' Lautenbuch von 1552 stehen 14 Nummern von Giovan Maria. — Ein Giovan Maria de Cornetto wird gepriesen im Dr. Landino (Milano 1854. III, 27).

<sup>3)</sup> Genaue Nachweise bei Pastor IV, 2, S. 173 A. 7.



gemalt werden möchten<sup>1)</sup>. Solch ein vielseitiges vergleichendes Urteil wäre wohl in jener Zeit außerhalb Italiens ganz undenkbar, wenn auch fast dieselben Instrumente überall vorgekommen sein mögen.

Der Reichtum an Instrumenten sodann geht besonders daraus hervor, daß es sich lohnte, aus Kuriosität Sammlungen derselben anzulegen. In dem höchst musikalischen Venedig<sup>2)</sup> gab es mehrere dergleichen und wenn eine Anzahl Virtuosen sich dazu einfanden, so ergab sich gleich an Ort und Stelle ein Konzert. (In einer dieser Sammlungen sah man auch viele nach antiken Abbildungen und Beschreibungen verfertigte Tonwerkzeuge, nur wird nicht gemeldet, ob sie jemand spielen konnte und wie sie klangen.) Es ist nicht zu vergessen, daß solche Gegenstände zum Teil ein festlich prachtvolles Äußeres hatten und sich schön gruppieren ließen. Auch in Sammlungen anderer Raritäten und Kunstfachen pflegen sie sich deshalb als Zugabe einzufinden.

Die Exekutanten selbst sind außer den eigentlichen Virtuosen entweder einzelne Liebhaber oder ganze Orchester von solchen, etwa als „Akademie“ korporationsmäßig zusammengestellt<sup>3)</sup>. Sehr viele bildende Künstler waren auch in der Musik bewandert und oft Meister. — Leuten von Stande wurden die Blasinstrumente abgeraten aus denselben Gründen<sup>4)</sup>, welche einst den Alcibiades und selbst Pallas Athene davon abgeschreckt haben sollen; die vornehme Geselligkeit liebte den Gesang entweder allein oder mit Begleitung der Geige; auch das Streichquartett<sup>5)</sup> und um der Vielseitigkeit willen das Klavier; aber nicht den mehrstimmigen Gesang, „denn Eine Stimme höre, genieße, und beurteile man weit besser“. Mit anderen Worten, da der Gesang trotz aller konventionellen Bescheidenheit (S. 111) eine Ex-

<sup>1)</sup> Lomazzo, Trattato dell' arte della pittura, p. 347 ff. Vgl. Exkurs CX.

<sup>2)</sup> Sansovino, Venezia, fol. 138: è vera cosa, che la musica ha la sua propria sede in questa città. Natürlich sammelten dieselben Liebhaber

auch Notenbücher. — Notizen über ven. Musiker im Arch. Ven. 35, 73 ff.

<sup>3)</sup> Vgl. Exkurs CX.

<sup>4)</sup> Il cortigiano, fol. 56 vgl. fol. 41.

<sup>5)</sup> Quattro viole da arco, gewiß ein hoher und damals im Ausland sehr seltener Grad von Dilettantenbildung.



hibition des einzelnen Gesellschaftsmenschen bleibt, so ist es besser, man höre (und sehe) jeden besonders. Wird ja doch die Wirkung der süßesten Gefühle in den Zuhörerinnen vorausgesetzt und deshalb den alten Leuten eine ausdrückliche Abmahnung erteilt, auch wenn sie noch so schön spielten und sängen. Es kam sehr darauf an, daß der einzelne einen aus Ton und Gestalt harmonisch gemischten Eindruck hervorbringe. Von einer Anerkennung der Komposition als eines für sich bestehenden Kunstwerkes ist in diesen Kreisen keine Rede. Dagegen kam es vor, daß der Inhalt der Worte ein furchtbares eigenes Schicksal des Sängers schilderte<sup>1)</sup>.

Offenbar ist dieser Dilettantismus, sowohl der vornehmeren als der mittleren Stände, in Italien verbreiteter und zugleich der eigentlichen Kunst näher verwandt gewesen als in irgendeinem andern Lande. Wo irgend Geselligkeit geschildert wird, ist auch immer und mit Nachdruck Gesang und Saitenspiel erwähnt; Hunderte von Porträts stellen die Leute, oft mehrere zusammen, musizierend oder doch mit der Laute usw. im Arm dar, und selbst in Kirchenbildern zeigen die Engellkonzerte, wie vertraut die Maler mit der lebendigen Erscheinung der Musizierenden waren. Bereits erfährt man z. B. von einem Lautenspieler Antonio Nota in Padua (starb 1549), der vom Stundenlohn reich wurde und auch eine Lautenschule drucken ließ<sup>2)</sup>.

In einer Zeit, da noch keine Oper den musikalischen Genius zu konzentrieren und zu monopolisieren angefangen hatte, darf man sich wohl dieses Treiben geistreich, vielartig und wunderbar eigentümlich vorstellen. Eine andere Frage ist, wie weit wir noch an jener Tonwelt teil hätten, wenn unser Ohr sie wieder vernähme.

<sup>1)</sup> Bandello, Parte I, Nov. 26. Der Gesang des Antonio Bologna im Hause der Ippolita Bentivoglio. Vgl. III, 26. In unserer zimperlichen Zeit würde man dies eine Profanation der heiligsten Gefühle nennen. — (Vgl.

das letzte Lied des Britannicus, Tacit. Annal. XIII, 15.) — Die Rezitation zur Laute oder Viola ist in den Aussagen nicht leicht vom eigentlichen Gesang zu scheiden.

<sup>2)</sup> Scardeonius, a. a. D.