

Giotto – das unerreichte Vorbild?

Elemente antiker *imitatio auctorum*-Lehren in Cennino Cenninis *Libro dell'arte*

Peter Seiler

Einleitung: Die historische Besonderheit von Cenninis Adaption antiker *imitatio auctorum*-Lehren

Die antike Vorstellung, dass Kunst Naturnachahmung sei, war im Mittelalter durch die Tradierung des aristotelischen Theorems *ars imitatur naturam* präsent.¹ Ebenso wurde das antike Thema der *imitatio auctorum* in der (die Dichtung einschließenden) Rhetorik tradiert. Im Bereich der bildenden Kunst hat es eine der rhetorisch-grammatischen Ausbildung vergleichbare Bindung an theoretische Grundlagen und vorbildliche Autoren antiker Provenienz jedoch nicht gegeben. Antike Kunst und ihre Formeln wurden zwar das ganze Mittelalter hindurch tradiert und transformiert, aber es gab keine (dauerhafte) normative Bindung an kanonische Muster. Die erhaltenen Zeugnisse antiker Bau- und Bildwerke waren überwiegend anonym und ließen sich nicht oder nur auf zweifelhafte Weise mit den durch die literarische Überlieferung bekannten Namen der in der Antike berühmten Künstler in Verbindung bringen. Prominente Zeugnisse antiker Malerei waren ohnehin nicht vorhanden. 1435 konstatierte Leon Battista Alberti im Prolog der italienischen Fassung seiner Schrift *De pictura* die Lehrer- und Vorbildlosigkeit der Architekten und bildenden Künstler seiner Zeit. Umso erstaunlicher sei es, dass Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia und Masaccio den Alten in nichts nachstünden.² Vor den römischen Statuenfunden des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts, deren normative Bedeutung Vasari in seinen Ausführungen zur *terza maniera* darlegte und zugleich relativierte, da er sie in der Kunst Michelangelos übertroffen sah,³ gehen Äußerungen über die Nachahmung antiker Werke über pauschale Bemerkungen nicht hinaus. Wenn Cristoforo Landino Donatello als „grande imitatore degli antichi“ bezeichnet,⁴ dann ist dies für eine Überlieferungs- und Transformationsge-

schichte antiker Nachahmungslehren wenig aufschlussreich.⁵ Erwin Panofsky wies darauf hin, dass im 14. und 15. Jahrhundert das (humanistische) Thema der Nachahmung der Antike im Bereich der bildenden Künste noch keine Rolle spielte und sich das kunsttheoretische Interesse auf die Nachahmung der Natur konzentrierte.⁶ Vor dem 16. Jahrhundert wurden jedoch nicht nur Antikennachahmungen nachahmungstheoretisch vernachlässigt. Es gab bis in dieses Jahrhundert generell kaum theoretische Erwägungen zur *imitatio* künstlerischer Vorbilder,⁷ obwohl Rückgriffe auf frühere Werke zur gängigen künstlerischen Praxis gehörten.⁸ Als isolierter Vorbereiter späterer Reflexionen zu diesem Thema hat in jüngerer Zeit Cennino Cennini Aufmerksamkeit gefunden, da er in seinem *Libro dell'arte* auf das Nachzeichnen von Vorbildern eingeht und den Umgang mit unterschiedlichen *maniere* erörtert. Sein Ratschlag, die Werke des besten Meisters nachzuahmen, um zu einer guten *maniera* zu gelangen, wurde mit humanistischen Adaptionen antiker Nachahmungslehren in Verbindung gebracht.⁹ Das Thema soll hier unter Berücksichtigung transformationstheoretischer Gesichtspunkte nochmals aufgegriffen werden. Dabei werden die im *Libro dell'arte* enthaltenen Äußerungen zur Naturnachahmung weitgehend ausgeklammert, da sie an anderer Stelle erörtert werden. Fokussiert wird vor allem der Sachverhalt, dass Cennini Elemente antiker *imitatio auctorum*-Lehren als anonymes Theoriegut aufgreift und für den Bereich der Malerei adaptiert. Er beruft sich nicht auf antike Autoren, sondern verzichtet vollständig auf Angaben zur Herkunft seiner Argumente. Die bei ihm festzustellende Einstellung zur antiken Überlieferung unterscheidet sich deutlich von humanistischen Versuchen einer Wiedergewinnung antiker Kunstregeln. Cennini fungiert als Agent der Transformation antiken Überlieferungsguts, er beteiligt sich jedoch nicht an den humanistischen Bestrebungen zu einer neuen Antike(re)konstruktion.

I Der *Libro dell'arte*

1. Datierung, Entstehungsort und Zweck des *Libro dell'arte*

Über Cennino Cennini, den Verfasser des *Libro dell'arte*, ist nur wenig bekannt. Er ging bei dem Florentiner Maler Agnolo Gaddi (gest. 1396) in die Lehre und blieb insgesamt 12 Jahre in seiner Werkstatt. 1398 und 1401 ist er in Padua dokumentiert, wo er am Hof von Francesco Novello da Carrara als Maler tätig war.¹⁰ 1403 war er offenbar wieder in der Toskana. Bezeugt ist dies durch die historiographische Überlieferung zu einem (heute verlorenen) Fresko in Colle di Valdelsa, das seine Signatur trug.¹¹ Da im Steuerverzeichnis von Colle di Valdelsa 1427 ein „Drea del fu Cennini“ eingetragen ist, war Cennini, wenn es sich tatsächlich um seinen Sohn handelte, damals bereits verstorben.¹²

Entstehungsumstände und Entstehungszeit des *Libro dell'arte* sind nicht überliefert. Das originale Manuskript ist verloren. Es sind vier Abschriften bekannt, von denen die älteste (Florenz, Bibliotheca Medicea Laurenziana, Ms. P. 78.23) das Datum 1437 trägt.¹³ Zahlreiche Indizien weisen darauf hin, dass der kopierte Text nicht vollständig abgeschlossen war und eine redaktionelle Überarbeitung noch ausstand.¹⁴ Cennini arbeitete vermutlich über einen größeren Zeitraum hinweg an seinem Manuskript und nahm zu verschiedenen Zeiten Veränderungen vor.¹⁵ Die aktuellen Datierungsvorschläge schwanken aufgrund der unsicheren biographischen Daten zwischen „Ende 14. Jahrhundert“ und „1437.“¹⁶ Cennini kompilierte wohl schon in Florenz Materialien für seinen *Libro*, aber das Vorkommen von Worten aus dem paduanischen bzw. venezianischen Dialekt,¹⁷ ein Hinweis auf die Frauen von Padua (Kap. CLXXX)¹⁸ und die Erwähnung eines venezianischen Dukaten¹⁹ liefern Anhaltspunkte dafür, dass er in Padua an seinem Textmaterial arbeitete.²⁰ Der Entstehungszeitraum lässt sich jedoch nicht auf seinen dortigen Aufenthalt eingrenzen. Auf eine nachpaduanische Arbeitsphase in Florenz weisen mehrere Indizien hin: die Florentiner Provenienz der ältesten Handschrift, die Reihenfolge der im *Incipit* und in Kap. CLXXXIX genannten Heiligen (der Schutzpatron von Florenz, Johannes der Täufer, wird vor dem hl. Antonius, dem Schutzpatron Paduas, genannt),²¹ Cenninis Bekenntnis zu Giotto und seinen Florentiner Nachfolgern²² sowie die Adaption einer nachahmungstheoretischen Metapher, die erst 1400/2 durch Leonardo Brunis lateinische Übersetzung der Mahnworte von Basilius dem Großen an die Jugend bekannt wurde.²³

Die bisherigen Überlegungen zum Entstehungsanlass des *Libro* beziehen sich zumeist auf Padua.²⁴ Aufgrund der

kunsttheoretischen Elemente der Einleitung wurde bezweifelt, dass Cennini in erster Linie seine Fachgenossen im Auge hatte.²⁵ Martin Kemp hielt es für möglich, dass er beabsichtigte, das Manuskript einem potentiellen Mäzen des Paduaner Hofes zu dedizieren.²⁶ Viktor Schmidt dachte eher an ein „breiteres Publikum, das auch Kunstkenner, Kunstinteressierte und sogar Dilettanten umfasste.“²⁷ Die Nachdrücklichkeit, mit der Cennini seinem Leser mitteilt, dass man es ohne eine zwölfjährige Lehrzeit in einer Werkstatt zu nichts bringen könne, selbst wenn man sich Tag und Nacht in seinen *Libro* vertiefte (Kap. CIV), lassen dies jedoch zweifelhaft erscheinen.²⁸ Problematisch ist aber auch die Annahme, der *Libro* könnte im Auftrag einer handwerklichen Institution entstanden sein. Bellucci und Frosinini wiesen auf die Florentiner *Arte dei Medici e Speziali*.²⁹ Silvia Bianca Tosatti und (zeitweise auch) Fabio Frezzato zogen die Paduaner Malergilde als Auftraggeber in Betracht.³⁰ Wäre dies der Fall gewesen, dann hätte sich Cennini wohl auf deren Autorität und Ansehen berufen und ihre Belange inhaltlich stärker berücksichtigt. Die Frage nach den Entstehungshintergründen ist nach wie vor offen.³¹ Cennini selbst präsentiert sein Buch als Handbuch zur Malerausbildung: Er habe es verfasst, „zum Nutzen, Wohl und Verdienst dessen, der zu dieser Kunst gelangen will“ („a ultolià e bene e guadagno di chi alla detta arte vorrà pervenire“).³²

2. Der Aufbau des *Libro* und seine Konzeption als Lehrgang

In Kap. IV gibt Cennini eine Vorschau auf den Inhalt des *Libro* und die einzelnen Gegenstände, die er Schritt für Schritt nach einer „rhegola dei gradi“ genannten Einteilung behandeln wird. Er unterscheidet zwei Teile (*parti*) der Malerei – Zeichnung (*disegno*) und Farbgebung (*cholorire*) – und bezeichnet sie als Fundament und Anfang aller zu dieser Kunst gehörenden „lavori di mano“, die er Glieder (*membri*) nennt. Obwohl er eine Aufzählung der *membri* beider Teile ankündigt, listet er im Folgenden nur diejenigen der Wand- und der Tafelmalerei auf. Möglicherweise handelt es sich um eine frühe (und später nicht mehr aktualisierte) Disposition des *Libro*. Die Unterschiede zum vorhandenen Aufbau zeigen deutlich die Ziele und Probleme der konzeptionellen Arbeit Cenninis. Drei Phänomene sind wichtig:

(1) Die Vorschau des Kapitels IV deckt nur die Kapitel V–CLVI ab. Die späteren Kapitel (CLXII–CLXXXIX) wurden offenbar nachträglich ergänzt. Das ist auch an den im Text vorhandenen Angaben zur Abgrenzung inhaltlicher Abschnitte zu erkennen. Es ist eine Gliederung des Textes in *parti* vorhanden, die jedoch teilweise nicht korrekt markiert

ist und zudem nach dem Kap. CXII aufgegeben wurde. Vier Teile sind ausgewiesen: Teil 1 (Zeichnung, Kap. V–XXXIV),³³ Teil 2 (Farben und Pinsel, Kap. XXXV–LXII und LXIII–LVI),³⁴ Teil 3 (Wandmalerei, Kap. LXVII–CIII)³⁵ und Teil 4 (Tafelmalerei, Kap. CXIII–CLVI).³⁶ Teil 3 und Teil 4 werden jeweils zu Beginn durch religiöse Anrufungen hervorgehoben.³⁷ In den Kap. CLVII–CIXXX werden weitere, auf andere Bildträger (Papier, Textilien, Glas usw.)³⁸ abgestimmte Maltechniken („tutti i modi del dipingere“) beschrieben.³⁹ Die Kap. CLXXXI–CLXXXVIII informieren über Abgusstechniken.⁴⁰ Cennini fasste sie als Ergänzung zu seinen Ausführungen zum *disegno* auf.⁴¹

(2) Cennini unternahm den Versuch, das ihm überlieferte Material in Form eines Lehrgangs zu präsentieren.⁴² Sein *Libro* ist an einen fiktiven Lehrling gerichtet, den er immer wieder mit vertraulichem „tu“ anspricht. Mit der „reghola dei gradi“ bezeichnet er das didaktische Prinzip stufenweiser Ausbildung. Der Lehrling soll (aus dem Dunkel seiner Unwissenheit) Stufe für Stufe zum Licht der Malerei aufsteigen. Wiederholt verwendet Cennini die formelhafte Wendung „Per venire a · llucie dell’arte di grado in grado.“⁴³ Vor allem in den Kapiteln zum *disegno* ist zu erkennen, dass er das Modell der stufenweisen Ausbildung anzuwenden versuchte. Der zweite Teil (Farben und Pinsel, Kap. XXXV–LXII und LXIII–LVI), in dem vor allem die „natura de’ colori“⁴⁴ erörtert wird, ließ keine didaktische Abfolge zu. Cennini orientiert sich an einer Farbskala, die aus sieben „natürlichen Farben“ („colori naturali“) besteht: Schwarz, Rot, Gelb, Grün, Weiß, *azzurro oltremarino* oder *azzurro della Magna* und *giallorino* (Kap. XXXVI).⁴⁵ In den Teilen 3 und 4 (Wandmalerei und Tafelmalerei) legt er der Abfolge der technischen Verfahren und Rezepturen den Arbeitsprozess der Ausführung von Wand- bzw. Tafelbildern zugrunde.⁴⁶ Darüberhinaus gibt er einige zusätzliche didaktische Hinweise, so zu den Ausbildungszeiten (Kap. IV)⁴⁷ oder dazu, dass die Tafelmalerei in der Ausbildung der Wandmalerei vorausgehen solle.⁴⁸ In den späteren Kapiteln ist die Abfolge der beschriebenen Verfahren und Rezepturen rein additiv. Elemente einer didaktischen Aufbereitung und Kommentierung des Materials sind kaum noch vorhanden.

(3) Der *Libro dell’arte* enthält überwiegend handwerkliches Wissen, was bereits die Kapitelüberschriften deutlich erkennen lassen. 181 der 189 Kapitel besitzen Überschriften, die auf Rezepturen und handwerkliche Verfahren hinweisen. Nur bei acht Überschriften ist dies nicht der Fall, und die entsprechenden Kapitel sind Themen gewidmet, die über handwerkliche Anleitungen hinausgehen und theoretische bzw. generelle Gedanken und Anliegen erkennen lassen.⁴⁹ Es handelt sich um die Kapitel I–IV, die als Einleitung zum gesamten *Libro* fungieren, und die Kap. XXVII–

XXIX, die zum Teil *disegno* gehören, sowie um das Kap. LXX. In den anderen Kapiteln kommen theoretische Erwägungen nur an wenigen Stellen als vereinzelte Einschübe bzw. Zusätze vor. Zumeist sind sie auf kurze Bemerkungen beschränkt. Der Versuch, (kunst)theoretische Ideen mit technisch-handwerklichem Fachwissen zu verbinden, ist nur in begrenztem Umfang und nicht immer inhaltlich überzeugend gelungen.

Cennini verstand Malerei als eine in hohem Maße anspruchsvolle Form der Naturnachahmung, die Fachwissen (*scienza*), Phantasie (*fantasia*) und Handarbeit (*operazione di mano*) erfordert. Zur Begründung seiner Aufwertung der Malerei nutzte er wie viele Autoren nach ihm den traditionellen Gedanken der Analogie von Malerei und Poesie. Die Lektüre der *ars poetica* des Horaz kann man ihm zwar nicht unterstellen, aber der Inhalt der am Anfang stehenden Verse scheint ihm auf indirektem Weg übermittelt worden zu sein. In Kap. I vertritt Cennini die Auffassung, dass der Maler ebenso wie der Dichter eine Lizenz zu eigenen Erfindungen habe. Er hat diesen die künstlerische *inventio* betreffenden Anspruch in seinem *Libro* nicht weiter erörtert und vertieft. Aber das Kap. XXVII zeigt, dass er im Bereich der Ausbildung von Malern und Dichtern weitere Analogien im Auge hatte, die das Nachahmen von Vorbildern betreffen.

3. Das 27. Kapitel des *Libro dell’arte*

Julius von Schlosser rechnete Cenninis Anweisungen zum Gebrauch von Vorbildern nicht zu den „modernen Elementen“ des *Libro dell’arte*. Nach seiner Auffassung standen sie noch ganz in der mittelalterlichen Werkstatttradition.⁵⁰ Die Indizien für eine Adaption literarischer Nachahmungslehren sind lange übersehen worden, da man lediglich die Praxisnähe der gegebenen Ratschläge beachtete:

Capitolo XXVII Come ti de’ ingiegniare di ritrarre e disegnare di meno maestri che può

Pure a ‘tte è di bisogno si seguiti innnazi, acciò che possi seghuitare il viaggio della detta scienza. Tu à fatto le tue carte tinte; è mestieri disegnare. De’ tenere questo modo: avendo prima usato un tempo il disegnare, chome ti dissì di sopra, cioè in tavoletta, affatichati e dilettrati di ritrar sempre le migliori cose che trovar puoi, per mano fatte di gran maestri. E sse se’ in luogho dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a ‘tte, ma per chonsiglio io ti do: ghuarda di pigliar sempre il miglior e quello che à maggior fama; e seghuitando di di in di <quello tale>, contra la natura sarà che a ‘tte non vengha preso di suo’ maniera e di suo’ aria, però che se ‘ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell’uno né maniera dell’altro non n’arai, e verrai per forza fantastichet-

to, per amor che chiaschuna maniera ti stracierà la mente. Ora vo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e chosì nessuno n'arai perfetto. Se seghuti l'andar d'uno, pe' chontinovo uxo ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo; poi a tte interverrà che sse punto di fantasia la natura r'arà concieduto, verrai a pigliare huna maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona, perché la mano, lo intelletto tuo essendo sempre huso di pigliare fiori, mal saprebbe tòrre spina.⁵¹

Kapitel XXVII „Wie du dich daran machen mußt, nach dem Vorbild möglichst weniger Meister zu kopieren und zu zeichnen.

Doch es ist für dich notwendig, Vorbildern dich anzuschließen, damit du die Reise dieser Wissenschaft verfolgen könntest. Deine gefärbten Papiere hast du bereitet, du mußt fortfahren zu zeichnen. Nachdem du anfangs die Zeit nach meiner Anweisung zum Zeichnen verwandt hast, auf Täfelchen nämlich, so beschäftige und vergnüge dich unermüdlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die du von Händen großer Meister finden kannst. Bist du nun an einem Orte, wo viele gute Meister lebten, umso besser für dich. Den Rat aber gebe ich dir: Achte darauf, stets den Besten zu wählen und den, der den größten Ruhm hat. Folgst du diesem nun Tag für Tag, so wäre es wider die Natur, wenn du nicht etwas von seiner Manier und seiner *aria* übernimmst; während, wenn du dich entschließt, heute nach diesem, morgen nach jenem Meister zu zeichnen, du dir weder die Manier des einen, noch die Manier des anderen aneignen wirst. Und du wirst zwangsweise ein Phantast werden, da dir die Liebe zur Manier eines jeden den Geist zerrreißen wird. Wenn du es heute auf die Weise des einen machst, morgen auf die eines anderen, wirst du dir keine vollkommen aneignen. Folgest du aber einem mit ununterbrochener Praxis, so müßte dein Verstand grob sein, wenn er nicht davon einige Nahrung aufnähme. Dann wird es geschehen, wenn dir die Natur nur ein bißchen Phantasie gewährt hat, daß du dir eine für dich geeignete Manier nimmst, und sie wird nicht anders als gut sein können, weil deine Hand und dein Verstand, stets gewohnt Blumen zu pflücken, schwerlich Dornen nehmen werden.“⁵²

Zeichnungs- und Musterbücher bezeugen, dass in Werkstätten nicht nur Muster des leitenden Meisters, sondern auch Werke fremder Meister kopiert wurden. Eine Nähe zu gängigen Ausbildungspraktiken kann man Cenninis Überlegungen nicht absprechen.⁵³ Da er zudem das Wort *ritrarre* verwendet und somit *imitare* nicht vorkommt, fehlt der naheliegendste begriffliche Anhaltspunkt für eine Kenntnis theoretischer Reflexionen über die Nachahmung von Vorbildern.⁵⁴ Die Vermutung, dass hier theoretische Vorstellungen eine Rolle spielen, stützt sich auf andere Indizien: auf das Vorkommen der Begriffe *maniera*, *aria*, *fantasia*, deren gemeinsames Auftreten in keinem früheren

Text belegt ist. Lionello Venturi interpretierte bereits 1925 die Verbindung von *maniera* und *fantasia* als Indiz für ein über mittelalterliche Traditionen hinausgehendes Verständnis des Kopierens von „modelli.“ Da es bei Cennini mit der Anerkennung einer „maniera propria“ einhergehe, lasse es ein neues Bewusstsein für die Individualität des Künstlers erkennen.⁵⁵ Venturi sah auch bereits die nachahmungstheoretische Dimension des Ratschlags, nur einem Meister zu folgen. Er attestierte Cennini einen antieklektischen Standpunkt, den er aber nicht auf theoretisches Überlieferungsgut zurückführte, sondern auf die künstlerische Erfahrung des Malers.⁵⁶ Die Nähe zu literarischen Konzepten der *imitatio auctorum* erkannte zunächst Martin Kemp⁵⁷ und später offenbar unabhängig von ihm auch Andrea Bolland.⁵⁸ Beide wiesen auf die Auffassungen hin, die Pier Paolo Vergerio 1396 in einem Brief an Lodovico Buzzacarina (Epistolario, LXXV, 18. September 1396) bezüglich der Frage nach der richtigen Nachahmung von Vorbildern äußerte.⁵⁹ Vergerio widerspricht in diesem Brief Senecas Maxime, der Dichter solle aus dem Studium unterschiedlicher Autoren Gewinn ziehen, nicht anders als eine Biene, die ihren Nektar aus verschiedenen Blüten zusammenträgt (Epist. moral 84). Es sei angebracht, dem Besten zu folgen und das Beispiel zeitgenössischer Maler zu beachten, die allein Giotto als vorbildlich einstufen.⁶⁰

*Deligendus est autem nobis unus quem imitemur; quod in omni genere rerum efficacissimum adiumentum est. Et quantam Anneus neminem velit unum sequendum, sed ex diversis novum quoddam dicendi genus conficiendum, michi tamen non ita videtur, sed unum aliquem eundemque optimum habendum esse, quem precipuum imitemur, propterea quod tanto fit quisque deterior quanto inferiorem secutus a superiore defecit. Faciendum est igitur quod etatis nostre pictores, qui, cum ceterorum claras imagines sedulo spectent, solius tamen Ioti exemplaria sequuntur.*⁶¹

„Wir aber müssen einen auswählen, dem wir folgen, was in allen Dingen das erfolgreichste Mittel ist. Obwohl Seneca behauptete, man solle nicht nur einem Vorbild folgen, sondern aus verschiedenen einen neuen Stil zusammenfügen, bin ich anderer Meinung. Vielmehr gilt es, vor allem den einen Besten zu imitieren, denn je mehr man einem schlechteren – vom Besten abweichenden – folgt, desto schlechter wird man selbst. Man halte sich an das Beispiel unserer zeitgenössischen Maler, die zwar die berühmten Bilder anderer (Maler) aufmerksam studieren, dann aber doch nur dem einen Vorbild Giottos folgen.“⁶²

Als besten Autor nennt Vergerio im folgenden Cicero. Diesem glaubte er auch hinsichtlich seiner Ablehnung eklektischer Vorbildwahl zu folgen, denn er orientierte sich an der *Rhetorica ad Herennium*, die man Cicero zuschrieb.⁶³ In dem

Werk fand Vergerio auch das Muster für die Verwendung eines Vergleichsbeispiels aus dem Bereich der bildenden Kunst:

Chares ab Lysippo statuas facere non isto modo didicit, ut Lysippus caput ostenderet Myronium, brachia Praxiteles, pectus Polycletium, sed omnia coram magistrum facientem videbat, ceterorum opera vel sua sponte poterat considerare.

„Chares lernte von Lysipp die Bildhauerkunst nicht auf eine Weise, daß ihm Lysipp einen Kopf des Myron, Arme des Praxiteles, einen Brustkorb des Polyklet zeigte, sondern er sah mit eigenen Augen, wie der Meister dies alles schuf; die Werke der übrigen konnte er wohl von sich aus betrachten.“⁶⁴

Vergerio aktualisierte den Vergleich, indem er Lysipp durch Giotto ersetzte. Die Anregung hierzu dürfte er durch literarische Zeugnisse zu Giottos Ruhm erhalten haben.⁶⁵ Da Vergerio sich im gleichen Zeitraum wie Cennini am Hof des Francesco Novello da Carrara überwiegend in Padua aufhielt (zwischen 1390–1397 und 1400–1405),⁶⁶ scheint es naheliegend, ihn als Quelle ins Spiel zu bringen. Aber es gibt mehrere Problempunkte, die Zweifel daran aufkommen lassen, dass er für Cennini wichtig war:

- 1 Vergerio verfolgte mit der Ersetzung Lysipps durch Giotto kaum die Absicht, seine literarische Nachahmungstheorie auf die zeitgenössische Praxis der Malerei zu übertragen.⁶⁷ In welcher Hinsicht die Maler den „*exemplaria Ioti*“ folgten, wird von ihm nicht erläutert, und er verfügte wohl kaum über hinreichende Kenntnisse, um diese Fragen genauer zu beantworten. Über die Literatur hinausgehende kunsttheoretische Ambitionen sind bei ihm nicht zu erkennen. In seinem einflussreichen Erziehungstraktat *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae* legt er großen Wert auf die Disziplinen Philosophie, Geschichte und Literatur, rechnet die zeitgenössische Kunst des Zeichnens jedoch nicht zu den *artes liberales*, obwohl er einräumt, dass sie bei den antiken Griechen als nützlich und ehrenhaft galt.⁶⁸
- 2 Cenninis Bildung war sehr begrenzt, und es ist mehr als zweifelhaft, dass er sich als Verehrer humanistischer Bildung profilieren wollte. Es gibt vielmehr deutliche Anzeichen dafür, dass ihm die intellektuellen Vorlieben und insbesondere die Antikenbegeisterung humanistisch orientierter Gelehrter weitgehend fremd waren.
- 3 Giotto wird in Kap. XXVII des *Libro dell'arte* nicht erwähnt. Es stellt sich daher die Frage, ob Cennini mit seinem Bekenntnis zu Giotto und zu der durch ihn begründeten Tradition dieselben Vorstellungen verknüpfte wie Vergerio.⁶⁹ Hält man sich an Vergerios Aussage, dann wären zeitgenössische Maler unabhängig von ihrer Werkstattzugehörigkeit Giotto als Vorbild gefolgt.⁷⁰
- 4 Die Übereinstimmung bezüglich des Ratschlags, nur einem Vorbild zu folgen, reicht nicht aus, um einen direk-

ten Zusammenhang zwischen Cennini und Vergerio herzustellen. Es ist durchaus möglich, dass Cennini unabhängig von Vergerio durch eine andere indirekte Vermittlung das Grundprinzip der Nachahmungslehre der *Rhetorica ad Herennium* kennenlernte.⁷¹

- 5 Die Übersetzung von „*maniera*“ mit „*Stil*“⁷² vernachlässigt den Sachverhalt, dass der Begriff noch nicht den Bedeutungsumfang hat, den er in späterer Zeit vor allem bei Vasari gewinnt, wenn er von der *maniera* eines Künstlers spricht.⁷³ Es gilt genauer zu erfassen, welchen Stellenwert die Nachahmung der besten *maniera* innerhalb des *Libro dell'arte* besitzt, d. h. es ist vor allem zu klären, welche Lern- und Lehrmethoden Cennini darlegt und ob und in welchem Umfang seine Vorstellungen von künstlerischer Nachahmung produktionsästhetische Verfahrensweisen einschließen.
- 6 Cenninis Verwendung des Begriffs *aria* wurde, da er bei Vergerio nicht vorkommt, zum Anlass genommen, seine in Kapitel XXVII enthaltenen Ausführungen mit Petrarca's Reflexionen über die *imitatio auctorum* und die Ausbildung eines eigenen individuellen Stils in Verbindung zu bringen.⁷⁴ In diesem Zusammenhang scheint es notwendig zu beachten, dass Cenninis Anweisungen zum Umgang mit Werken großer Meister und Petrarca's Konzept der kreativen Aneignung literarischer Vorbilder keine Gemeinsamkeiten erkennen lassen, und Petrarca zudem *aria* als einen zu seiner Zeit in der Malerei gängigen Begriff apostrophiert.⁷⁵
- 7 Schließlich gibt es für Cenninis Verwendung der Begriffe *fantasia* und *fantastichetto* bei Vergerio keine inhaltlichen Entsprechungen.⁷⁶

Aus den Problempunkten ergeben sich folgende Leitfragen der Untersuchung: Welche Quellen sind bei Cennini nachweisbar und wie ist sein Bildungsniveau (und insbesondere seine Kenntnis antiker Autoren) einzuschätzen? Welche Rolle kommt der *imitatio* in den Ausbildungsmethoden und produktionsästhetischen Verfahrensweisen des *Libro dell'arte* zu? Inwiefern besitzt Giotto bei Cennini kanonische Geltung im Sinne der *imitatio*-Lehre?

II Cenninis Quellen und sein Bildungsniveau⁷⁷

Cennini erwähnt weder Texte noch Autoren, die er bei der Abfassung seines *Libro dell'arte* benutzte. Was er schriftlich fixierte, hat nach seinen eigenen Aussagen zwei komplementäre Quellen: Es handele sich einerseits um die Aufzeichnung dessen, was er von seinem Lehrer Agnolo Gaddi gelernt habe, und andererseits basiere das Geschriebene auf

seiner eigenen Erfahrung, denn er habe das Erlernte auch mit eigener Hand in der Praxis angewendet.⁷⁸

Per confortar tutto quelli ch'all'arte vogliono venire, di quello che a mme fu insegnato dal predetto Agnolo, mio maestro, nota farò, e di quello che con mia mano ò provato (...).⁷⁹

Um alle, welche zur Kunst kommen wollen, zu ermutigen, mache ich eine Aufzeichnung von dem, was mich der genannte Agnolo, mein Meister, gelehrt hat, und auch davon, was ich mit eigener Hand prüfte.⁸⁰

Die Versicherung, dass er das Erlernte selbst geprüft habe, ist ein deutliches Indiz für die Benutzung von Texten. Es handelt sich um eine in der technischen Fachliteratur des Mittelalters gängige Wendung,⁸¹ die keineswegs allzu wörtlich zu nehmen ist,⁸² auch wenn Cennini wiederholt die Bedeutung der malerischen Praxis hervorhebt.⁸³ Man kann aufgrund inhaltlicher und sprachlicher Anhaltspunkte ausschließen, daß der *Libro dell'arte* ausschließlich auf mündlich tradiertem Wissen basiert. Unklar ist lediglich, ob Cennini ein oder, was wahrscheinlicher ist, mehrere ältere technische Kompendien auswertete und aktualisierte.

Schwieriger ist die Sachlage hinsichtlich der Frage nach Cenninis zusätzlichen, über Buchwissen zu technischen Verfahren hinausgehenden literarischen Kenntnissen. Da direkte Zitate fehlen,⁸⁴ und außer den Kapiteln I–III und XVII–XXIX nur sehr wenige Stellen Anlass geben, einen gelehrten Wissenshintergrund vorauszusetzen, steht außer Frage, dass Cennini nur über eine sehr rudimentäre Bildung verfügte.⁸⁵ Bereits Daniel V. Thompson wies zudem in seiner Edition von 1932 darauf hin, dass Cenninis Formulierungen, solange sie technische Sachverhalte und Verfahren betreffen, in der Regel einen klaren Satzbau aufweisen, dass aber alle Äußerungen zu philosophischen oder kunsttheoretischen Themen die engen Grenzen seiner sprachlichen Fähigkeiten deutlich erkennen lassen.⁸⁶ Vermutlich sind die materialkundlichen und technischen Sachverhalte deshalb mit mehr Klarheit dargestellt, weil Cennini hierzu Texte vorlagen, während er bei philosophischen und kunsttheoretischen Argumenten auf mündlich vermitteltes Wissen angewiesen war, das er mit einem nur sehr begrenzten Vokabular zum Ausdruck brachte.⁸⁷

Ob er sich „mit offenen Ohren“ im „näheren Umfeld“ von humanistischen Kreisen bewegte oder lediglich über Kontakte zu gebildeten Personen verfügte, die über deren Ideen informiert waren,⁸⁸ ist kaum zu beantworten. Da er in Kap. XL auf Mönche („frati“) als Informationsquelle für Rezepturen hinweist,⁸⁹ ist es möglich, dass ihm durch gebildete Mönche nicht nur Fachwissen, sondern auch einige Elemente von Gelehrtenwissen vermittelt worden waren. Beachtenswert sind in diesem Zusammenhang nicht nur die an mehreren Stellen des *Libro* vorhandenen religiösen

Invokationen, sondern auch Cenninis Distanz zu antikem Überlieferungsgut, die mit einem religiös-konservativ geprägten Ambiente eher zu erklären ist als mit der Nähe zu humanistischen Kreisen. Der *Libro* enthält weder Zitate oder direkte inhaltliche Übernahmen antiker Autoren, noch Erwähnungen berühmter antiker Künstler oder Kunstwerke. Die einzigen Bezüge zum antiken Referenzbereich sind die Hervorhebung des Zeichnens nach der Natur als „Triumphforte“ (Kap. XXVIII)⁹⁰ und die Behauptung, die Naturnähe nackter antiker Statuen sei auf die Verwendung von Naturabgüssen zurückzuführen (Kap. CLXXXV).⁹¹ Da die Vorbildfunktion antiker Texte für die Kunsttheorie bei Cennini ausgeblendet wird, fehlt das Hauptmerkmal humanistischer Äußerungen über Kunst. Cennini beruft sich nicht auf antike Autoren,⁹² sondern ausschließlich auf die Tradition Giotto (und auf seine Verehrung für den dreifaltigen Gott, die Jungfrau Maria und seine Schutzheiligen). Die Antike wird von ihm nicht explizit negiert, sondern weitgehend ignoriert.⁹³ Zumindest teilweise könnte es sich auch um simulierte Ignoranz handeln, d. h. um einen bewussten Verzicht auf eine Bezugnahme auf die Antike. Der Unterschied zu Leon Battista Alberti, der in seinem Traktat *De pictura* die Malerei demonstrativ „auf den Boden der Antike“ stellte, könnte nicht deutlicher sein.⁹⁴

III Die Rolle der *imitatio* in Cenninis Ausbildungsmethoden und produktionsästhetischen Verfahrensweisen

1. Ethische Erfordernisse der *imitatio*

Cenninis in Kap. XXVII formulierter Ratschlag, beim Zeichnen nach Vorbildern nicht beliebig viele auszuwählen, sondern dem Besten zu folgen, ist viel beachtet worden. Weniger Aufmerksamkeit fand jedoch der Kontext dieses Ratschlags. Die Kapitel II und III enthalten einige Bemerkungen zu den ethischen Normen, die ein gutes Verhältnis des Malerlehrlings zu seinem Meister prägen:⁹⁵

Capitolo II Come alchuni vegnono all'arte, che per anino gentile e chi per e chi per guardagnio.

Non senza cagione d'animo gentile, alchuni si muovono di venire a questa arte, piacciendoli per amore naturale. Lo 'ntelletto al disegno si diletta solo, ché da 'lloro medesimi la natura a 'ccìo gli trae, senza nulla ghuida di maestro, per gientileza d'animo, er per questa dilettersi. Seguitano a volere trovare maestro, e con questo si disponghono chon amore d'ubidenza, stando in servitù per venire a perfezion di ciò. Alchuni sono che per

povertà e necessità del vivere seguitano, sì per guadagno e anche per l'amor dell'arte; ma sopra tutti, quelli da commendare è quelli che per amore e per gentileza all'arte predetta vengono onorati.⁹⁶

Kapitel II „Wie einige zur Kunst kommen; welche aus edler Gesinnung und welche des Gewinnes halber.

Nicht ohne Anregung eines edlen Sinnes entschließen sich manche zu dieser Kunst zu gehen, da sie ihnen durch natürliche Liebe gefällt. Der Intellekt ergötzt sich am Zeichnen, lediglich nach eigener Neigung zu dem, was anzieht; ohne jegliche Leitung des Lehrers, durch den Adel des Geistes. Und durch dieses Vergnügen werden sie dahingebbracht, einen Meister zu suchen, diesem unterordnen sie sich in Liebe zum Gehorsam, in Untergebenheit stehend, damit sie zur Vervollkommenung gelangen. Einige gibt es, welche aus Armuth und Noth des Lebens ihr folgen, also Gewinnes wegen und auch aus Liebe zur Kunst. Aber es sind über alle diese, die zu rühmen, welche nur aus Liebe und edlem Sinn zu genannter Kunst streben.⁹⁷

Das Hauptanliegen des Kap. II ist die Bestimmung des sozialen Rangs der Maler. Cennini beansprucht nicht für alle Maler denselben Rang, sondern er unterscheidet zwei Kategorien: Diejenigen, die aus edlem Sinn und Liebe sich zur Malerei hingezogen fühlen, und diejenigen, die dieses Handwerk lediglich aufnehmen, um eine wirtschaftliche Lebensgrundlage zu erlangen. Die edle Gesinnung hebt die Vertreter der ersten Kategorie auf das Niveau der Vertreter der *artes liberales*.⁹⁸ Dasselbe Anliegen verfolgt Cennini auch mit der Feststellung, das Zeichnen sei eine auf natürlicher Begabung basierende intellektuelle Neigung. Um sich gegen autodidaktische Autonomieansprüche zu verwahren, bringt er unverzüglich die Wahl eines Meisters ins Spiel. Wer durch Liebe zur Kunst gelange, der strebe auch danach, sich „mit Liebe“ gehorsam einem Meister zu unterstellen, um zur Vervollkommenheit zu gelangen. Das (möglicherweise von Dante angeregte) Thema ist Cennini sehr wichtig,⁹⁹ was sich daran zeigt, dass er im folgenden Kap. III die Sekundärtugenden, die für eine Ausbildung zum Maler erforderlich sind, nochmals gesondert und differenzierter darlegt:

Capitolo III Come principalmente si de' provvedere chi viene alla detta arte.

Adunque voi, che con animo gentile sete amadori di questa virtù e principalmente all'arte venite, adornatevi prima di questo vestimento, cioè amore, timore, ubidenza e perseveranza; e quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la guida del maestro a imparare; e quanto più tardo puoi dal maestro ti parti.¹⁰⁰

Kapitel III „Wie sich hauptsächlich vorzusehen hat, wer zur genannten Kunst kommt.

Ihr also, die ihr aus edlerem Sinne Liebhaber dieses schönen Strebens seid, kommt vor allem zur Kunst und schmückt euch

vorher mit diesem Kleide: nämlich mit Liebe, Furcht, Gehorsam und Ausdauer. Und je früher du vermagst, fange an, dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen und je später du kannst, scheid von dem Meister.¹⁰¹

Die zur Aufwertung der Malerei herangezogene Vorstellung einer ihr zugrunde liegenden naturgegebenen, edlen Disposition und die Einbeziehung weiterer Tugenden stehen in engem inhaltlichen Zusammenhang, gehen aber dennoch auf unterschiedliche Bereiche zurück. An den Begriffen „animo gentile“ bzw. „gentilezza d'animo“ und „amor naturale“ ist deutlich zu erkennen, dass Cennini die Argumente zur Begründung des hohen Rangs seiner Profession der Dichtungstheorie des *dolce stil nuovo* verdankte,¹⁰² und diese, der *ut pictura poesis*-Doktrin folgend, auf die Malerei übertrug.¹⁰³ Die Hervorhebung der Notwendigkeit der Wahl eines Meisters und das Insistieren auf einer möglichst langen Ausbildungszeit entsprechen zunächst dem traditionellen Werkstattbetrieb, aber mit der Kombination von Liebe, Gehorsam, Furcht und Beharrlichkeit ist das eingeforderte Lehrlingsethos zugleich durch eine Nähe zu franziskanischer Spiritualität religiös aufgewertet.¹⁰⁴ Natürliche Begabung und Anleitung durch einen Meister werden ein weiteres Mal in Kap. CIIII als zusammengehörige Erfordernisse ausgewiesen, und erneut ist die Ausbildungsdauer betont, in diesem Fall mit detaillierten Angaben zu einzelnen Ausbildungsschritten:

Capitolo CIIII In che modo dei pervenire a stare del lavorare in tavola.

Sappi che non vorrebbe essere men tempo imparare, chome prima studiare da piccino un anno a usare il disegno della tavola; poi stare col maestro, a bottega, che sapesse lavorare tutti i membri che appartiene di nostra arte; e stare e incominciare a triare de' colori, e imparare a chuociere delle cholle, e triare de' giessi, e pigliare la pratica dello ingiessare l'ancone, e rievare e raderle, metter d'oro, granare ben, per tempo di sei anni. Poi in praticare a colorire, adornare di mordenti, far drappi d'oro, usare di lavorare di muro, per altri sei anni, sempre disegnando, non abbandonando mai né in di di festa né in di di lavorare. E così

la natura, per grande uso, si convertisce in buona pratica. Altrimenti, pigliando altri hordini, non sperare mai che vengano a buona perfezione, che molti son che dicono che senza essere stati con maestro anno imparato l'arte. No il credere, che io ti do l'esempio: di questo libro, studiandolo di di e di notte e tu non ne veggia qualche pratica con qualche maestro, non ne verrai mai da niente; né che mai possi con buon volto stare tra i maestri.¹⁰⁵

„Kapitel CIIII Auf welche Weise du zur Kunst der Tafelmalerei herantreten sollst.

Wisse, dass es nicht geschwind gehen wird, dies zu lernen: für's erste wird es zum geringsten ein Jahr dauern, das Zeichnen auf

dem Täfelchen einzuüben; dann mit dem Meister in der Werkstatt zu stehen, bis du alle die Zweige gelernt, welche unserer Kunst zugehören. Dann mit der Bereitung der Farben anzufangen, das Kochen des Leimes zu lernen, Gips zu mahlen, das Verfahren, mit Gips zu grundieren zu lernen, ihn erhaben zu machen, und zu schaben, zu vergolden, gut zu körnen, – durch sechs Jahr hindurch. Und dann zum praktischen Versuchen im Malen, ornamentieren mittels Beizen, Goldgewänder machen, in der Wandmalerei sich üben, andere sechs Jahre, immer zu zeichnen und weder an Fest- noch an Werktagen abzulassen. Und so wandelt sich die Naturanlage durch grosse Übung in tüchtige Geschicklichkeit um. Ergreifst du aber einen anderen Weg, so hoffe nicht zur Vollkommenheit zu gelangen. Zwar sind viele, welche aussagen, sie hätten ohne Meister die Kunst erlernt, du aber glaube es nicht; ich gebe dir zum Beispiel dieses Büchlein: wenn du es Tag und Nacht studierst und du hast keine Praxis bei irgendeinem Meister, so wirst du es weder zu etwas bringen, noch mit ehrlicher Miene vor den Meistern bestehen können.“¹⁰⁶

Allein die Anzahl der Jahre, die ein Malerlehrling unter der Obhut eines Meisters arbeiten soll, – nach Cenninis Vorstellungen 13 Jahre –, zeigt, welche enorme Autorität diesem eingeräumt wird.¹⁰⁷ Mit dem zusätzlichen Hinweis, dass auch sein *Libro* keinen alternativen Weg autodidaktischen Voranschreitens eröffnet, signalisiert Cennini seine Kompromisslosigkeit in dieser Sache.

2. Die Nachahmung des besten Meisters in der Ausbildung zum Zeichner

Es ist in den auf die Einleitung (Kap. I–IV) folgenden *disegno*-Kapiteln (Kap. V–XXXIV) von dem Verhältnis Lehrling-Meister zunächst nicht die Rede, vor allem bleibt relativ lange offen, worauf man bei der Wahl eines Meisters achten solle. Cennini hat seine Ausführungen zur Nachahmung von vorbildlichen Künstlern auf das Nachzeichnen („*ritrarre e disegnare*“) von Mustern konzentriert,¹⁰⁸ ohne darauf einzugehen, von wem diese geschaffen wurden. Die Empfehlung, nur dem besten Meister zu folgen, gibt er erst in Kap. XXVII.¹⁰⁹ Zuvor informiert er ausführlich über die verschiedenen Instrumente und Materialien des Zeichnens, mit deren Gebrauch sich der Malerlehrling nach und nach vertraut machen soll.¹¹⁰

Als Zeichnungsträger werden zunächst Täfelchen aus Holz oder Pergament beschrieben (Kap. V–VII), dann folgen Pergament und Leinenpapier (Kap. X), gefärbte Papiere (Kap. XV–XXII) und schließlich Transparentpapier (Kap. XXIII–XXVI). Gezeichnet wird mit einem Metallstift (Kap. VIII), dem Bleigriffel (Kap. XI–XII), der Feder (Kap. XI–

II–XIV), und mit Kohle (Kap. XXX, XXXIII–XXXIV). Hinzu kommen verschiedenartige Pinsel, die für Schattierungen benötigt werden (Kap. X, XXXI–XXXII). Worauf es beim Zeichnen formal ankommt, was der angehende Maler zeichnen und welche Muster er wählen soll, erwähnt Cennini nur mit wenigen Bemerkungen. Es ist nur allgemein von „*esempi*“¹¹¹ oder von Einzelementen die Rede (von Figuren, Halbfiguren, Köpfen,¹¹² „*chasamenti*“¹¹³). Nur an einer Stelle wird beiläufig erwähnt, dass das Nachzeichnen auch eine „*storia*“ zum Gegenstand haben kann.¹¹⁴ Die in Umrissen erkennbare Ausbildungsmethode entspricht dem mittelalterlichen Werkstattbetrieb:¹¹⁵ Das Zeichnen nach Mustern diente vor allem der Einübung zeichnerischer Techniken und dem Erwerb eines Formenrepertoires. Kopiert wurden „Muster für potentielle Bildbestandteile“,¹¹⁶ zumeist ganze Figuren und Gegenstände sowie kleine Figurengruppen, aber in der Regel keine Musterkompositionen.¹¹⁷ Die zeichnerische Erfassung vollständiger Kompositionen war überwiegend auftragsgebunden und erfolgte insbesondere dann, wenn ikonographische Vorlagen benötigt wurden.¹¹⁸ Nur vereinzelt fertigte man vollständige Kopien nach ausgeführten Gemälden an.¹¹⁹ Die Erarbeitung eines Formenrepertoires wird an zwei Stellen direkt angesprochen: Bei den Anweisungen für den Übergang von der Metallstift- zur Federzeichnung (Kap. XIII) weist Cennini zunächst auf die Bedeutung der Praxis des Zeichnens zur Ausbildung eines Formengedächtnisses hin:

(...) Sai che tt'averà pratichando il disegnare di penna? Che tti farà sperto, pratico e chapacie di molto disegno entro la testa tua.¹²⁰

„Weisst du, was dir aus dem Federzeichnen erwachsen wird? Dass du erfahren, geschickt und zu vielerlei Zeichnungen im Kopfe fähig wirst.“¹²¹

In Kap. XXIX empfiehlt er dann auch das Sammeln von Zeichnungen: Sie sollen in einer Zeichnungsmappe („*tasca*“) sorgfältig aufbewahrt werden.¹²² Dieses Nachahmungsarchiv sollte das Formengedächtnis unterstützen und für die spätere Praxis zur Verfügung stehen.

Gezeichnet wird, was beiläufigen Angaben zu entnehmen ist, in der Werkstatt, aber auch außerhalb, „in Kirchen“¹²³ oder „in Kapellen“ (Kap. IX und XXIX),¹²⁴ allein oder mit Gefährten (Kap. XXIX),¹²⁵ nach Zeichnungen,¹²⁶ Wandbildern und Tafelbildern (Kap. XXIII).¹²⁷ Das Zeichnen nach zeitgenössischen oder antiken skulpturalen Bildwerken oder Naturabgüssen wird nicht erwähnt.¹²⁸

An ebenfalls eher beiläufigen Bemerkungen wird deutlich, dass sich das Kopieren künstlerischer Muster bei Cennini an Vorstellungen der Naturnachahmung orientiert. Es geht nicht darum, den „graphischen Gehalt“ der *esempi* nachzuahmen, sondern deren natürlichen Formgehalt. Drei Stel-

len sind (neben der Malereidefinition des Kap. I) hierfür aufschlussreich: In Kap. V richtet Cennini die Aufforderung an den Malerlehrling, das der Wahrheit am nächsten Kommando zu zeichnen („disegnare il piu veritevole“). In Kap. XXIII betont er, dass die Technik des Pausens sich in besonderer Weise eigne, die „Substanz“ einer Figur zu erfassen.¹²⁹ Und in Kap. XXX wird das Finden der Wahrheit („troverai la verità“) mit allgemeinen Proportionsregeln („misure“) abgesichert.¹³⁰ Gemeint ist nicht ein faksimilierendes Kopieren (künstlerischer Muster), sondern ein an den Regeln „richtiger“ Naturnachahmung orientiertes zeichnerisches Festhalten der in ihrer Form enthaltenen Naturwahrheit. An vier Stellen benutzt Cennini eine stereotype Metaphorik, um Kenntnisse und Regeln, die ihm besonders wichtig sind, hervorzuheben. Zwei von diesen betreffen nachahmungstheoretische Kernaussagen. Zunächst unterstreicht Cennini seine Bemerkungen zur Bedeutung optimaler Lichtverhältnisse für das präzise Sehen des Vorbilds bzw. der eigenen Zeichnung mit einer grundsätzlichen Aussage zum Sehvermögen des Malers und zum Zusammenspiel von „Sonnenlicht“, „Augenlicht“ und der künstlerischen Hand des Malers (Kap. VI–II):

E'l timone e 'lla ghuida di questo potere vedere, si è la luce del sole, la luce dell'occhio tuo e 'lla man tua, ché senza queste tre chose nulla non si può fare con ragione.¹³¹

Das Steuer und der Führer dieses Sehvermögens sind das Sonnenlicht, das Augenlicht und deine Hand, denn ohne diese drei Dinge lässt sich nichts auf vernünftige Weise machen.

In Kap. XV wird die Verwendung von *carte tinte* als erste Annäherung an die später geschilderten Techniken des Kolorierens betont:

Per venire a lucie di grado in grado a incominciare a volere trovare il principio e 'lla porta del colorire, vuolsi pigliare altro modo di disegnare che quello di che abbiamo detto fino a mmo; (...).¹³²

„Um von Stufe zu Stufe vorzuschreiten und mit dem Vorhaben zu beginnen, den Grund und die Pforte des Malens zu finden, muss man noch eine Art des Zeichnens versuchen, nebst den bisher beschriebenen.“¹³³

In Kap. XXVII werden die generellen Erwägungen zur Auswahl von Vorbildern (bzw. zur Wahl des besten Meisters) mit einer Reise-Metapher eingeleitet:

Pure a tte è di bisogno si seguti innazi, acciò che possi seghutare il viaggio della detta scienza.¹³⁴

Doch es ist für dich notwendig, Vorbildern dich anzuschließen, damit du die Reise dieser Wissenschaft verfolgen könntest.

Und in Kap. XXVIII wird das *ritrarre del naturale* dem Malerlehrling mit dem größten metaphorischen Nachdruck empfohlen. Nur an dieser Stelle bringt Cennini drei Metaphern zum Einsatz:

Attendi che 'lla più perfetta ghuida che possa avere e miglior timone, si è la trionfal porta del ritrarre de naturale.¹³⁵

Beachte, daß der am meisten vollkommene Führer, den man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens nach der Natur ist.

Die in Kapitel XXVII enthaltene späte Darlegung des Ratschlags, nur dem besten Meister zu folgen, gehört zu den Unstimmigkeiten der Gliederung des Libro,¹³⁶ die auch in den am stärksten von der Lehrgangskonzeption geprägten *disegno*-Kapiteln (Teil I) vorhanden sind. Einige Anweisungen und Ratschläge zum Zeichnen wurden (möglicherweise nachträglich) in die beiden dem *cholorire* gewidmeten Kapitelserien eingefügt. Die perfekten Maße einer männlichen Figur legt Cennini erst in Kap. LXX dar, obwohl er bereits in Kap. XXX die Notwendigkeit der Anwendung dieser Proportionsregeln am Beispiel des Kopierens eines in großer Höhe befindlichen Vorbilds erläutert. Das Zeichnen von Gebirgen behandelt er erst am Ende des dritten, der Wandmalerei gewidmeten Teils in Kap. LXXXVIII. Zum selbständigen Entwerfen von Figuren oder *storie*, d. h. der Anwendung kopierter Muster, macht Cennini vor allem in Kap. LXVII (in Zusammenhang mit der Wandmalerei) und in Kap. CXXII (in Zusammenhang mit der Tafelmalerei) einige Angaben, die jedoch eher spärlich sind, obwohl er das Komponieren in Kap. I als diejenige Tätigkeit schildert, die dem Maler mit dem Dichter gemeinsam ist.

Die Kapitel XXVII und XXVIII besitzen (wie die Kapitel I–IV) einen besonderen Charakter: Während in allen anderen Kapiteln handwerkliche Anweisungen zur Technik des Zeichnens im Vordergrund stehen und Gesichtspunkte der Nachahmung nur in kurzen Bemerkungen (mit oder ohne metaphorische Aufmerksamkeitssignalen) artikuliert werden, enthalten sie eine auf Grundfragen der Nachahmung von Vorbildern konzentrierte dichte Abfolge von Argumenten. Die nach der Lektüre der vorausgehenden Kapitelserie (V–XXVI) nicht zu erwartende gedankliche Dichte setzt sich in der ersten Hälfte des folgenden Kapitels (XXIX) noch fort mit Anweisungen zur Lebensführung des Malers, bricht aber dann plötzlich wieder ab. Mit dem Hinweis „Ritorniamo al fatto nostro“¹³⁷ setzt Cennini bis einschließlich Kap. XXXIV seine primär handwerklichen Instruktionen zum Zeichnen fort. Warum nicht bereits zu Beginn des Curriculum genauere Instruktionen zur Vorbildauswahl gegeben werden, ist nicht ersichtlich. Die wortkarge Empfehlung, das der Wahrheit am nächsten kommende zu zeichnen („il piu veritevile“), ist ohne zusätzliche Erklärung wenig hilfreich. Und erst im Kap. XXIII, das dem Anfertigen von Kopien mithilfe von Transparentpapier (*carta lucida*) gewidmet ist, stößt man auf einen weiteren, ebenfalls knappen Hinweis: das Verfahren sei sehr nützlich, wenn man Figuren

oder Köpfe von großen Meistern („di man di gran maestri“) nachzeichnen wolle.¹³⁸ Da bereits in Kap. IX Ratschläge zum Zeichnen außerhalb der Werkstatt („in chapelle“) gegeben werden, ist kaum anzunehmen, dass in der Anfangszeit der Ausbildung Werke fremder Meister noch keine Rolle spielten. Hinzu kommt, dass der Malerlehrling ebenfalls erst in Kap. XXVII mit der Aufgabe konfrontiert wird, sich beim Zeichnen nach Mustern eine *maniera* anzueignen. Kap. XXVI und Kap. XXVII zeigen daher besonders deutlich, dass Cennini Schwierigkeiten hatte, theoretische Überlegungen mit dem traditionellen handwerklichen Lehrstoff zu verbinden.

3. Die Ratschläge des 27. Kapitels

Die Aufforderung, die *maniera* des besten Malers nachzuahmen, lässt sich nicht mit dem traditionellen Werkstattbetrieb erklären. Sie setzt einen werkstattunabhängigen Zugang zu Werken eines Künstlers von kanonischer Geltung voraus. Cennini erwartet jedoch nicht, dass der Malerlehrling sich auf die Suche nach einem neuen Apelles macht. Bereits sein Hinweis auf die „gran maestri“ zeigt, dass er seine Ratschläge lediglich mit lokalem Anspruchsniveau verbindet.

(...) E 'sse se' in luogho dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a tte (...).

Bist du nun an einem Orte, wo viele gute Meister lebten, umso besser für dich.

Cennini nimmt als selbstverständlich an, dass der Malerlehrling ortsgebunden ist und deshalb sein Zugang zu qualitätvollen Vorbildern mehr oder weniger gut sein kann. Da weder Florenz noch Padua als Standort reflektiert werden, scheint er mit seinem Rat auch denjenigen helfen zu wollen, die in kleinen Orten ihre Neigung zur Malerei entdeckten. Diese Variabilität lokaler Erfahrungshorizonte und Musterebote bot nicht den Kontext für die Erörterung kanonischer Vorbilder von überregionaler Geltung. Anspruch und Wirklichkeit stehen unvermittelt nebeneinander, auch bzw. gerade wenn man Cennini unterstellt, er habe von Anfang an, d. h. bereits bei seinen in Kap. II und III enthaltenen Ausführungen zur Notwendigkeit der Anleitung durch einen Meister, an den besten Meister gedacht. Ebenso sind die positiven Hinweise auf die großen Meister nicht klar auf die Aufforderung der Nachahmung des Besten abgestimmt.

(...) affaticati e dilettați di ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi, per mano fatte di gran maestri (...).

(...) beschäftige und vergnüge dich unermüdlich mit dem Zeichnen der besten Sachen, die du von Händen großer Meister finden kannst (...).

Vergleichbare Äußerungen sind nicht überliefert. Die erhaltenen Zeichnungsbücher bestätigen jedoch, dass beim Zusammenstellen von Musterbüchern nicht nur Vorlagen eines Meisters berücksichtigt wurden. Für die Eigeninitiative angehender Künstler bei der Vorbildwahl liefert Ghiberti in seinen *Commentarii* (zw. 1447 und 1455) ein Beispiel. Er berichtet, dass ein von ihm in besonderer Weise geschätzter Kölner Bildhauer junge Künstler, die ihn aufsuchten, mit *exempla* versorgte.¹³⁹ Cennini billigt das Kopieren werkstattexterner Vorbilder¹⁴⁰ unter der Bedingung ihrer herausragenden Qualität. Es sollen Werke großer Meister gewählt werden, worauf er bereits in Zusammenhang mit der Anfertigung von Pausen mithilfe von Transparentpapier beiläufig hinweist. Beachtenswert ist, dass Cennini in Kap. XXVII das Zeichnen fremder Vorbilder nicht nur weitgehend dem Belieben des Malerlehrlings anheim stellt, sondern durchaus auch als intensive („unermüdliche“) Tätigkeit gutheißt. Seine unmittelbar folgende Aufforderung, nur dem besten Maler zu folgen, ist keine strikt zu befolgende Regel, sondern ein didaktischer Ratschlag.

(...), ma per chonsiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il miglior e quello che à maggior fama; e seghuitando di di in di <quello tale>, contra la natura sarà che a tte non venga preso di suo' maniera e di suo' aria, (...).

Den Rat aber gebe ich dir: Achte darauf, stets den Besten zu nehmen, und den, der den größten Ruhm hat. Folgst du diesem nun Tag für Tag, so wäre es wider die Natur, wenn du nicht etwas von seiner Manier und seiner *aria* übernimmst; (...).

Cennini hat bei seinem Ratschlag¹⁴¹ Anfängerschwierigkeiten im Blick.¹⁴² Er setzt voraus, dass der Lernende aus Unerfahrenheit und noch mangelndem Wissen kein hinreichendes Urteilsvermögen hat und empfiehlt ihm deshalb, er solle sich an dem Meister orientieren, der das größte Ansehen genießt („la maggior fama“). Mit einem naturgegebenen Urteilsvermögen, wie es später von einigen Renaissancetheoretikern angenommen wird,¹⁴³ rechnet Cennini nicht. Bei unzureichend ausgebildetem Urteilsvermögen führt seiner Meinung nach die Nachahmung unterschiedlicher Vorbilder nahezu zwangsläufig zu einer Dysfunktion der Phantasie, die aus dem Lernenden einen Phantasten macht.

Durch die Reihung der Aufforderungen „beschäftige und vergnüge dich unermüdlich mit dem Nachahmen der besten Sachen, die du von Händen großer Meister finden kannst“ und „achte darauf, stets den Besten zu nehmen, und den, der den größten Ruhm hat“, rückt er zwei Nachahmungskonzepte eng zusammen, die im literarischen Bereich von ciceronianisch gesinnten Humanisten wie Vergerio, zumindest in der Theorie, deutlich gegeneinander abgegrenzt oder sogar als unvereinbar angesehen wurden.¹⁴⁴

Die Aufforderung zur Nachahmung der „besten Sachen“ renommierter Meister entspricht den traditionellen Anweisungen zum Umgang mit Schulautoren. Die Empfehlung des *imitari meliores* wurde im Kontext der Poetiken des späten 12. und frühen 13. Jahrhunderts lanciert. Da die ersten vier Kapitel des *Libro* deutliche Anklänge an die Dichtungstheorie des *dolce stil nuovo* und an Dante erkennen lassen, liegt es nahe, Florentiner Überlieferungen in Betracht zu ziehen.¹⁴⁵ Dante betonte ganz im Einklang mit der Schultradition in *De Vulgari eloquentia* (II, IV, 2): „je näher wir jene (die großen Dichter) nachahmen, umso besser dichten wir.“¹⁴⁶

a) Die Metapher des umsichtigen Rosenpflückens

Die von Cennini in Kap. XXVII verwendete Metaphorik der Blütenlese kommt jedoch bei Dante nicht vor, und man findet sie auch nicht in der *Rhetorica ad herennium* oder in Vergerios Brief von 1396. Lukrez, Horaz, Seneca und andere antike Autoren kommen ebenfalls nicht in Frage, da bei ihnen das Blütenabweiden durch Bienen erfolgt, die den Blütensaft aufsaugen.¹⁴⁷ Cennini greift eine besondere Variante der Metapher der Blütenlese auf, die zusätzlich das Motiv der Vermeidung von Dornen aufweist:

(...) Se seghuti l'andar d'uno, pe' chontinovo uxo ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo; poi a tte intervverrà che 'sse punto di fantasia la natura t'arà concieduto, verrai a pigliare huna maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona, perché la mano, lo intelletto tuo essendo sempre huso di pigliare fiori, mal saprebbe t'orre spina.

(...) Folgest du aber einem mit ununterbrochener Praxis, so müßte dein Verstand grob sein, wenn er nicht davon einige Nahrung aufnähme. Dann wird es geschehen, wenn dir die Natur nur ein bißchen Phantasie gewährt hat, daß du dir eine für dich geeignete Manier nimmst, und sie wird nicht anders als gut sein können, weil deine Hand und dein Verstand, stets gewohnt Blumen zu pflücken, schwerlich Dornen nehmen werden.

Das *pigliare* einer *maniera* erfordert nach Cennini *fantasia*, aber letztlich entscheidend ist für ihn der Intellekt. Dass er in Kap. XXVII nicht nur von *fantasia* und *mano*, sondern auch von *intelletto* und *mano* spricht, bleibt zumeist unerwähnt.¹⁴⁸ Die Selektion von Blüten und Dornen lässt an eine christliche Vorlage denken: Das Bild des umsichtigen Rosenpflückens verwendete Basilius der Große in seiner Rede „An die Jünglinge, wie sie mit Nutzen heidnische Schriftsteller lesen können/ *Sermo de legendis libris gentilium*“ (kurz: *Ad adolescentes*). Leonardo Bruni hat (möglicherweise einer Anregung seines Griechischlehrers Manuel Chrysoloras fol-

gend) die im Westen bis dahin nicht bekannte Schrift des Kirchenvaters ins Lateinische übersetzt und 1400/02 Coluccio Salutati gewidmet.¹⁴⁹

„Denn wie die meisten Geschöpfe von den Blumen nur etwas haben, insoweit sie an deren Duft oder Farbe sich ergötzen, die Bienen aber auch Honig aus ihnen zu gewinnen wissen, so werden auch die, die nicht bloß nach dem Angenehmen und Ergötzlichen solcher Schriften haschen, daraus auch einigen Gewinn für ihre Seele erzielen. Ja, ganz nach dem Vorbilde der Bienen müsst ihr mit jenen Schriften umgehen. Diese fliegen ja nicht allen Blumen unterschiedslos zu, noch wollen sie die, die sie besuchen, ganz wegtragen, vielmehr nehmen sie nur soviel mit, als sie verarbeiten können, und lassen das Andere gern zurück. Wollen wir klug sein, dann eignen wir auch aus jenen Schriften nur das uns Passende und der Wahrheit Verwandte uns an, übergehen aber das andere. Und wie wir beim Pflücken der Rose die Dornen vermeiden, so werden wir auch bei einer nutzbringenden Benützung solcher Schriften vor dem Schädlichen auf der Hut sein. Wir müssen also gleich von vornherein jede Wissenschaft ins Auge fassen und auf den Zweck einstellen oder, wie das dorische Sprichwort sagt, ‚den Stein nach der Schnur richten.‘“¹⁵⁰

Im *Libro dell'arte* ist der Rosen-Dornen-Vergleich des Basilius durch eine radikale Assimilation transformiert und entgegen seiner ursprünglichen Bedeutung, die das selbständige selektive Auswerten der Inhalte heidnischer Schriften betrifft, auf die Nachahmung nur eines Vorbilds übertragen.¹⁵¹ Das repetitive Kopieren der Werke des besten Meisters führt zur Ausbildung von Qualitätsmaßstäben, die intuitiv die Selektion von Rosen und Dornen und damit die Transformation der Vorbilder steuern. Humanisten nutzten die Schrift des Basilius dagegen in erster Linie, um ihr Studium antiker Autoren gegenüber den moralischen Bedenken religiös-konservativer Theologen zu rechtfertigen.¹⁵² Dass der Rosen-Dornen-Vergleich einer von Theologen und Philosophen geführten Debatte entlehnt ist, in der der richtige Umgang mit Vorbildern weitgehend losgelöst von künstlerischen Maßstäben in erster Linie als eine Angelegenheit christlicher Moral und Lebensweise als brisantes Problem angesehen wurde, zeigen die mahnenden Worte, mit denen Cennini in Kap. XXIX dem Malerlehrling eine „ordentliche“ Lebensweise ans Herz zu legen versucht: „La tua vita huole essere sempre hordinata, si cchome avessi a studiare in teologia o filosofia o altre scienze (...).“ Mit seiner moralisierenden Abschweifung, die vom Maßhalten im Essen bis zum Umgang mit Frauen reicht, transformiert er durch trivialisierende Substitution die umfassendere moralphilosophische Problematik des Gelehrtenstreits in alltägliche Verhaltensregeln, die er als Voraussetzungen einer von körperlichen Exzessen nicht belasteten „leichten Hand“ präsentiert.¹⁵³

Cenninis Ratschlag zur Nachahmung des besten Malers schließt, wie bereits angedeutet, das Kopieren der Werke anderer Meister keineswegs aus. Er ist in dieser Hinsicht weniger strikt als Vergerio, der aufgrund seiner Negation des von Seneca vertretenen eklektischen Nachahmungskonzepts ausdrücklich vor allen suboptimalen Mustern warnt: „je mehr man einem schlechteren – vom Besten abweichenden – folgt, desto schlechter wird man selbst.“¹⁵⁴ Die tolerantere Haltung Cenninis resultierte möglicherweise aus praktischen Überlegungen, die sich an der lokalen Verfügbarkeit von Kunstwerken orientierte. Ein flexibler Umgang mit den beiden Positionen der Nachahmung war jedoch auch im Bereich der Literatur nicht unbekannt. So bekennt sich Dante in der *Divina Commedia* nicht nur zur *bella scuola* der großen Dichter der Antike (Inf. IV, 82–102),¹⁵⁵ sondern er stellt darüber hinaus in programmatischer Fokussierung Vergil als das für ihn letztlich ausschlaggebende Vorbild dar (Inf. I, 85–87):

Tu se' lo mio maestro e' l mio autore;
 Tu se' solo colui da cu' io tolsi
 Lo bello stilo che m'ha fatto onore.

„Du bist mein Meister und mein geistiger Vater! Du allein gabst mir den schönen Stil, der mir Ehre einbrachte.“¹⁵⁶

Die Nachahmung der Besten und die Vorliebe für den Allerbesten wurden auch von anderen Autoren nicht als Widerspruch aufgefasst. So war z. B. Filippo Villani nicht entgangen, dass Coluccio Salutati, der Cicero als „fons eloquentiae“ verehrte, kein dogmatischer Ciceronianer war. In seiner Lebensbeschreibung des Florentiner Kanzlers bezeichnet er ihn nicht nur (in ehrender Absicht) als „simia di Cicerone“, sondern er würdigt ihn auch als „grandissimo imitatore degli antichi poeti.“¹⁵⁷ Aus transformationstheoretischer Sicht wird hieran deutlich, dass Villani auch die Cicero-Rezeption Salutatis als einen Akt der Fokussierung verstand.

b) Die Nachahmung der maniera des besten Meisters

(...) e seghuitando di di in di <quello tale>, contra la natura sarà che a .tte non vengha preso di suo' maniera e di suo' aria, però che se .tti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che chiaschuna maniera ti stracierà la mente. Ora vo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e chosì nessuno n'arai perfetto. Se seghuti l'andar d'uno, pe' chontinovo uxo ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo; poi a .tte interverrà che .sse punto di fantasia la natura t'arà concieduto, verrai a pigliare huna maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona, perché la

mano, lo intelletto tuo essendo sempre huso di pigliare fiori, mal saprebbe tòrre spina.¹⁵⁸

„(...) Folgst du diesem nun Tag für Tag, so wäre es wider die Natur, wenn du nicht etwas von seiner Manier und seiner *aria* übernimmst; während, wenn du dich entschließt, heute nach diesem, morgen nach jenem Meister zu zeichnen, du dir weder die Manier des einen, noch die Manier des anderen aneignen wirst. Und du wirst zwangsweise ein Phantast werden, da dir die Liebe zur Manier eines jeden den Geist zerreißen wird. Wenn du es heute auf die Weise des einen machst, morgen auf die eines anderen, wirst du dir keine vollkommen aneignen. Folgst du aber einem mit ununterbrochener Praxis, so müßte dein Verstand grob sein, wenn er nicht davon einige Nahrung aufnähme. Dann wird es geschehen, wenn dir die Natur nur ein bißchen Phantasie gewährt hat, daß du dir eine für dich geeignete Manier nimmst, und sie wird nicht anders als gut sein können, weil deine Hand und dein Verstand, stes gewohnt Blumen zu pflücken, schwerlich Dornen nehmen werden.“¹⁵⁹

Die Nachahmung des besten Meisters wird als Lehr- und Lernmodus bei Cennini mit dem Erwerb einer *maniera* verbunden.¹⁶⁰ Dass Maler (zumindest große Meister) unterschiedliche *maniere* haben, wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Nach Cennini gelangt man nur dann zu einer Manier, wenn man nicht von einem Vorbild zum anderen wechselt, sondern sich für einen Meister entscheidet. Dieses Thema hat viel Beachtung gefunden, wobei die Formulierung „pigliare una maniera propria per te“ häufig so verstanden wurde, als entwickle der Malerlehrling im Verlauf der Nachahmung des gewählten Meisters auch eine eigene, individuelle Malweise,¹⁶¹ einen eigenen „Individualstil.“¹⁶² Das ist kaum wahrscheinlich, obwohl das „propria“ diese Interpretation satzimmanent gesehen nicht ausschließt. Aber das Nebeneinander von „pigliar sempre il miglior“, „pigliare qualche cibo“ „pigliar fiori“ und „pigliare huna maniera“ lässt deutlich werden, dass die Aneignung einer vorhandenen *maniera* im Vordergrund steht.¹⁶³ In jedem Fall gilt es zu beachten, dass eine Übersetzung von „maniera“ mit „Stil“ bzw. „Individualstil“¹⁶⁴ nicht sinnvoll ist. Es handelt sich bei der erworbenen Manier in erster Linie um einen durch stetiges Nachzeichnen von *esempri* erworbenen, handwerklichen Arbeitsmodus. Ein Entwurfsverfahren einschließendes produktionsästhetisches Konzept in Analogie zu poetologisch reflektierten Stil-Imitatio-Konzepten ist mit dem Begriff *maniera* nicht abgedeckt. Gemeint ist auch nicht die Ausbildung eines durch Nachahmung erworbenen „schönen Stils“, mit dem ästhetische Geltungsansprüche verbunden wären. Dantes Anspruchsniveau („[...] lo bello stilo che m'ha fatto onore [...]“) liegt deutlich höher, wie auch das spätere Ideal der *bella maniera* Vasaris.¹⁶⁵ Cen-

nini erhebt mit seinen Ausführungen zur Wahl einer *maniera* keine ästhetischen Ansprüche. Die Nachahmung der vorbildlichen Manier erfordert bezeichnenderweise auch keine außergewöhnlich hohe Begabung.¹⁶⁶ Es genügt, wenn der Malerlehrling nur etwas *fantasia* besitzt. *Fantasia* wird in diesem Zusammenhang nicht als kreatives Vermögen verstanden, sondern als dasjenige Vermögen, das die Motorik des Zeichnens steuert und bei regelmäßiger Übung zu einer intuitiven Beherrschung des Zeichnens führt (zu einem Zeichnen „con sentimento“ bzw. „con mano leggiera“).¹⁶⁷

Wichtig ist auch, dass *maniera* in Kap. XXVII keine Malweise bezeichnet,¹⁶⁸ sondern eine Art zu zeichnen, die man sich aneignet, bevor man sich mit dem zweiten Fundament der *arte del dipingere*, dem Umgang mit Pinsel und Farbe, befasst. Das *cholorire* ist für Cennini – wie auch für andere Maler seiner Zeit – die genuine Kernkompetenz des Malers, die für seinen wirtschaftlichen Erfolg wie auch für seinen Ruhm entscheidend ist.¹⁶⁹ Will man Kap. XXVII nicht dekontextualisieren, ist es ratsam, die Verwendung von *maniera* in anderen Passagen des *Libro* zu verfolgen. Insgesamt kommt der Begriff in 15 weiteren Kapiteln vor.¹⁷⁰ In einigen Fällen bezeichnet er überindividuelle, lernbare, technische Verfahren, die in erster Linie durch Wissen vermittelt werden: die Art, wie man etwas tut (oder im Plural auch die Produktarten, die durch unterschiedliche Verfahren hergestellt werden: z. B. „maniere di nero“ usw.).¹⁷¹ Als synonyme Begriffe werden *modo* und *forma* verwendet. In technischen Werkstattbüchern war diese Terminologie geläufig.¹⁷² Dass unter der Manier des Meisters kein individueller Grundzug aller zur malerischen Praxis eines Malers gehörenden Verfahren zu verstehen ist, zeigt bereits der Inhalt von Kap. XXVIII, in dem Cennini den Primat der *esempri* der Natur gegenüber allen anderen künstlerischen Vorbildern artikuliert. Ein ästhetischer Freiraum für Stileigenschaften welcher Art auch immer ist hier nicht bedacht. Die *maniera* ist nur in handwerklich-technischem Sinne gut oder schlecht (wenn sie die Anforderungen einer *buona pratica* erfüllt oder nicht). Besonders beachtenswert ist in diesem Zusammenhang vor allem auch Cenninis Empfehlung zur Darstellung von Gebirgen, da er hier nacheinander die Begriffe „modo“ und „maniera“ sowie die Formulierung „pigliare buona maniera“ verwendet.

Capitolo LXXXVIII El modo del ritrarre una montagna del naturale.

Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paino naturali, toglì di pietre grandi che sieno scogliose e non pulite, e ritra'ne del naturale, daendo i lumi e schuro secondo che lla ragione t'acchonsente.¹⁷³

„Kapitel LXXXVIII Die Art, ein Gebirge nach der Natur zu zeichnen.

Wenn du Gebirge in einer guten Weise zeichnen willst, welche natürlich scheinen, so nimm große Steine, rau und unpoliert. Und zeichne sie nach der Natur, indem du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es dir die Einsicht erlaubt.“¹⁷⁴

Es besteht kein Anlass, im Kontext von Kap. XXVII in der *maniera* des zum Vorbild erwählten Meisters mehr zu sehen als eine handwerkliche Arbeitsweise des Zeichnens. Die Fähigkeit, die Formen des Meisters zu reproduzieren, war eine Anforderung der späteren Arbeitspraxis, die an Qualitätsstandards einer Malerwerkstatt gebunden blieb.¹⁷⁵ Diese erforderten, je nach Auftrag (Wand- oder Tafelbild), außer der Manier der Zeichnung des Meisters auch die Beherrschung verschiedener Verfahren (*maniere, modi, forme*) der Farbgebung. Aber diese wurden nicht insgesamt als individuelle Größe aufgefasst. Aufschlussreich ist hier auch die in Verträgen gebrauchte *di sua mano*-Klausel. Die Klausel meinte nicht Eigenhändigkeit, sondern die handwerkliche Verantwortung des Meisters. Die in Auftrag gegebenen Werke konnten teilweise oder sogar vollständig von Werkstattmitgliedern ausgeführt werden.¹⁷⁶ Vergerios pauschaler Hinweis, dass die zeitgenössischen Maler (unabhängig von ihrer Werkstattzugehörigkeit) Giotto als Vorbild gefolgt seien, hat mit der komplexen Werkstattrealität wenig zu tun.

c) *maniera und aria*

(...) e seghuitando di di in di <quello tale>, contra la natura sarà che a 'tte non vengha preso di suo' maniera e di suo' aria, (...).

(...) Folgst du diesem nun Tag für Tag, so wäre es wider die Natur, wenn du nicht etwas von seiner Manier und seiner *aria* übernimmst; (...).

Der Begriff *aria* kommt im *Libro dell'arte* nur an dieser Stelle vor. David Summers interpretierte ihn in erster Linie als Synonym für die individuelle Eigenart eines Malers.¹⁷⁷ Die Aufeinanderfolge von *maniera* und *aria* gibt jedoch Anlass, dies zu bezweifeln. Bereits die Tatsache, dass die *aria* des Meisters nachahmbar ist, zeigt, dass es sich nicht um eine Kategorie handelt, mit der man die Quintessenz künstlerischer Individualität zu erfassen suchte. Ein Grund, warum Cennini „di suo aria“ zusätzlich zu „di suo maniera“ hinzufügt, liegt darin, dass er *maniera* überwiegend synonym für „(beschreibbare) technische Arbeitsweise“ verwendet. Im Unterschied zu *maniera* weist *aria* eindeutig auf eine Qualität hin, die mit Begriffen und Regeln nicht zu erfassen ist.¹⁷⁸ Sie kann nur in der Praxis des Nachahmens intuitiv, d. h. mit Hilfe der *fantasia* wahrgenommen und reproduziert werden. *Aria* ist die Kompo-

nente des künstlerischen Schaffens, über die nur Künstler verfügen, die eine *mano leggiera* besitzen.¹⁷⁹ Die Fähigkeit, mit zeichnerischen Mitteln einen Hauch (*aria*) zu fixieren, ist ein Indikator für die Subtilität, die den künstlerischen Rang eines großen Meisters ausmacht. Bewundert wurde sie vor allem, wenn sie sich in Feinheiten des Gesichtsausdrucks zeigte.¹⁸⁰ Der Begriff *aria* war im Künstler- und Werkstattgespräch geläufig, was Petrarca bezeugt. Da er ihn in einer auf „Rettung“ der eigenen künstlerischen Identität abzielenden nachahmungstheoretischen Argumentation¹⁸¹ in einem speziellen Sinn als Bezeichnung einer familiären Art der Ähnlichkeit adaptiert,¹⁸² sind spätere Belege zu beachten. Aufschlussreich ist vor allem Ghiberti. Er stellt in seiner (auf Plinius¹⁸³ basierenden, aber durch zeitgenössische Elemente hybridisierten) „Vita“ des Parrhasios fest, dass das Vermögen, Werken eine „*gratiosa aria*“ zu verleihen,¹⁸⁴ angeboren sein muss:

È questo nella pictura e nella scultura grande perfectione d'arte aver i dintorni vaghi e leggiadri, gli periti ne fanno grandissima. Sono cose non si possono insegnare e dare *gratiosa aria*, conviene che la natura l'arrechì secho.¹⁸⁵

„Dieser hatte in der Malerei und Skulptur eine große Vollen- dung erreicht und die Kenner lobten seine anmutigen und leichten Umrissse sehr. Dies sind aber Dinge, die sich nicht lehren lassen, und es muß einem schon von Natur aus gegeben sein, seinen Werken *gratiosa aria* vermitteln zu können.“¹⁸⁶

Demzufolge ist *aria* kein Begriff, der auf die individuelle Eigenart jedes Künstlers anwendbar war, sondern ein Merkmal von Künstlern, die aufgrund ihrer besonderen Begabung einen hohen Perfektionsgrad erreichen konnten. Ein zweites Mal verwendet Ghiberti *aria* zur Charakterisierung eines von ihm nicht mit Namen genannten, aber außerordentlich geschätzten Kölner Bildhauers. Unter den erwähnten Bildhauern ist er der einzige, den er den antiken griechischen Bildhauern für ebenbürtig hält. Neben den gut gearbeiteten Köpfen und nackten Körperteilen seiner Statuen hält er die „*gentilissima aria*“, die man in seinen Werken vorfinde, für das Vorzüglichste.¹⁸⁷ Nachdem er ihm bereits die Epitheta *egregio*, *docto* und *excellente* verliehen hat, steigert er unverzüglich nochmals das Epithetum *docto*: „fu doctissimo.“

Ebenso wie bei Ghiberti ist anhand späterer Belege zu erkennen, dass *aria* als ein Maßstab zur Beurteilung künstlerischer Perfektionsgrade verstanden wurde. Werke mit *aria* hervorzubringen verdiente grundsätzliches Lob. Beispielhaft zeigt dies auch ein Lobgedicht auf Pisanello aus dem Jahre 1442, in dem Angelo Galli dem Maler: „arte, misura, disegno, prospettiva, naturale, maniera“ und auch „aere“ attestiert.¹⁸⁸ Die schwierige Aufgabe, unterschiedliche Annäherungen an künstlerische Perfektion zu cha-

rakterisieren, unternahm 1490 ein Agent des Mailänder Herzogs in seinem Bericht über die besten Florentiner Künstler, ebenfalls unter Einbeziehung des Begriffs *aria*: Er attestiert Ghirlandaio „buona aria“, Botticelli „aria virile“, Filippino Lippi „aria più dolce“ und Perugino „aria angelica“.¹⁸⁹ Die Hierarchisierung der Künstler bildete das Primärziel;¹⁹⁰ dass durch die zur Differenzierung eingesetzten Begriffe zugleich auch individuelle Merkmale bzw. Begabungen erfasst wurden, ist von untergeordneter Bedeutung.¹⁹¹ Das leitende Kriterium ist „Perfektion“, nicht „Individualität.“¹⁹²

d) *fantastichetto*

(...), però che se tti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza *fantastichetto*, per amor che chiaschuna maniera ti stracierà la mente (...).

(...) wenn du dich entschließt, heute nach diesem, morgen nach jenem Meister zu zeichnen, wirst du dir weder die Manier des einen, noch die Manier des anderen aneignen. Und du wirst zwangsweise ein Phantast werden, da dir die Liebe zur Manier eines jeden den Geist zerreißt wird (...).

Die Warnung vor der Gefahr, ein *fantastichetto* zu werden, hängt vor allem mit der seit der Antike vertretenen Auffassung zusammen, dass Künstler durch ihre besondere Begabung charakterlich instabil sind und häufiger als andere Menschen sowohl in ihrem Verhalten wie auch in der Ausübung ihrer Kunst eine Neigung zum Wahnsinn haben.¹⁹³ Der Paduaner Arzt Michele Savonarola schreibt diese Auffassung (um 1440) dem Volk zu.¹⁹⁴ Geläufig war sie bereits im Trecento. Das bezeugt Franco Sacchettis Novella CCCXXIX, und sie ist hier insbesondere dadurch relevant, daß sie die problematische charakterliche Disposition des beschriebenen Künstlers mit dessen Phantasie in Verbindung bringt. Es handelt sich um einen Bildhauer namens Jacopo da Pistoia, der als „maestro di strana condizione“ vorgestellt wird und der seinen Auftraggeber dazu bringt, seine Phantasie zu ertragen („di soffrire la sua fantasia“).¹⁹⁵ Der Begriff „*fantastichetto per amor*“, den Cennini benutzt, um die für den jungen, noch unerfahrenen Maler drohende Gefahr zu bezeichnen, verweist erneut auf Verbindungen zur volkssprachlichen Liebeslyrik. Es handelt sich um antikes Überlieferungsgut, das bereits im literarischen Bereich assimiliert worden war.¹⁹⁶

Nach Cennino bestehen solche Gefahren jedoch nur während der *disegno*-Ausbildung, wenn das *ritrarre* von *esempri* der Ausbildung einer *mano leggiera* bzw. der intuitiven Beherrschung eines Formenrepertoires dient. Für die Tätigkeit des Komponierens ist der Ratschlag, nur einem Meister zu

folgen, nicht mehr von Belang. Cennini ermuntert den erfahrenen Maler ausdrücklich, keine Scheu vor Entlehnungen aus den Werken anderer Meister zu haben.¹⁹⁷

An keiner Stelle fordert Cennini eine kreative Aneignung von Vorbildern. In dieser Hinsicht ist er traditionell. Im Unterschied zu Petrarca und seinen Nachfolgern wird die Individualität künstlerischen Schaffens nicht thematisiert. Seine Haltung ist in dieser Hinsicht derjenigen Dantes vergleichbar, der in seinen dichtungstheoretischen Reflexionen für sein Dichten weder künstlerische Individualität noch künstlerische Innovation reklamiert.¹⁹⁸ An anderer Stelle hat Dante in Verbindung mit dem *dolce stil nuovo* aber andere Akzente gesetzt. Hier zeigt er ein Bewusstsein für die Neuheit dieses Stils, und er präsentiert sich auch als dessen Urheber. Auf das Fehlen produktionsästhetischer Reflexionen und Ansprüche bei Cennini wird in Verbindung mit seinen Ausführungen zum Komponieren noch zurückzukommen sein.

4. Das 28. Kapitel: *ritrarre sempre del naturale*

Capitolo XXVIII Come sopra i maestri tu dei ritrarre sempre del naturale, con chontinuo uxo.

Attendi ch'illa più perfetta ghuida che possa avere e miglior timone, si è la trionfal porta del ritrarre de naturale. E questo avanza tutti gli altri essemprj; e sotto questo chon ardito cuore sempre ti fida, e specialmente chome inhominci ad aver qualche sentimento nel disegnare. Chon<n>tinuando ogni dì no manchi disegnar qualche cosa, che non serà sì pocho che non sia assai, e faratti ecciellente pro.¹⁹⁹

„Kapitel XXVIII Wie du über die Meister das fortwährende Zeichnen nach der Natur in steter Übung stellen sollst.

Beachte, daß der am meisten vollkommene Führer, den man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens nach der Natur ist. Dieses übertrifft alle anderen Vorbilder; vertraue dich ihm stes mit glühendem Herzen an, besonders dann, wenn du schon angefangen hast, mit einer gewissen Empfindung zu zeichnen. Sei darin recht beharrlich und laß keinen Tag vorübergehen, ohne etwas zu zeichnen. Wie wenig es auch sei, es wird immer großen Wert haben, und dir hervorragenden Nutzen bringen.“²⁰⁰

Das Zeichnen nach der Natur, dessen Bedeutung mit drei Metaphern (*timone, porta, guida*) hervorgehoben wird, dient ebenso wie das Zeichnen nach künstlerischen Vorbildern dem Erwerb von Mustern für das eigene Schaffen, wird aber als höherwertig eingestuft.²⁰¹ Beachtenswert ist der in der Kapitelüberschrift erneut verwendete Plural „maestri“. Cennini läßt keinen Zweifel daran, dass sein im vorausgehenden Kapitel erteilter Ratschlag, nur dem besten Meister zu folgen, ortsbezogen ist und keine kanoni-

sche Leitfigur bezeichnet, der absolute Verbindlichkeit zukommt.²⁰² Bezeichnenderweise wird auch hier nicht auf Giotto hingewiesen, obwohl die Nachahmung der Natur als die wichtigste seiner künstlerischen Errungenschaften galt. Die Wahl des Meisters und die mit ihr einhergehende Entscheidung für eine *maniera* des Zeichnens ist weniger wichtig, als es zunächst den Anschein hat. Es ist für das weitere *curriculum* unerheblich, bei welchem Meister und in welcher Manier der Malerlehrling zeichnen lernte. Cennini lenkt die Aufmerksamkeit auf die übungsbedingten technischen Fortschritte des Malerlehrlings. Im Fokus steht nicht ein Grad der Aneignung einer *maniera*,²⁰³ sondern das Einsetzen einer intuitiven Sicherheit im Zeichnen („chome inhominci ad aver qualche sentimento nel disegnare“). Der Hinweis „e specialmente (...)“ impliziert, dass das Zeichnen nach der Natur ohne ein durch das Kopieren von künstlerischen Mustern erworbenes Minimum an zeichnerischer Erfahrung wenig sinnvoll ist. Entscheidend ist die *mano leggiera*. Die Möglichkeit eines rein autodidaktischen Ausbildungsweges wird damit implizit ausgeschlossen.

Gründe für die Höherwertigkeit des Studiums der Natur nennt Cennini nicht. Gleichwohl wird deutlich, dass die Qualität der Naturnachahmung und nicht irgendwelche Stilelemente das entscheidende Kriterium der Beurteilung der Malkunst bilden. Die Nachahmung künstlerischer Vorbilder bzw. einer künstlerischen Manier ist eine Lernmethode und kein produktionsästhetisches Konzept der künstlerischen Aneignung oder der transformativen Erneuerung kanonischer Muster. Der Geltungsbereich der (kopierenden) *imitatio pictorum* ist klar und relativ eng begrenzt. Sie ist eine Methode der Aneignung basaler Fertigkeiten des Zeichnens. In diesem Sinne verstand auch Gasparino Barizza das von angehenden Malern praktizierte Kopieren nach Vorbildern. In einem um 1420 an Francesco Bicharano gerichteten Brief dient es ihm als Beispiel dafür, dass alle Erziehung und Ausbildung von Vorbildern ausgehen müsse:

*Fecissem enim, quod solent boni pictores observare in his, qui ab eis addiscunt; ubi enim a magistro descendum est, antequam plane rationem pingendi teneant, illi solent eis tradere quasdam egregias figuras, atque imagines, velut quaedam artis exemplaria, quibus admoniti possint vel per se ipsos aliquid proficere.*²⁰⁴

„Ich nämlich hätte getan, was gute Maler bei denen beachten, die von ihnen lernen; wo nämlich vom Lehrer gelernt werden muss, bevor sie die Art des Malens ganz erfasst haben, pflegen sie ihnen bestimmte herausragende Zeichnungen und Bilder zu geben, gleichsam als Beispiele der Kunst, durch die sie ermahnt werden können, auch aus sich selbst heraus Fortschritte zu machen.“²⁰⁵

Bei Cennini ist das selbständige künstlerische Vorschreiten eine Sache selbständiger Naturnachahmung. Bereits für den fortgeschrittenen Malerlehrling tritt in der täglichen Praxis des Zeichnens²⁰⁶ die Natur als „più perfetta ghuida“ an die Stelle künstlerischer Muster.²⁰⁷ Die Malerei als *ars* ist nichts anderes als modellgetreue, „einfache“ Naturnachahmung. Cennini ist einem Naturverständnis verpflichtet, das eine Überbietung der Natur durch die Kunst ausschließt. Die Naturdinge bringen die Wahrheit mit höherer Authentizität zur Anschauung als jede malerische Form. Der „Enkelstatus“ aller menschlichen Kunst, den Dante im 11. Gesang des *Inferno* in Anlehnung an die scholastisch transformierte aristotelische *ars imitatur naturam*-Theorem thematisierte, steht als Voraussetzung außer Frage. Die *buona maniera* des Zeichnens, zu der sich in der Werkausführung zahlreiche *maniere* des Kolorierens gesellen, ist ein Medium der Annäherung an die Wahrheit, aber kein vollkommenes Medium, um die Wahrheit zu finden („trovare la verità“). Individualität wird nicht ausgebildet, sondern ist als angeborenes *ingenium* wirkmächtig, da individuelle Begabungen wie unterschiedliche Grade der Phantasie die jeweilige *operazione di mano* steuern und prägen.²⁰⁸ Aber der Faktor Individualität ist keine dem Gestaltungswillen (programmatischen Zielen) des Malers unterworfenen produktionsästhetische Größe. Erreichbar ist jedem Maler nicht mehr als das Wenige, das Gott ihm gewährt („quel pocho saper che gli a Iddio dato“).²⁰⁹ Ein Konzept der enthusiastischen Erfassung übernatürlicher Wahrheit oder Schönheit ist im *Libro dell'arte* nicht enthalten. Die *fantasia* wird an keiner einzigen Stelle als Relaisstation für eine auf göttlicher Inspiration basierende Schau metaphysischer Erkenntnis präsentiert. Cennini unternimmt keinen Versuch, um als Maler mit Dantes *alta fantasia* zu konkurrieren.²¹⁰ Es blieb Alberti vorbehalten, im Rückgriff auf die Anekdote des von Zeuxis geschaffenen Helenabildes²¹¹ ein Konzept der Naturnachahmung zu propagieren, das von der Malerei eine an dem Prinzip idealer Schönheit orientierte Überbietung der Natur forderte, und das er durchaus konsequent mit der anspruchsvollen Vorstellung vom Künstler als *alter deus* verknüpfte.²¹² Und erst bei Vasari ist das Erreichen dieses Ziels an eine *bella maniera* gebunden, die nur durch die zeichnerische Nachahmung von Meisterwerken antiker Bildwerke erworben werden kann.²¹³

5. *comporre* – Der Entwurf eigener Kompositionen und die *esempri* anderer Meister

Die mit dem Verb *comporre* bezeichnete Entwurfsarbeit²¹⁴ wird in Kap. I von Cennini als eine Tätigkeit geschildert, die vom Maler und Dichter in ebenbürtiger Weise (d. h. mit

derselben künstlerischen Freiheit) ausgeübt wird. Für den Maler erläutert er die Freiheit des Entwerfens in diesem Zusammenhang lediglich am Beispiel des „*comporre una figura*“. Die reklamierte bildpoetische Lizenz, die die Schaffung monströser Kompositwesen einschließt, spielt in seinen Ausführungen zum *disegno* (Teil I) keine und in den übrigen Teilen seines *Libro* nur eine geringe Rolle. Wenn Cennini gelegentlich vom Entwerfen einzelner Figuren oder anderer Gegenstände spricht, verwendet er nicht mehr das Verb *comporre*, sondern das unspezifische *disegnare*. Er setzt im Einklang mit dem traditionellen Werkstattbetrieb voraus, dass der Bedarf an Einzelformen für neue Wand- oder Tafelbilder durch die Reproduktion bzw. Adaption des im Kopf oder in einem Zeichnungsbuch konservierten Formenrepertoires gedeckt wird. Dabei gelten für deren Wiederverwendung dieselben Regeln wie für das Nachzeichnen von Mustern: die Regeln der Naturnachahmung. Da der Gedanke einer Überbietung bzw. Korrektur natürlicher *esempri* mittels idealschöner Neuschöpfungen Cennini fremd ist, war eine gesonderte Entwurfs- und Kompositionslehre für ihn kein Thema.

In zwei Kapiteln greift Cennini das Verb *comporre* bzw. *componere* nochmals auf. In beiden Fällen bezieht er sich bezeichnenderweise auf mehrere *figure* und auf *storie*. Aber auch für diese Entwurfsaufgabe liefert er nur magere Instruktionen.²¹⁵

In Kap. LXVII, in dem er die Freskotechnik behandelt, beschreibt er detailliert die einzelnen technischen Arbeitsschritte der Ausführung eines Entwurfs,²¹⁶ ohne auf die eigentliche Frage, wie man komponiert, näher einzugehen. Man erfährt nur, dass es darauf ankommt, *misure* zu beachten:

Poi, secondo la storia o ffigure che dde'fare, se llo intonacho è ssecho, toglì il charbone e disegna e compone, e cchogli bene ogni tuo' misura, battendo prima alchun filo pigliando i mezii degli spazii. Poi battene alchuno e conglierne i piani; e questo, che batti per lo mezo a cchogliere il piano, vuole essere un piombino da pié del filo. E poi metti il sesto grande, l'una punta in sul detto filo, e volgi il sesto mezzo tondo dal lato di sotto. Poi metti la punta del sesto in sulla crocie del mezo dell'un filo e dell'altro, e ffa' l'altro mezo tondo di sopra, e ttroverrai che dalla man diritta [h]ai per li fili ch'ssi scontrano fatto una crocietta; per costante, dalla man zancha. Metti il filo da battere, che dia proprio in su tutta due le crociette, e ttroverrai il tuo filo essere piano a livello. Poi componi col charbone, come detto ò, storie o ffigure; e guida i tuo spazii sempre gualivi e ughuali.²¹⁷

„(...) Wenn dann die Tünche trocken ist, so nimm, je nach der Szene oder Figur, welche zu machen ist, die Kohle und zeichne, komponiere und triff wohl dein Mass, indem du zuerst mit einem Faden die Mitte deiner Fläche aussuchst, dann,

mit einem anderen, bestimme die Horizontale. Jener Faden, welcher durch die Mitte geht, um die Horizontale zu treffen, soll am untern Ende ein Blei tragen. Und darauf setze einen grossen Zirkel mit der einen Spitze auf diesen Faden und beschreibe mit dem Zirkel einen Halbkreis nach unten, dann setze den Zirkel auf das Kreuz, welches beide Fäden in der Mitte bilden, und beschreibe einen anderen Halbkreis nach oben, und du wirst auf der rechten Seite von dem Punkte, wo diese Linien sich scheiden, einen kleines Kreuz finden. Dann mache es ebenso auf der Linken, dass die Linie beiden Kreuzen gemeinschaftlich sei und du wirst sie horizontal finden. - Dann komponiere mit der Kohle, wie ich gesagt habe, und führe deine Flächen immer gleich und ebenmässig aus (...).²¹⁸

Die Bestimmung der Bildmitte mithilfe von Schnüren dient einer gleichmäßigen Verteilung der Figuren und Gegenstände auf der Bildfläche. Die kompositionelle Ordnung wird rein geometrisch aufgefasst, wobei unklar bleibt, wie die Anweisung, „jedes Mass“ richtig zu treffen, konkret umzusetzen ist. Hinweise zu einer inhaltlichen Kriterien folgenden Anordnung von Bildgegenständen werden nicht gegeben.²¹⁹ Die Aufgabe, die in der rhetorischen Theorie unter dem Stichwort *dispositio* als Teil künstlerischer Invention abgehandelt wurde, wird nicht ins Auge gefasst. Ein „semantischer Wille“²²⁰ ist nicht erkennbar. Eine Nachahmung der Dichter, wie sie Filippo Villani Giotto attestierte, wird nicht thematisiert.²²¹

In Kapitel CXXII, in dem Cennini sich mit der direkt auf die Tafel aufgetragenen Entwurfszeichnung befasst, geht er auf Vorbilder anderer Maler ein. Er präsentiert sie allerdings lediglich als nachträglich zu konsultierende Instanz zur eventuellen Optimierung eines bereits ausgeführten eigenen Entwurfs. Er rechnet von vornherein mit Korrekturen und rät, mit Kohle auf die Tafel zu zeichnen und eine Feder (*penna*) zur Hand zu haben, um missratene Linien wegzuwischen. Für anspruchsvolle Aufträge erteilt er den zusätzlichen Rat, nicht sofort mit der Kolorierung zu beginnen, sondern den Entwurf einige Tage zu überdenken und gegebenenfalls durch *ad hoc* hinzugezogene Entlehnungen aus Werken anderer Maler zu verbessern:

(...) Quando ài compiuto di disegnare la tua figura, specialmente che sia d'ancona di gran pregio, che nn'aspetti ghudadagnio e onore, lasciala stare per alchuno dì, ritorandovi alchuna volta a rivederla, e medichare dove fusse più bisogno. Quando a tte pare stia presso di bene (ché puoi ritrarre e vedere delle chose per altri buoni maestri facte, che a tte nonnè vergogna), staendo la fi(g)hura bene, abbi la detta penna, e a pocho a pocho freghandola su per lo disegno, tanto che quasi dimetta giù il disegno, non tanto però che ttu non intenda bene i tuoi tratti fatti. (...) E .chosi ti rimarrà un disegno vagho, che farai innamorare ogni uomo de' fatti tuoi.²²²

„(...) Hast du die Zeichnung deiner Figur beendet (vornämlich wenn es sich um ein Gemälde von grossem Wert, wodurch du Gewinn und Ehre erhoffst, handelt), so lasse es einige Tage stehen, indem du mehrmals dich wieder zu ihm wendest und nachbesserst, nach Erfordernis. Wenn es dir scheint, dass es nahezu gut sei (was du an den Werken anderer guter Meister abnehmen und sehen kannst, es ist das keine Schande für dich), wenn die Figur richtig erscheint, so nimm jene Feder und fahre ein bisschen wischend über die Zeichnung, so dass dir die Zeichnung fast verschwindet, nicht so gänzlich aber, dass du nicht die gemachten Züge noch gut wahrnehmen könntest (...). Und so wird dir eine schöne Zeichnung bleiben, welche Jedermann in deine Werke verliebt macht.“²²³

Der Hinweis auf finanziellen Gewinn und Ehre sowie die defensive Bemerkung, Rückgriffe auf andere Meister seien keine Schande,²²⁴ zeigt deutlich, dass Cennini sich bei seinen Ratschlägen weitgehend von praxisorientierten Gesichtspunkten leiten lässt.²²⁵ Das Fehlen von Ansätzen zu einer bildpoetischen Reflexion über Entwurfs- und Kompositionsaufgaben ist trotz des in Kap. I für die Malkunst reklamierten Anspruchs auf poetische Verdienste nicht erstaunlich.²²⁶ Auch der auf deutlich höherem Bildungsniveau sich bewegende Ghiberti, der in seiner Autobiographie mit Stolz berichtet, dass ihm nach Vollendung der ersten Baptisteriumstür (1424) zugestanden worden sei („mi fu data la licentia“), die zweite Tür nach seinem eigenen Konzept auszuführen²²⁷ und der das eigenständige, von Auftraggebern bzw. ihren Ratgebern unabhängige Entwerfen zu den genuinen Aufgaben eines (modernen) Künstlers rechnete, erörtert nicht, was eine mustergültige bildkünstlerische Komposition auszeichnet.²²⁸ Er geht nur insofern über Cennini hinaus, als er nachdrücklich fordert, den Lehrstoff der Künstlerwerkstätten auf alle Kerngebiete der *artes liberales* auszudehnen. In seinem Abriss der Geschichte der *arte moderna* seit Giotto erinnert er an zahlreiche „docti maestri“, deren Werken er einen hohen („sieno molto perfecte“) oder sogar allerhöchsten Perfektionsgrad bescheinigt, und den von ihm in besonderem Maße geschätzten Ambrogio Lorenzetti würdigt er explizit als „nobilissimo compositore“.²²⁹ Die Nachahmung Ambrogios oder anderer hochrangiger Künstler ist für ihn als Mittel der Schulung und Optimierung des eigenen Kompositionsvermögens dennoch kein Thema. Das Entwerfen ist auch für ihn in erster Linie Naturnachahmung. Wie Cennini, jedoch auf Grundlage seiner im dritten Buch dargelegten Kenntnis der einschlägigen Autoritäten auf dem Gebiet der Optik, betont er die Notwendigkeit, die richtigen Maße zu finden.²³⁰

IV Giotto – Die kanonische Geltung des unerreichten Vorbildes und die Nachahmung seiner handwerklichen modi

Cenninis Ausführungen zur Ausbildung des Zeichnens zeigen, dass er es keineswegs für entscheidend hielt, dass der Malerlehrling durch das Kopieren von Giotto's Werken zeichnen lernte.²³¹ Er fordert kein direktes Studium der Gemälde des Florentiner Meisters. Eine genaue Analogie zu der Lehrmethode der Literaten, für die der Zugang zu den originalen Mustern selbstverständlich war, besteht nicht. Ebenso wenig fordert Cennini, dass der nach seiner Ausbildung selbständig arbeitende Maler seine Entwürfe an denjenigen Giotto's messen solle.²³² Er verweist generell auf die Werke großer Meister als Bezugsgrößen. Es gilt daher zu klären, worin die Bedeutung von Giotto's Malkunst für Cennini konkret bestand.

Cennini stellt sich bereits im *Incipit* des *Libro* in die mit Giotto einsetzende künstlerische Tradition. Er habe den *Libro dell'arte* nicht nur in Verehrung Gottes, der Jungfrau Maria und der Heiligen, sondern auch in Verehrung Giotto's, Taddeo Gaddis und Agnolo Gaddis geschrieben:

Incomincia il libro dell'arte, fatto e composto da Cienino da Cholle, a riverenza d'Iddio e della Vergine Maria, e di Santo Eustachio, e di Santo Francescho, e di San Giovanni Batista, e di Santo Antonio da Paova; e generalmente di tutti e santi e sante d'Iddio; e a riverenza di Giotto, di Taddeo e d'Agnolo, maestro di Ciennino; e a utilità e bene e guadagno di chi alla detta arte vorrà pervenire.²³³

„Es beginnt das Buch der Kunst (der Malerei), gemacht und zusammengestellt von (Cennino) Cennini aus Colle Val d'Elsa, in Verehrung Gottes und der Jungfrau Maria, des hl. Eustachius, des hl. Franziskus, des hl. Johannes des Täuflers, des hl. Antonius von Padua und überhaupt aller Heiligen Gottes sowie in Verehrung Giotto's, Taddeo's und Agnolo's, des Meisters von Cennino und zum Nutzen und Wohl und Vorteil dessen, der zu besagter Kunst gelangen will.“²³⁴

Im ersten Kapitel präsentiert er diesen Stammbaum mit weiteren Informationen und in invertierter Reihenfolge erneut. Giotto's Malkunst ist Ursprung und Vorbild seines künstlerischen Schaffens:

Si chome picholo membro essercitante nell'arte di dipintoria, Cennino d'Andrea Cennini da Cholle di val d'Essa nato, fui informato nella detta arte XII anni da Agnolo di Taddeo da Firenze, mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre; il quale suo padre fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni ventiquattro; il quale Giotto rimutò l'arte del dipingere di grecho in latino e ridusse al moderno, e ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno.²³⁵

„So wurde ich, Cennino, Sohn des Andrea aus Colle Val d'Elsa gebürtig, als ein geringes ausübendes Glied in der Kunst der Malerei, zwölf Jahre lang in genannter Kunst von Agnolo, dem Sohn des Taddeo [Gaddi] aus Florenz, meinem Meister, ausgebildet, welcher die besagte Kunst von Taddeo, seinem Vater, gelernt hat, dieser Vater wiederum wurde von Giotto über die Taufe gehalten und war 24 Jahr sein Schüler.

Jener Giotto hat die Kunst des Malens vom Griechischen ins Lateinische zurückverwandelt und modern gemacht; und er besaß die am meisten vollendete Kunst, die seither niemand mehr hatte.“²³⁶

In Kap. 67 findet man den Stammbaum ein drittes Mal, um Cenninis Ablehnung einer bestimmten Technik der Inkarnatmalerei autoritativ zu untermauern:

(...) Questo è un modo di quelli che sanno pocho dell'arte; ma tieni questo modo di ciò che ti dimosterrò del colorire, però che Giotto, il gran maestro, tenea chosì. Lui ebbe per suo discepolo Taddeo Ghaddi, fiorentino, anni ventiquattro, ed era suo figlioccio. Taddeo ebbe Agniolo, suo figliuolo. Agnolo ebbe me anni dodici, onde mi misse in questo modo; (...).²³⁷

„(...) Dieses ist die Art (Inkarnatmalerei) von solchen, die wenig von der Kunst verstehen. Du aber richte dich nach dieser Regel, nach der ich dich zu malen unterrichten werde, da Giotto, der große Meister, sich ihrer bediente. Vierundzwanzig Jahre war Taddeo Gaddi, der Florentiner, sein Schüler, und er war sein Pate, des Taddeo Sohn war Agnolo. Agnolo behielt mich zwölf Jahre, wobei er mich auf solche Art zu malen unterrichtete.“²³⁸

Das Selbstverständnis Cenninis war das eines Traditionalisten. Die dreifach präsentierte Genealogie dokumentiert eine Werkstatttradition, in deren ungebrochener Kontinuität die Länge der Ausbildung²³⁹ und die herausragenden Fähigkeiten des Werkstattgründers Giotto Qualität und Autorität Cenninis und seines *Libro* verbürgen. Die historische und normative Bedeutung Giotto's ruht auf zwei Säulen: auf seiner Leistung für die lateinische, d. h. westliche Malerei sowie auf seiner seither unübertroffenen Kunst. Die erneute Wiederholung der Genealogie in Verbindung mit einer Streitfrage hinsichtlich verschiedener Arten der Inkarnatmalerei zeigt, dass Giotto als Autorität zur Absicherung traditioneller handwerklicher Verfahren in Dienst genommen wurde. Nur in diesem Zusammenhang wird, verbunden mit einer konkreten Anweisung, eine Nachfolge Giotto's explizit eingefordert. Die Stelle ist wichtig, denn gerade im handwerklichen Bereich, der Humanisten nicht vertraut war, zeigt sich das Spezifische von Cenninis Verständnis der Malkunst des Florentiner Meisters. Das gilt es auch bei der Interpretation der Würdigung Giotto's in Kap. I zu beachten:

(...) il quale Giotto rimutò l'arte del dipingere di grecho in latino e ridusse al moderno, e ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno.

Jener Giotto hat die Kunst vom Griechischen ins Lateinische zurückverwandelt und modern gemacht; und er besaß die am meisten vollendete Kunst, die seither niemand mehr hatte. Nach gängiger Lesart wird Giotto von Cennini durch die Inauguration eines neuen (modernen) „Stils“ qualifiziert, mit dem er die vorausgehende byzantinische Malkunst überwand.²⁴⁰ Mit dem Begriff „Stil“ kann man jedoch das, was für Cennini die Vorbildlichkeit der Kunst Giottos ausmacht, nicht erfassen. Stiltheoretische Erwägungen spielen in Cenninis Äußerungen über das künstlerische Erbe Giottos keine Rolle. Die beschriebenen Modi künstlerischen Schaffens bilden eine Ansammlung von Kompetenzen, die als Voraussetzungen richtiger Naturnachahmung positiv bewertet werden, aber nicht als Einzelelemente eines ästhetischen Gesichtspunktes einschließenden, übergreifenden Stilbegriffs. Es ist daher auch fraglich, ob sich die begriffliche Unterscheidung griechischer und lateinischer Malkunst mit stilkritischer Kennerschaft und mit historischen Erinnerungen an aus Byzanz stammende Maler und ihre italienischen Nachahmer erklären lässt. Bereits der Wortlaut der unscharfen Formulierung Cenninis gibt Anlass zu der Annahme, dass er sich auf umfassendere historische Konstruktionen bezieht, die er in verkürzter und vereinfachter Form aufgreift: Die Übertragung der Malerei vom „Griechischen“ ins „Lateinische“ wird, wenn auch nur in undeutlicher Kürze, als „Rückverwandlung“ und somit als rückläufige Wiederholung eines in früherer Zeit schon einmal erfolgten Vorgangs bezeichnet.²⁴¹ Die eigentliche Neuerung wird gesondert erwähnt („e ridusse al moderno“). Damit ist implizit vorausgesetzt, dass die Malerei drei zeitliche Phasen durchlaufen habe. Die Unterscheidung griechischer und lateinischer Malkunst steht in einem historischen Vorstellungshorizont, der nicht nur die Zeit Giottos und diejenige der ihm unmittelbar vorausgehenden Maler umfasst. Der Vorstellungsgehalt der Ausführungen Cenninis lässt sich präziser bestimmen, wenn man sie mit der ausführlicheren historischen Würdigung Giottos in Ghibertis *Commentarii* vergleicht. Ghiberti grenzt nicht nur die *ars nova* Giottos gegen die *maniera greca* seines Lehrers Cimabue ab,²⁴² sondern er erläutert auch ihre Vorgeschichte in umfassender Perspektive: 600 Jahre nach dem Untergang der Bildkünste in konstantinischer Zeit hätten sich zuerst die Griechen wieder der Malerei gewidmet, jedoch auf grobschlächti- ge Weise, ohne im Geringsten ihr antikes Niveau wieder zu erreichen. Giottos zahlreiche Schüler seien so gelehrt gewesen wie die griechischen Maler der Antike („assai discepoli furono tutti dotti al pari delli antichi Greci“). Ghiberti variiert und konkretisiert die Formulierung „Arrechò l'arte nuova, lasciò la rozeza de' Greci,“ mit denen er Giottos historische Leistung charakterisiert, mit den Sätzen: „Arecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo delle misure.“²⁴³ Die Er-

neuerung der Malkunst durch eine (konsequent) am Prinzip der Naturnachahmung orientierte Veredelung und ihre Rückführung auf das zwischenzeitlich verlorene antike Qualitätsniveau sind ein und derselbe Prozess. Dem Verlust zentraler Regeln der Malkunst (richtige Naturnachahmung, Adel der Ausführung, korrekte Maße) folgt die Wiedereinführung der (alten) Regeln sowie die Einführung neuer („fu inventore e trovatore di tanta doctrina“). Eine Übertragung oder „Rückverwandlung“ griechischer Malkunst in lateinische wird von Ghiberti nicht explizit erwähnt, da er den Begriff „lateinische Malerei“ nicht verwendet. Gestützt auf die *Historia naturalis* des Plinius nennt er in seinen Ausführungen zu den „principali pictori antichi“ (VI.1; VII.6-VIII.32) nur griechische Maler.²⁴⁴ Eine Aneignung griechischer Malkunst in Italien erfolgt bei ihm nicht durch Giotto, sondern durch Vertreter der *maniera greca*. Mit der begrifflichen Prägung *maniera greca*, die erstmals in den *Commentarii* belegt ist, bezeichnet er eine Malweise, die einerseits auf eine durch defizitäres Fachwissen geprägte handwerkliche Tradition zurückgeht, andererseits aber von herausragenden nichtgriechischen Malern bereits auf ein Niveau gebracht wurde, auf dem sie mit der „rozeza“ der Griechen nicht mehr viel zu tun hatte und auf dem sie der *ars nuova* Giottos bereits nahe kam. Ghiberti benutzt den Begriff nicht in den Abschnitten, in denen er von der „rozeza“ der nachantiken griechischen Maler spricht, sondern nur in Verbindung mit Cimabue, Pietro Cavallini und Duccio, deren Malkunst er Exzellenz, Adel und Gelehrsamkeit bescheinigt. Da man in Verbindung mit Pietro Cavallini die Formulierung „maniera antiqua cioè greca“ findet,²⁴⁵ steht zu vermuten, dass die Malerei vor Giotto nicht immer „griechische“ Malerei genannt wurde, sondern auch „alte“ Malerei, d. h. dass es in dieser Sache noch keine klaren terminologischen Festlegungen gab.²⁴⁶ Das zeigen auch die Ausführungen von Giovanni Boccaccio und Filippo Villani, d. h. jener beiden Autoren, die bereits vor Ghiberti Giotto in umfassender historischer Perspektive würdigten. Boccaccio lieferte im *Decamerone* (VI, 5) die älteste bekannte Skizze einer Geschichte der Malerei von der Antike bis zur zeitgenössischen Gegenwart:

(...) l'altro il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice col continuo girar de'cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi piu tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quell'arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degli'ignoranti che a compiacere allo 'ntelletto de' savi dipignendo, era stata sepolta, meritamente una delle luci della fior-

entina gloria dir si puote; e tanto più, quanto con maggiore umilità, maestro degli altri in ciò, vivendo quella aquisitò, sempre rifiutando d'esser chiamato maestro. Il qual titolo rifiutato da lui tanto più in lui risplendeva, quanto con maggior disidero da quegli che men sapevano di lui o da' suoi discepoli era cupidamente usurpato.²⁴⁷

„Der andere, Giotto mit Namen, hatte einen Geist von solcher Erhabenheit, daß unter allen Himmeln Dinge, die die Mutter Natur unter dem Kreislaufe der Himmel erzeugt, nicht ein einziges war, das er nicht mit dem Griffel und der Feder oder dem Pinsel so getreu abgebildet hätte, dass sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so daß es bei seinen Werken sehr oft vorkam, daß der Gesichtssinn der Menschen irrte, und das für sich wirklich hielt, was nur gemalt war. Und weil er die Kunst, die viele Jahrhunderte lang unter dem Aberwitz etlicher Menschen begraben war, die mehr um die Augen der Unwissenden zu ergötzen, als um den Geist der Weisen zu befriedigen, gemalt haben, wieder ans Licht gezogen hat, darf er verdientermaßen eine der Leuchten des florentinischen Ruhms genannt werden, und das um so mehr, je größer die Bescheidenheit war, mit der er diesen Ruhm errungen hat, indem er, obwohl er Meister aller anderen war, immer den Namen eines Meisters abgelehnt hat. Und die Ablehnung dieser Benennung hat ihm einen um so größeren Glanz gebracht, je begieriger sie sich seine Schüler oder die, die weniger verstanden als er, angemaßt haben.“²⁴⁸

Boccaccio beschreibt Giotto als Protagonisten einer neuen naturnahen Malerei, ohne die ihm vorausgehenden Traditionen der Malkunst begrifflich zu differenzieren. Er stellt lediglich fest, dass diese Kunst „viele Jahrhunderte (...) begraben“ war. Die Grundzüge des von ihm entworfenen historischen „Giottobildes“ basieren auf Petrarcas dreiteiliger Epochengliederung und auf der traditionellen Vorstellung einer vielfältigen Entsprechung von Malerei und Poesie.²⁴⁹ Insbesondere weist es deutliche Analogien zu seinen zeitnahen Darlegungen zu Dantes Wiederbelebung der Poesie auf.²⁵⁰ Auch das Argument, dass die Irrtümer, die für den Verfall der Malerei verantwortlich gewesen seien, (anders als später bei Ghiberti) nicht handwerklich-künstlerischer, sondern moralischer Natur gewesen seien, ist literarisch vorgeprägt. Der Hinweis auf das Bestreben, Unwissende zu ergötzen, anstatt die Weisen zu befriedigen, variiert und assimiliert einen auf Quintilian zurückgehenden Gemeinplatz humanistischer Kunstauffassung.²⁵¹

Filippo Villani präziserte und ergänzte Boccaccios Modell der Geschichte der Malerei.²⁵² In seinen Ausführungen findet man neben der griechischen Malerei auch die Erwähnung einer lateinischen Malerei. Allerdings präsentiert er sie nicht als separate Größen von unterschiedlicher Eigen-

art. Er konstatiert einen ihnen gemeinsamen Niedergang, den er mit dem Adjektiv „antiquata“ zum Ausdruck bringt.²⁵³

*Inter quos primus Iohannes, cui congnomento Cimabue dictum est, antiquatam picturam et a nature similitudine quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocavit. Siquidem ante istum grecam latinamque picturam per multa secula sub crasse peritie ministerio iacuisse, ut plane ostendunt figure et imagines que in tabellis parietibusque cernuntur sanctorum ecclesias adornare. Post hunc, strata iam in novis via, Giottus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit.*²⁵⁴

Unter diesen erneuerte als erster Giovanni, der den Beinamen Cimabue trug, die veralterte Malerei, die gleichsam zügellos von der Naturähnlichkeit ziemlich weit abgeschweifte, durch Kunst und Begabung. Da ja vor ihm die griechische und lateinische Malerei unter der Führung feister Unkenntnis darniederlag, was deutlich an den Figuren und Bildern wahrzunehmen ist, die auf Tafeln und Wänden die Kirchen der Heiligen schmücken. Nach diesem und nachdem in neuem Terrain der Weg geebnet war, stellte Giotto, der nicht nur berühmt durch die Zierde des Ruhmes den antiken Malern vergleichbar, sondern aufgrund von Kunst und Begabung diesen vorzuziehen ist, die alte Würde und den hoch ehrwürdigen Namen der Malerei wieder her.²⁵⁵

Das bereits von Giovanni Villani in seiner Chronik wie auch von Boccaccio artikulierte Urteil, Giotto habe besser als andere Maler seiner Zeit die Natur nachzuahmen vermocht, wird von Filippo Villani mit einem kennerschaftlichen Hinweis auf die niedrige Qualität der in Kirchen vorhandenen Zeugnissen der Malerei vor Cimabue bestätigt. Panofsky glaubte, die Unterscheidung griechischer und lateinischer Malerei gehe ebenfalls auf Sachkenntnis zurück. Villani habe sich „anscheinend einerseits auf die wirklich aus Byzanz stammenden Künstler und andererseits auf Italiener bezog(en), die im byzantinischen Stil arbeiteten.“²⁵⁶ Aber bereits die durch Dante angeregte Einbeziehung Cimabues als unmittelbarer Vorläufer Giottos zeigt,²⁵⁷ dass man das kennerschaftliche Sachwissen Villanis nicht überschätzen bzw. nicht losgelöst von seinen literarischen Kenntnissen betrachten sollte. Während Ghiberti mit eigenen Urteilen aufwartet und Cimabue ungeachtet seines durch Dante bezeugten Ansehens mit Duccio und Pietro Cavallini der traditionellen Malkunst zuordnet (und den Nichtflorentiner Pietro Cavallini sogar etwas positiver beurteilt als Cimabue), orientiert sich Villani allein an den Versen der *Divina Commedia* und würdigt ihn als ersten Erneuerer der Malerei. Literarische Vorgaben und nicht kennerschaftliche Bemühungen waren wohl auch für das Nebeneinander griechischer und lateinischer Malerei verantwortlich. Die Verbindungen zwischen

griechischer und römischer Literatur fanden unter Literaten seit den Anfängen des von Boccaccio geförderten Griechischstudiums in Florenz verstärkt Aufmerksamkeit. Boccaccio erläuterte die kulturelle Bedeutung der Griechen auch mit außerhalb des literarischen Bereichs liegenden Leistungen. In seinem *Trattatello in laude di Dante* werden *filosofia, dottrina militare, vita politica* „neben anderen wertvollen Dingen“ („e altre care cose assai“) genannt.²⁵⁸ Villani hatte daher die antiken Beziehungen zwischen Griechen und Römern ebenso im Blick. So betont er z. B. in seiner Vita des römischen Dichters Claudian ausdrücklich dessen doppelte Sprachkompetenz („El quale di greche e latine lettere pienamente dotto“²⁵⁹). Es ist daher nicht erstaunlich, dass er das Begriffspaar „griechische und lateinische Malerei“ verwendet, obwohl er nur griechische Maler (und Bildhauer) als berühmte Vertreter antiker Bildkünste erwähnt. Die Junktur könnte von einem zeitgenössischen Autor stammen, da bereits Benvenuto da Imola in seinem Dantekommentar von der antiken Malerei „apud graecos et latinos“ spricht.²⁶⁰ Eine durch Giotto vollzogene Übertragung griechischer Malerei in lateinische Malerei wird von Villani nicht beschrieben, da er über die ältere Malerei ein radikal negatives Urteil fällt, um den von Cimabue initiierten und durch Giotto vollzogenen Neubeginn dieser Kunst mit aller Deutlichkeit als eine umso größere und bewunderswertere (Florentiner) Leistung erscheinen zu lassen.

Cenninis Würdigung der historischen Rolle Giottos erfolgte nicht völlig unabhängig von humanistischen Geschichtskonstruktionen, und eine Nähe zu Filippo Villani ist zumindest punktuell erkennbar. Bei Villani findet man die Unterscheidung griechischer und lateinischer Malerei, die Abfolge dreier Malereiepochen und vor allem auch die Vorstellung einer andauernden normativen Bedeutung Giottos. Innerhalb der Familie seines Lehreres Agnolo Gaddi kann man die Kenntnis von Villanis Giotto-Vita voraussetzen, da in ihr Taddeo Gaddi als prominenter Nachfolger Giottos gewürdigt wird. Zudem besaß Angelo Gaddi, ein Enkel Taddeos und Neffe Agnolos, eine Abschrift des *Liber de origine civitatis*.²⁶¹ Es wäre erstaunlich, wenn in der Gaddi-Werkstatt nicht über Villanis Ausführungen und ähnliche Vorstellungen anderer Autoren gesprochen worden wäre. Umso bemerkenswerter ist, dass diese im *Libro dell'arte* kein deutlicheres Echo fanden. Cenninis kritische Distanz zu humanistischem Gedankengut bietet hier die naheliegendste Erklärung. Jedenfalls definiert er Giottos Vorbildstatus ohne expliziten Rekurs auf die Antike und übergeht auch nahezu alle an seiner Malkunst exemplifizierten Leitkonzepte humanistischer Kunstbetrachtung. Ein weiterer deutlicher Unterschied besteht darin, dass er die Übertragung von griechischer Malkunst in lateinische ohne eine pejorative Bewertung der griechischen (byzantinischen) Tradition festhält.²⁶²

Diese neutrale Haltung und die Tatsache, dass er die Rückverwandlung der Malerei vom „Griechischen“ ins „Lateinische“ nicht als eine Restitution eines antiken Qualitätsniveaus der Malkunst würdigt, spricht dafür, dass seine knappe Bemerkung entgegen der häufig anzutreffenden Auffassung nicht einen radikalen Bruch mit der byzantinischen Malerei zum Ausdruck bringt, sondern vielmehr darauf hinweist, dass Giotto Dinge, die zur Malkunst der Griechen gehörten, italienischen Künstlern wieder zugänglich machte.²⁶³ So verstanden ist „Griechisch“ in erster Linie eine Herkunftsbezeichnung für handwerklich-technisches Traditionsgut (analog zu mittelalterlichen Bezeichnungen wie *opus francigenum, mos romanorum, more graeco, more tusco, more romano* usw.²⁶⁴) und „Lateinisch“ demzufolge in erster Linie als „einheimisches“ *know how* zu verstehen. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, dass Cennini die Mosaiktechnik, die er im zweiten Teil des Kap. CLXXII beschreibt, am Ende seiner Ausführungen in diesem Sinne als „griechisch“ bezeichnet („E questo basti alla detta opera musaicha, o vuoi grecha“).²⁶⁵ Dass es sich bei „greco“ und „latino“ nicht um Stilbezeichnungen handelt, zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass eine Übertragung rhetorischer bzw. poetologischer Stilkatégorien oder ästhetischer Wertmaßstäbe auf das Gebiet der Malerei auch hier nicht zu erkennen ist. Entsprechend verhält es sich mit dem Begriff „moderno“,²⁶⁶ der auf das lateinische „modernus“ zurückgeht. Er lässt sich jedoch auch nicht auf seine zeitliche Bedeutung reduzieren und in Analogie zu „hodiernus“ übersetzen. Mit „ridusse al moderno“ bringt Cennini nicht nur zum Ausdruck, Giotto habe die Malkunst „auf den heutigen Stand“ gebracht.²⁶⁷ „Modernus“ ist nicht auf die chronologische Bedeutung „zeitgenössisch, aktuell“ beschränkt, sondern umfasst auch die Bedeutungskomponente „neu“.²⁶⁸ Wenn man diese berücksichtigt (wofür nicht zuletzt die Verwendung von „modernus“ in Künstlerinschriften spricht), dann schreibt das „ridusse al moderno“ Giottos Malkunst eine neue Qualität zu, die sie nachdrücklich von aller früheren Malerei abgrenzt. Einen neuen Rang weisen auch Boccaccio und Villani Giotto zu, aber durch eine panegyrische Überbietungs-Topik.²⁶⁹ Villani zögerte nicht, ihn höher einzustufen als die Maler der Antike. Giotto habe nicht nur eine Restitution antiker Malkunst erreicht, sondern er sei seinen antiken Vorläufern „in Kunstfertigkeit und Begabung sogar noch vorzuziehen.“ Und in ähnlicher Weise äußerte sich Boccaccio in Buch XIV der *Genealogie deorum gentilium libri*: Giotto sei auch von Appelles zu seiner Zeit nicht übertroffen worden.²⁷⁰ Der gemeinsame Nenner beider Äußerungen ist die Vorstellung, dass Giotto die antiken Maler durch seine Malerei zu überbieten vermochte, aber die antike Malerei bleibt als Wertmaßstab präsent. Mit dem Begriff „modernus“ wird dagegen das Bewusstsein um eine Al-

terität der gesamten vorausgehenden Tradition artikuliert. Das erst in der Spätantike geprägte „modernus“ wurde zunächst von christlichen Autoren zur Vergewisserung ihres eigenen historischen Standorts gegenüber den „alten“ Autoren verwendet.²⁷¹ Als Qualitätskategorie wurde der Begriff jedoch in späterer Zeit auch auf Rangvergleiche und Positionsbestimmungen ohne Antikenbezug ausgedehnt. Ob die Abgrenzung die Zeit der unmittelbar vorausgehenden Generation, die ganze Vergangenheit oder die (heidnische) Antike betrifft, lässt sich nur anhand des jeweiligen Kontextes ermitteln.²⁷² Das zeigen auch die seit dem 12. Jahrhundert überlieferten Künstlerinschriften, in denen *modernus* als Epitheton vorkommt. Wenn der Maler Sosternus 1207 dem ausgeführten Mosaik an der Fassade des Doms von Spoleto seinen Namen hinzufügte und sich selbstbewusst als „*summus in arte modernus*“ bezeichnet, brachte er einerseits ein Bewusstsein der Distanz zur vorausgehenden Kunst zum Ausdruck.²⁷³ Andererseits bekundete er kein Interesse, die antike Kunst als Maßstab der eigenen zu beanspruchen. Ähnlich verhält es sich mit Cenninis Würdigung der historischen Leistung Giotto. Die antike Malerei tritt auch bei ihm als Bezugsgröße nicht in Erscheinung.²⁷⁴ Da er Giotto über die Rückverwandlung der Malkunst vom Griechischen ins Lateinische hinaus zusätzlich eine eigenständige Modernisierung der Malkunst zuschreibt, weist er ihm allein eine kanonmäßige Geltung zu.

Es ist möglich, dass Cennini die Antikenbegeisterung humanistischer Gelehrter nicht zuletzt deshalb suspekt war, weil aus ihren Kreisen auch kritische Urteile über Giotto gefällt wurden und Villanis und Boccaccios positive Äußerungen auf Widerspruch stießen. So wies Benvenuto da Imola in seinem Dantekommentar (1379) mit Bezug auf die *Historia Naturalis* des Plinius darauf hin, dass es in der Antike wohl doch größere Künstler als Giotto gegeben habe:

*Ista ars pingendi et sculpendi habuit olim mirabiliores artifices apud graecos et latinos, ut patet per Plinium in naturali historia.*²⁷⁵

Diese Kunst des Malens und der Bildhauerei hatte einst bewundernswürdigere Künstler bei den Griechen und Lateinern, wie in der *Naturalis Historia* des Plinius deutlich wird.

Giotto's Modernität ist für Cennini jedoch kein absoluter Wert, sie ist ein Kulminations- nicht aber Endpunkt der Entwicklung der Malerei. Er bedenkt die Frage nach Fortschritten der Malkunst nicht nur hinsichtlich der Vergangenheit, sondern auch hinsichtlich der Gegenwart bzw. Zukunft. Das zeigt der Satz: „er (Giotto) hatte die am meisten vollendetste Kunst, die niemand mehr hatte“ („*ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno*“). Mit dieser Aussage wird zunächst die normative Bedeutung Giotto's mit einem weiteren Argument bekräftigt: Seine Kunst wird als *arte compiuta* charakterisiert. Mit *arte compiuta* bezeichnet

Cennini die umfassende Beherrschung aller Sparten der Malerei.²⁷⁶ Er bezeichnet Giotto nun aber nicht als vollendeten Künstler, sondern attestiert ihm (nur) den höchsten jemals erreichten Grad der Vollendung. Der Gedanke, dass weiterer künstlerischer Fortschritt möglich ist, ist im Text präsent.²⁷⁷ Giotto besitzt normative Bedeutung, weil nach ihm niemand sein Niveau auch nur erreichte.²⁷⁸ Das implizit berücksichtigte Argument, dass er seinen exklusiven Geltungsanspruch in der Zukunft auch einmal verlieren könnte, weist unverkennbar eine gedankliche Nähe zu Giotto's Erwähnung in der *Divinia Commedia* auf (Purg. XI, 94–99):

„Credette Cimabue nella pittura tener lo campo
ed ora ha Giotto il grido,
sì che la fama di colui oscura“

„Cimabue glaubte in der Malerei das Feld zu beherrschen, aber heute ist Giotto in aller Munde und sein Name ist verdunkelt.“²⁷⁹

Zweifellos geht es Dante hier in erster Linie um die moralische Bloßstellung der Eitelkeit irdischen Ruhms, aber gleichwohl ist evident, daß er nicht „ausschließlich“ den „ehrgeizigen Wettstreit unter Künstlern“ thematisiert.²⁸⁰ Die beiden Maler werden in historischer Perspektive gesehen, wobei Giotto als der „neue Führende“ noch aktuelle Geltung besitzt, da er – was nicht explizit gesagt wird, aber der Gedanke wird evoziert – noch nicht überboten wurde. Der Kontext der Stelle ist wichtig, um die in ihr enthaltene Problematisierung künstlerischer Neuerung zu erfassen. Die Gegenüberstellung der Maler Cimabue und Giotto steht in Parallele zu der unmittelbar folgenden Gegenüberstellung zweier Dichter: Guido Guinicelli und Guido Cavalcanti.

così ha tolto l'uno all'altro Guido
la gloria della lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro cacerà del nido.

„So hat der eine Guido dem anderen die Dichterehre geraubt, und vielleicht ist der schon geboren, der beide aus dem Nest wirft.“²⁸¹

Hier steht das Bewußtsein eines künstlerischen Fortschritts bzw. künstlerischer Erneuerungsbestrebungen außer Frage – Guinicelli stand bei Dante in hohem Ansehen (Purg. XXVI, 97–99), aber er war anders als Cavalcanti noch kein Vertreter der Dichtung des *dolce stil nuovo* –,²⁸² d. h. man hat allen Grund in der vorausgehenden Terzine zu Cimabue und Giotto einen die Kategorie künstlerischen Fortschritts beinhaltenden Nucleus der Kunstgeschichtsschreibung zu sehen.²⁸³ Filippo Villani erkannte die inhaltliche Parallele der Gegenüberstellung Cimabue/Giotto und Guido Guinicelli/Guido Cavalcanti. Für ihn stand außer Frage, dass die beiden Terzinen des 11. Gesangs des *Purgatorio* nicht allein die Vergänglichkeit des Ruhms thematisieren,

sondern die Vergänglichkeit des Ruhms innovativer Dichter und Maler.²⁸⁴ Er erkannte auch die Brisanz der (jedem Dante-Leser sich aufdrängenden) Frage, ob Giotto's Kunst auch Jahrzehnte nach seinem Tod noch Geltung beanspruchen konnte, und er entschärfte sie mit Wasser-Metaphern in geschickter Weise zu dessen Gunsten. Er vergleicht Giotto mit einer überreichen Quelle²⁸⁵ und die in seiner Nachfolge stehenden malerischen Talente mit Bächlein, die aus ihr hervorgingen.²⁸⁶ Er billigt den Giotto-Nachfolgern auf diese Weise zwar künstlerische Fortschritte zu, aber weder radikale noch aufeinander aufbauende Fortschritte, sondern aus individuellen Begabungen resultierende künstlerische Errungenschaften in Teilgebieten der Malerei.²⁸⁷

*Ab hoc laudabili valde viro velut a fonte sincero abundantissimoque rivuli picture nitidissimi defluerunt, qui novatam emulatricem nature picturam pretiosam placidamque conficerent. Inter quos Masius, omnium delicatissimus pinxit mirabili et incredibili venustate. Stephanus, nature simia, tanta eius imitatione valuit, ut etiam a physicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, vene, nervi et queque minutissima lineamenta proprie colligantur et ita ut imaginibus suis, Giotto teste, sola aeris attractio atque respiratio deficere videantur. Taddeus insuper edificia et loca tanta arte depinxit, ut alter Dynocrates seu Vitruvius, qui architecture artem scripserit, videretur. Numerare fere innumeros, qui eos secuti artem ipsam Florentie nobilitaverunt, otiantis latius foret officium et materiam longius protrahentis. Igitur hac re de his dixisse contentus ad reliquos venimus.*²⁸⁸

Von diesem sehr lobenswerten Mann flossen wie aus einer reinen und überreichen Quelle glänzendste Bächlein der Malerei, welche die als Nachahmerin der Natur erneuerte Malerei wertvoll und erfreulich machten. Unter diesen malte Maso [di Banco], der Zarteste von allen, mit wunderbarer und unglaublicher Anmut. Stefano, ein Nachäffer der Natur, vermochte so großes in der Nachahmung, dass selbst von Ärzten an den von ihm dargestellten menschlichen Körpern Arterien, Venen, Muskeln und jeder aller kleinste Zug des Körpers richtig erkannt wurden und dass, seinen Bildern, was Giotto bezeugt, nur das Ein- und Ausatmen der Luft zu fehlen schien. Taddeo [Gaddi] malte mit so großer Kunst Gebäude und Orte, dass er wie ein neuer Dynocrates oder Vitruv, der die Kunst der Architektur beschrieben hat, erschien. Die nahezu Zahllosen zu zählen, die ihnen folgten und die Kunst von Florenz veredelten, wäre große Aufgabe und ablenkender Stoff. Deshalb laßt uns zufrieden mit dem Gesagten zum noch Verbleibenden kommen.²⁸⁹

Villani reagierte mit seinen Ausführungen vermutlich bereits auf die zu seiner Zeit lauter werdende Kritik an Giotto's Kunst. Diese hatte, was durch Benvenuto da Imola bereits für die siebziger Jahre des Trecento bezeugt ist, zwei Quellen.

Dass Giotto „unter den Modernen einen außerordentlichen Ruhm“ besaß („cuius inter modernos fama ingens est“), so Petrarca,²⁹⁰ war dem Dantekommentator nicht nur aufgrund seiner Pliniuslektüre im Vergleich mit antiken Malern fragwürdig. Er räumt zwar im Anschluss an Dantes „et ora ha Giotto il grido“ ein, Giotto sei noch von keinem späteren Maler übertroffen worden, aber er gibt unmittelbar anschließend zu bedenken, hoch intelligente Männer hätten ihm von großen Fehlern Giotto's berichtet:

*Et sic nota quod Giottus adhuc tenet campum, quia nondum venit alius eo subtilior, cum tamen fecerit aliquando magnos errores in picturis suis, ut audivi a magnis ingeniiis*²⁹¹

Und so beachte, dass Giotto bis jetzt das Feld beherrscht, weil es bisher keinen Feineren gibt, obwohl er machmal große Fehler in seinen Bildern gemacht habe, wie ich von großen Experten hörte.

Cennini war mit den gegen Giotto's Malerei erhobenen Vorwürfen wohl ebenso vertraut wie mit dem Argument der Unübertroffenheit des Malers. Er übergibt die Kritik jedoch zu Gunsten der eigenen Legitimationsstrategie und affimierte die konkurrenzlose Stellung Giotto's. Der Hinweis, dass Giotto's *arte compiuta* bis zur Zeit Cennini's nicht wieder erreicht worden sei, markiert zugleich eine kritische Distanz zur Malerei der Zwischenzeit, die eine differenzierte Bewertung der eigenen Werkstatttradition mit einschließt.²⁹² Cennini verfügte durch seine handwerkliche Kompetenz über mehr kunstkritisches Potential als die zeitgenössischen Humanisten. Er rechnet mit unterschiedlich großen künstlerischen Begabungen und individuell unterschiedlich stark ausgeprägten Kunstfertigkeiten. Bereits im ersten Kapitel wird deutlich, dass er Agnolo Gaddi mehr schätzte als dessen Vater Taddeo. Er bezeichnet ihn als seinen Lehrer und nennt allein ihn als Quelle des im *Libro* schriftlich fixierten Wissens. Später, in Kapitel 67, hebt er hervor, Agnolo sei als Kolorist „molto più vago e fresco“ gewesen als Taddeo.²⁹³ Aber die höchste Wertschätzung hat bei ihm Giotto. Nur ihm attestiert er eine von keinem anderen Maler wieder erreichte *arte compiuta*. Als langjähriger Schüler und Mitarbeiter Giotto's und als Lehrer Agnolo's blieb Taddeo Gaddi trotz seiner als zweitrangig eingestuften Fähigkeiten als Kolorist als Vermittler von Giotto's künstlerischen Errungenschaften für Cennini wichtig. Ausgrenzung erfuhren bei ihm nur diejenigen, die eigene Pfade beschritten. Giotto's künstlerisches Erbe war im späten Trecento keine feste Größe, und die Erbfolge- und Rangansprüche waren durchaus strittig. Indem Cennini sich einseitig retrospektiv zu einem orthodoxen Giottismus bekannte, ging er nicht nur zu den gelehrten Giotto-Kritikern auf Distanz. Er vertrat auch gegenüber denjenigen, die Giotto's Autorität nicht in Frage stellten, einen parteilichen Standpunkt. Die Gaddi-Werkstatt und deren Mitglieder, mit deren Auffassungen er sich iden-

tifizierte, gab offenbar bereits seit Taddeo Gaddi vor, besser über Giotto's Malkunst Bescheid zu wissen als andere. Ein Reflex der konkurrierenden Auffassungen Florentiner Maler ist in Sacchettis *Novella* 136 enthalten:

Nella città di Firenze, che sempre di nuovi uomini è stata doviziosa, furono già certi dipintori e altri maestri, li quali essendo a un luogo fuori della città che si chiama San Miniato a Monte, per alcuna dipintura e lavoro che alla chiesa si doveva fare, quando ebbono desinato con l'abate, e ben pasciuti e bene avvinazzati, cominciarono a questionare; e fra l'altre questione, mosse uno che avea nome l'Orcagna, il quale fu capo maestro dell'oratorio nobile di nostra Donna d'Orto San Michele: – Qual fu il maggior maestro di dipingere che altro, che sia stato da Giotto in fuori? – Chi dicea che fu Cimabue, chi Stefano, chi Bernardo, e chi Buffalmacco, e chi uno e chi un altro. Taddeo Gaddi, che era nella brigata, disse: – Per certo assai valentri dipintori sono stati e che hanno dipinto per forma ch'è impossibile a natura umana poterlo fare; ma questa arte è venuta e viene mancando tutto di.²⁹⁴

„In der Stadt Florenz, die immer Überfluß an Emporkömmlingen gehabt hat, lebten einst einige Maler und andere Meister, die einmal, als sie sich an einem Ort außerhalb der Stadt namens San Miniato al Monte zum Zweck malerischer und anderer Arbeiten, die in der Kirche ausgeführt werden sollten, aufhielten, nachdem sie mit dem Abt zu Mittag gegessen und Speisen und dem Wein tüchtig zugesprochen hatten, einen Disput begannen. Unter anderem warf einer namens Orcagna, der Obermeister des Oratoriums von Unserer Lieben Frau vom Orto San Michele war, folgende Frage auf: ‚Wer war, abgesehen von Giotto, der größte Meister in der Malerei, den es gegeben hat?‘ Der eine nannte Cimabue, der andere Stefano, ein dritter Bernardo, ein vierter Buffalmacco, ein fünfter den und ein sechster jenen. Taddeo Gaddi, der sich unter der Gesellschaft befand, erklärte: ‚Soviel ist sicher, daß es viele hervorragende Maler gegeben hat, die so gemalt haben, daß die menschliche Natur es nicht wieder erreichen kann, aber diese Kunst ist verloren gegangen und geht täglich mehr verloren.‘²⁹⁵

Nach Sacchettis Schilderung wurde Giotto nicht nur von vielen Gelehrten, sondern auch von prominenten Florentiner Malern als bedeutendster Maler („il maggior maestro“) konkurrenzlos anerkannt. Aber zugleich erfährt man, dass seine Nachfolge strittig war, wobei Taddeo Gaddi als derjenige in Erscheinung tritt, der eine zunehmende Unkenntnis der Kunst Giotto's beklagt. Mit Kunst, „ars“, sind

in diesem Zusammenhang zweifellos handwerkliche Wissensbestände und Fähigkeiten gemeint. Cenninis Bemerkungen zu den unterschiedlichen Arten der Inkarnatmalerei (Kap. LXVI) lassen ebenso darauf schließen, dass um technische Fragen der malerischen Praxis gestritten wurde.²⁹⁶ Humanistische Gelehrte hatten von innerkünstlerischen Diskussionen dieser Art allenfalls eine vage Kenntnis, da sie nicht über eine hinreichende Kompetenz zum Nachvollzug der bis in technische Details der malerischen Praxis hineinreichenden Streitfragen verfügten.

Vor dem Hintergrund der Diskussionen um Giotto's Erbe wird in vollem Umfang deutlich, was Cenninis Bekenntnis zur Werkstatttradition der Gaddi bedeutet. Es geht ihm um die Rettung des künstlerischen Erbes Giotto's,²⁹⁷ das er durch andere Maler vernachlässigt und geschwächt sah.²⁹⁸ Die Vorbildlichkeit Giotto's lag für ihn in erster Linie in dessen *dottrina* begründet. Es ging ihm nicht um Stilfragen im heutigen Sinne bzw. im Sinne der rhetorischen Theorie. Ebensovienig wie Giotto's berühmte Schüler an dessen „Stil“ sklavisch festhielten, verfolgte Cennini das Anliegen, angehende Maler zu Imitatoren der formalen Eigenheiten des *gran maestro* zu erziehen. Die auch für Laien sichtbaren individuellen Charakteristika der Giottonachfolger, die Filippo Villani deskriptiv zu erfassen suchte, waren für ihn nicht Teil des Lehrstoffs der Malkunst, den er mit seinem *Libro* fixieren, tradieren und kanonisieren wollte. Dass Maler ihre *esempi* kreativ verändern, wird zwar in Kap. I als poetische Lizenz grundsätzlich festgehalten, aber Einzelheiten kreativer Transformationsprozesse werden im *Libro* nicht zum Gegenstand weiterer theoretischer Erwägungen gemacht. Die Auswahl und Rangbestimmung des oder der nachahmenswerten Maler erfolgt nicht nach einem allgemeingültigen ästhetischen Kanon, sondern nach lokalen Gegebenheiten. Für die Wiederverwendung des Formenrepertoires der Werke anderer Künstler sind nicht deren individuelle Vorzüge ausschlaggebend, sondern allein die Regeln präziser Naturnachahmung.

Die in Kap. XXVII übernommenen Elemente der literarischen *imitatio auctorum*-Lehren weisen erhebliche funktionale Transformationen auf. Die Theorie der *imitatio* als produktionsästhetisches Prinzip findet bei Cennini keine Resonanz. Seine Giotto-Nachfolge geht über handwerklich-technische Ansprüche nicht hinaus.

Anmerkungen

Liouba Popoff und Sören Wolf danke ich für engagierte und kompetente Hilfe bei der Literaturbeschaffung, Ursula Rombach für Verbesserungen und Ergänzungen der Übersetzungen lateinischer Textstellen und Wolf-Dietrich Lühr für eine kritische Lektüre des Textes.

- 1 Flasch (1965).
- 2 Alberti/Ed. Bätschmann (2000), 363.
- 3 Vasari/Ed. Milanesi (1906), Bd. 4, 13.
- 4 Landino/Ed. Cardini (1974), Bd. 1, 124: „Donato scultore da essere connumerato fra gl'antichi, mirabile in composizione e in varietà, pronto e con grande vivacità o nell'ordine o nel situare delle figure le quali tutte appaiono in moto; fu grande imitatore degli'antichi e di prospettiva intese assai.“ Pfisterer (2002), 78 Anm. 112, übersetzt: „Der Bildhauer Donato ist [seinem Können nach eigentlich] zu den antiken Meistern zu rechnen, bewundernswert in Komposition und Vielfalt, rege und von großer Lebendigkeit sowohl in der Anordnung als auch der Positionierung der Figuren, welche alle in Bewegung scheinen. Er war ein großer Nachahmer der Antike und verstand sich in der Perspektive.“
- 5 Auf die von Pfisterer (2002), 279, vertretene kühne These, Donatello habe sich bei der Cantoria, dem Herodes-Gastmahl und der Cavalcanti-Verkündigung an Polyklet orientiert und man habe ihn daher „unter die Anhänger Ciceros und der Nachahmung des einen Besten“ zu rechnen, kann hier nicht eingegangen werden.
- 6 Panofsky (1960/1990), 32.
- 7 Vgl. hierzu den von Pochat (1987) und Pochat (2001) gegebenen Materialüberblick. Vgl. auch Logemann/Pfisterer (2004), 1. Zu den Nachahmungslehren des 16. Jahrhunderts siehe Battisti (1956a, b); Barocchi (1973); Irle (1997).
- 8 Über theoretische Konzepte der „Nachahmung von Kunst“ findet man in einschlägigen Lexika nahezu keine Auskünfte. Vgl. Suthor (2001), Sp. 1294–1316 und von Rosen (2003), 240–244, bes. 242. Vgl. auch Kaminski (1998), Sp. 257, der nur einen beiläufigen Hinweis auf die Relevanz der *imitatio auctorum*-Lehren im Bereich der bildenen Künste gibt.
- 9 Kemp (1987), 4; Bolland (1996).
- 10 Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 17–18 und Frezzato (2008), 134.
- 11 Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 19; Skaug (1993) und Skaug (2008), 46, kritisch Troncelliti (2004), 94–97; zu den Versuchen, Cennini ein malerisches Oeuvre zuzuschreiben vgl. Boskovits (1973); Weppelmann (2008); und den Überblick bei Skaug (2008), 48–55.
- 12 Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 19 und Frezzato (2008), 135; Troncelliti (2004), 108.
- 13 Die drei anderen Abschriften stammen aus dem 16.–18. Jahrhundert. Vgl. hierzu Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 27–45; Skaug (2008), 47.
- 14 Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 21–23, 66 Anm. 9; Baroni (2006), 102–104.
- 15 Diese Annahme äußerten auch Baroni (2006), 105 und Pfisterer (2008), 109.
- 16 Die in der älteren Literatur z. B. von Schlosser (1924) vorgeschlagene Datierung findet man noch im Dictionary of Art, hg. von Jane Turner (1996), Bd. 6, 168: „c. 1390“. Vgl. auch Ames-Lewis (2000), 5 „in the 1390s“ und Kuhn (1991), 104 „am Ende des 14. Jahrhunderts“; Costa (2000), 395: „a la fin du XIVe siecle“. Datierungen „um 1400“ orientieren sich in erster Linie an Cenninis Paduaner Aufenthalt: Gramaccini (1987), 145; Pardo (1997), 43; Tarr (2003), 43; Baroni (2006), 102; Weppelmann (2008), 57; Lühr (2008), 154. Skaug (1993), 15–16, bevorzugt eine Datierung „nach 1400“ (mit Hinweisen zu älteren Forschungsmeinungen); ebenso Bellucci/Frosinini (2002), 30 („written at the beginning of the century“); Bek (1971), 64–65, hält eine Spätdatierung für möglich, legt sich aber nicht fest; nachdrücklich dagegegen Troncelliti (2004), 81–131, 155 und 130: „Cennini finished his book on July 1437.“ Pfisterer (2008), bes. 102, vermutet „wohl frühestens um 1420“, da die „neue Vorstellung von der ‚Liebe zur Kunst‘“ zuvor noch nicht bekannt gewesen sei, vgl. auch 103–104, 109 mit dem Vorschlag, den *Libro* „möglichst weit ins 15. Jahrhundert hinein zu verschieben“.
- 17 Milanesi (1859), XI; Mellini (1965), 50 und 51 zur älteren Forschungsgeschichte zu den „voci venete“; Brusamolino (2004); Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 15, 28, 44 sowie 55 („diversi termini settentrionali, veneti, e patavini in particolare“) und die Angaben zu den einzelnen Stellen: 66a, 72a, 73a, 84b, 86c, 89b, 91a, 95b, 108b, 109c, 112a, 112b, 124a, 127a, 138a, 140a, 141a, 143a, 174a, 204b.
- 18 Milanesi (1859), XI; Mellini (1965), 51; Procacci (1975), 42 Anm. 15; Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 16 und 204. Die Übersetzung des in Kap. CLXXX enthaltenen Wortes „pavane“ mit „Paduanerinnen“ wurde von Bellucci/Frosinini (2002), 62 Anm. 20, in Anlehnung an Tamboni in Frage gestellt: „They are called ‚pavane‘, which Giuseppe Tamboni, the first editor of the text, interpreted as women who are fearful of the Lord (from the Latin ‚pavens‘).“ Brunelli, in: Cennini/Ed. Brunelli (1982), 197 Anm. 1, erwähnt Tambonis Interpretation, zieht jedoch die gängige Übersetzung vor.
- 19 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 16 mit Anm. 16 und S. 106 (Kap. LXII), 133 (Kap. XCVI) und 161 mit Anm. 152 (Kap. CXXXIX) und 211 (Kap. CLXXXIX).
- 20 Vgl. Skaug (2008), 47.
- 21 Häufig wird die Nennung des hl. Antonius als Indiz für eine Entstehung des *Libro* in Padua angeführt. Vgl. z. B. Milanesi (1859), XI; Brusamolino (2004), 300; Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 16. Zu beachten ist jedoch ebenfalls der hl. Johannes der Täufer, der Schutzpatron von Florenz, und insbesondere die Tatsache, dass er vor dem hl. Antonius genannt wird. Am Ende des Kap. I nennt Cennini nach der Trinität und der Jungfrau Maria nur den hl. Eustachius („l'avvocato mio“) und den hl. Lukas („primo dipintore cristiano“) namentlich. Zur Verehrung des hl. Lukas als Maler durch die Maler von Florenz vgl. Lühr (2008), 157–159.
- 22 Bek (1971), 65, gibt einige auf Florenz bzw. die Toskana hinweisende Materialangaben zu bedenken (siehe bes. Kap. XLV. Vgl. auch Troncelliti (2004), bes. 99; Cennini/Ed. Frezzato (2008), 88 mit Anm. b; Bellucci/Frosinini (2002), 32–

33. Die Frage, ob es möglich ist, den *Libro dell'arte* anhand der beschriebenen Techniken zu datieren, lässt sich derzeit noch nicht beantworten. Vgl. hierzu Skaug (2008), 47–48.
- 23 Vgl. hierzu unten den Abschnitt II,3a „Die Metapher des umsichtigen Rosenpflückens“.
- 24 Siehe Molli (2008), 141–145, für eine Zusammenfassung der bisherigen Überlegungen.
- 25 Im Unterschied zur älteren Forschung (z. B. Ilg, in: Cennini Übers. Ilg [1888], XVII: „Wenige einzelne Stellen ausgenommen tritt er sonst nie aus dem dünnen Rezeptenstyl heraus. Immerdar redet er als Handwerker [...]“) nimmt Kemp (1997), 132, an, dass Cennini „außergewöhnlich hohe Ansprüche hegte“. In jüngerer Zeit hat Ames-Lewis (2000), 5 erneut die traditionelle Auffassung geäußert: „It (Cenninis *Libro*, PS) sets out to be no more than a guide to the practice of Giottoesque painting written by one craftsman for others.“
- 26 Kemp (1997), 134–135; dies wird auch von Tarr (2003), 43 als möglich angesehen („in emulation of humanist tracts“). Vgl. auch Baader (2008), 128.
- 27 Schmidt (2008), 147, 151, hier: 147. Vgl. auch Frezzato (2008), 136.
- 28 Vgl. hierzu auch die Bemerkungen von Bek (1971), 67, zu Cenninis häufiger Verwendung des Begriffs *pratica*.
- 29 Bellucci/Frosinini (2002), 30, stützen sich bei ihrer Annahme vor allem auf Cenninis Verwendung des Wortes „membro“ (62 Anm. 18), weisen aber zugleich darauf hin, dass Cenninis *Libro* Abweichungen von der zeitgenössischen Praxis aufweist: „Several details show the degree to which Cennini's book did not reflect current practice.“ Vgl. hierzu auch Baroni (1996), 136 Anm. 30.
- 30 Tosatti (1998), 70; Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 11–17 bes. 15; vgl. dagegen die vorsichtigeren Bemerkungen von Frezzato (2008), 136–137: „Denn für eine Verwendung etwa im Sinne von Zunftstatuten wäre eine radikale Umstrukturierung des Textes notwendig gewesen“ (137); und: „Was die Zunft der Maler angeht, deren Präsenz im Hintergrund spürbar bleibt, so wird diese kaum als Auftragnehmer in Frage kommen“ (138). Skaug (2008), 47.
- 31 Pfisterer (2008), 109, vermutet, dass Cennini sein *Libro* zunächst in noch „ganz konventioneller Absicht eines Werkstattbuches“ konzipierte und erst „1420/25“ in eine „kunsttheoretische, Künstler-genealogische, und (...) möglicherweise auch patriotisch motivierte „Programmschrift“ umarbeitete.
- 32 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 61. Ähnlich äußert sich Antonio da Pisa in seinem Traktat über die Glasmalerei: „Et non ti fare beffe dell'arte del vetro, chè ti si regge bene fa buono profecto e utile e honore.“ (Zit. nach Bruck [1902], 263).
- 33 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 61: „Capitolo primo della prima parte del detto libro“ und 87: „Finisce la prima parte di questo libro“ (Kap. 34) sowie „Seconda parte di questo libro“ (Kap. 34).
- 34 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 110: „Finisce la seconda parte del detto libro. Incomincia la terza“ (Kap. 66).
- 35 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 136: „Finisce la quarta parte del detto libro“ (Kap. 103); es handelt sich jedoch um das Ende des dritten Teils.
- 36 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 142: „Finisce la quarta parte di questo libro“ (Kap. 112). Der Hinweis steht an der falschen Stelle. Es handelt sich nicht um einen fünften Teil, wie Frezzato (225 Anm. 128) annimmt; siehe die Bemerkung zu Kapitel CLIV: „A mme pare aver detto assai del modo del colorire in muro, in fresco, e in secco, e in tavola. Mo soperiremo al modo di colorire, e mettere d'oro, e miniare in carta. Ma prima voglio che vediamo il modo del vernichare in tavola, ovvero ancona, e qualunque altro lavorio si fusse, fuori che in muro.“ Vgl. auch Frezzatos Hinweis: „le rubriche con i titoli dei capitoli si interrompono al cap. CXL in entrambi i testimoni significativi, ovvero il codice Laurenziano P.78.23 (L) e il codice Riccardiano 2190 (R), non dipendenti tra loro. Questo è probabilmente un indizio che rivela un'attività di revisione non ancora compiuta“ (22). Vgl. hierzu auch Baroni (2006), 102.
- 37 Es gibt neben den beiden genannten religiösen Anrufungen noch weitere: im *Incipit*, am Ende des ersten Kapitels und am Ende des *Libro*. Zudem findet man in Kap. CLXXII bei einer Aufgabe, die als sehr schwierig hingestellt wird, die Wendung „e chol nome di Dio inchomincia“ (Cennini/Ed. Frezzato [2008], 193).
- 38 Zu den weiteren „modi del colorire“ gehören: Miniaturmalerei (Kap. CLVII–CLXI1; gemalte Tücher und Textilien (Kap. CLXII–CLXVII), Pferddecken und Helmzierden (Kap. CLXVIII–CLXXIX), Truhen (Kap. CLXX); Glasmalerei und Goldgläser (Kap. CLXXI), Mosaikarbeiten (Kap. CLXXII), Zeugdruck (Kap. CLXXIII), Farbfassungen von Steinfiguren (Kap. CLXXIV), die Verwendung von Verdeterra (Kap. CXXXVII–CXXXVIII) und Schminke (Kap. CLXXIX–CLXXX).
- 39 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 204: „Oramai a .mme pare avere assai detto sopra a tutti i modi del colorire.“
- 40 Vgl. hierzu Cennini/Ed. Frezzato (2008), 27.
- 41 Cennini weist darauf hin, dass Abgussverfahren für das „ri-trarre del naturale“ nützlich seien (Cennini/Ed. Frezzato [2008], 205, Kap. CLXXXII).
- 42 Als erster hat Dresdner ([1915] 1968), 5, hierauf hingewiesen. Seine Einschätzung ist freilich etwas zu positiv: „(...) er liefert eine systematische Darstellung des stufenweisen Lehrgangs des Kunstunterrichts – die erste ihrer Art –, in die er seine Anweisungen angemessen einordnet, und er gibt sich damit als einen geschulten Kopf zu erkennen, der sich den Betrieb seines Berufes vergegenwärtigt hat, der seine Lehrschrift als ein geistiges Ganzes entwirft und in der Hauptsache durchführt.“ Vgl. Kuhn (1991), 106–109.
- 43 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 72: „Per venire a lucie di grado in grado a incominciare a volere trovare il principio e .lla porta del colorire“ (Kap. XV) und 87: „Per venire a .llucie dell'arte di grado in grado“ (Kap. XXXV). Die von Cennini gebrauchte Lichtmetaphorik ist konventionell, vgl. z. B. Pierre de Blois: „Aus den Finsternissen der Unwissenheit gelangt man zum Licht der Wissenschaft nur, wenn man mit wachsender Liebe die Schriften der Alten immer wieder liest.“ (Epist. 101, PL 207, col. 313c), Übers. zit. nach Buck (1968), 59, und Baxandall (1971), 73 (bei Boccaccio und Villani, in Verbindung mit Giotto und Dante).

- 44 Vasari/Ed. Milanesi (1906), Bd. 1, 644.
- 45 Vgl. Thompson (1960), XIII; Baroni (2006), bes. 105–107 und 110, der für den zweiten Teil, den er „Libretto dei colori“ nennt, u. a. eine literarische Quelle annimmt („una fonte letteraria di origine tardo antica quale portrebbe essere semplicemente un lapidario, un commento universitario ad Isidoro oppure una collazione di testi antichi, un florilegio.“).
- 46 Wie bereits in den Listen des Kap. IV.
- 47 Vgl. Kuhn (1991), 110.
- 48 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 137: „E tieni bene a mente che chi imparasse a .llavorare prima in muro e poi in tavola, non viene così perfetto maestro nel lachato, chome perviene a imparare prima in tavola e poi in muro“ (Kap. CIII). Cennini beschreibt aber dennoch die Wandmalerei vor der Tafelmalerei.
- 49 Die Überschrift des ersten Kapitels enthält freilich keine konkreten Angaben zum Inhalt. Für eine tabellarische Übersicht der Kapitelüberschriften siehe Cennini/Ed. Frezzato (2008), 339–343: „I. Capitolo primo della prima parte del detto libro“, „II. Como alchuni vegnono all’arte, chi per animo gentile e chi per guadagno“, „III. Come principalmente si de’ provvedere chi viene alla detta arte“, „IV. Come ti dimostra la reghola in quante parti e membri s’apartenghon l’arti“, „XXVII. Come ti de’ ingiegniare di ritrarre e disegniare di meno maestri che puo“, „XXVIII. Chome sopra i maestri tu die ritrarre sempre del naturale, con chontinuo uxo“, „XXIX. Chome dei temperare tuo’ vita per tua honestà e per chon-dizione de .lla mano e con che chompagnia, e .cche modo dei prima pigliare a ritrarre una fighura da alto“, „LXX. Le misure che de’ avere il corpo dell’uomo fatto perfettamente.“
- 50 Schlosser (1924), 80–81, 80: „Die Typik und die Vorherrschaft des mittelalterlichen *exemplum* tritt uns fast in allen seinen Vorschriften und Ratschlägen entgegen.“ Dasselbe Urteil auch noch bei Costa (2000), 396.
- 51 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 80.
- 52 Mit einer Reihe von Veränderungen nach der Übers. Cennini Übers. Ilg (1888), 17–18.
- 53 Vgl. Scheller (1995), bes. 24, 72, 80, 85.
- 54 Grassi/Pepe (1994), 404: „Cennino Cennini (fine sec. XIV) nel suo *Libro dell’arte* non usa la parola ‚imitazione‘, ma il verbo ‚ritrarre‘, che è più pertinente alla pratica artistica. D’altra parte il Cennini non si pone esplicitamente il problema teorico dell’arte. Si può dire che per lui, pittore, l’arte è un fare, produrre, che si ottiene ritraendo dal naturale, o imitando la maniera di altri artefici.“
- 55 Venturi (1925), 238.
- 56 Venturi (1925), 241: „Contro l’eclettismo, dunque! Già, l’eclettismo non comincia con i Carracci. I pittori della metà del Trecento erano stati eclettici anch’essi; innamorati della linea e della forma di Giotto, e in pari tempo del colorito dei maestri senesi, avevano oscillato tra Firenze e Siena, senza riuscire talvolta a mantenere le qualità nè dell’una nè dell’altra maniera, diventando ‚per forza fantastichetti‘. Cennino sa tutto questo e vuole evitare al suo allievo l’errore comune. Bisogna scegliere, è vero, gli esempi migliori, ma una volta scelti, bisogna limitarli, limitare lo studio dello stile altrui, per ritrovare sè stessi di fronte alla natura.“ Vgl. auch Venturi (1964), 90 und 92.
- 57 Kemp (1987), 4: „Closest to Cennino in argument, date and geographical origin is Pier Paolo Vergerio’s 1396 letter (...).“ Vgl. auch den kurzen Hinweis auf literarische Nachahmungstheorien in Pardo (1991), 56.
- 58 Bolland (1996), 472: „Cennini’s chapter on imitation bears a striking resemblance to a passage written by Pier Paolo Vergerio.“
- 59 Aufgegriffen wurde die These von Kemp bzw. Bolland von Pfisterer (2002a), 199; Tarr (2003), 43; Brusamolino (2004), 298 („perfetta consonanza“); Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 80 Anm. 23; Molli (2008), 143. Kritische Bedenken äußerte Troncelliti (2004), 125–129, 129: „that paragraph is rather an explanation of a common practice in the artist’s education“. Vorsichtig äußert sich Löhr (2008a), 167: „In der vielzitierten Passage zur Nachahmung der alten Meister, die Topoi literarischer *imitatio auctorum* auf die bildende Kunst zu übertragen scheint, spricht er von der Notwendigkeit der Konzentration auf ein Vorbild.“
- 60 Zu Senecas Bienenvergleich vgl. Stackelberg (1956), 275–277; Kapitzka (1974), 85; Pigman (1980), 5–6; Kemp (1997), 299.
- 61 Vergerio, *Epist. LXXV*, Ed. Smith (1934), 177.
- 62 Übers. Pfisterer (2002), 275 (ergänzt wurde der erste Satz); die Stelle wurde von Panofsky (1960/1990), 27 Anm. 33, als Quelle für die Giottorezeption in Padua kurz erwähnt. Zu ihrem nachahmungstheoretischen Gehalt vgl. Baxandall (1971), 43–44; McManamon (1996), 80–81. Vgl. auch Schwarz/Theis (2004), 373 (II f 2).
- 63 Baxandall (1971), 40 und 44.
- 64 *Rhetorica ad Herennium* 4,6,9, Übers. Nüßlein (1994), 197.
- 65 Panofsky (1960/1990), 27 Anm. 33, kommentierte die Ersetzung Lysipps durch Giotto mit der Bemerkung: „Eine neue Welle der Bewunderung für Giotto ist aber bezeichnenderweise in Padua zu beobachten, dem Schauplatz von Altichieros Tätigkeit im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.“ Baxandall (1971), 44, ließ die Frage, ob Vergerio mit der lokalen Kunstszene vertraut war oder ob Giotto für ihn lediglich ein berühmter Name war, offen. Bolland (1996), 474–475, 475: „Thus Vergerio’s decision to use the modern example of Giotto rather than a standard ancient topos may well have been influenced by his familiarity with the Paduan art (and perhaps artists) around him as well as a canny sense of the stylistic preferences at court.“ Da Vergerio wiederholt längere Zeit in Florenz war, dürften ihm die dortigen literarischen Zeugnisse des Nachruhms Giottos bekannt gewesen sein. Zu bedenken ist auch, dass der Adressat seines Briefs, Ludovico Buzzaccarini, 1389 ebenfalls in Florenz war und dort zu dem literarischen Kreis gehörte, der in Giovanni Gherardo da Pratos *Paradiso degli Alberti* erwähnt wird. Auch ihm dürfte Giottos Ansehen vertraut gewesen sein. Zur Biographie Ludovicos siehe: Dizionario biografico degli Italiani Bd. 15, (1972), 644. Vgl. auch die legendären Maxime des Lysipp *Naturam ipsam imitandam esse, non artificem*, (Plinius, *hist. nat. XXXIV*, 61). Zu Plinius’ Bericht zu Lysipp vgl. Kris/Kurz (1980), 38–44.
- 66 McManamon (1996), 31, 121 sowie 51–52 und 86–87 zu den Florenzaufhalten Vergerios (1393 und 1397–1400).
- 67 Einen solchen Transfer konstatiert Pfisterer (2002), 275.

- 68 Vergerio, *De ingenuis moribus*, Ed. Gnesotto (1917): *Designativa vero nunc in usu non est pro liberali, nisi quantum forsitan ad scripturam attinet, (scribere namque et ipsum est protrahere atque designare), quod reliqua vero penes pictores resedit. Erat autem non solum utile, sed et honestum quoque hujusmodi negotium apud eos, ut Aristoteles inquit (...).* „Die Zeichnungskunst aber ist nun nicht in Gebrauch als Freie Kunst, es sei denn, sofern sie sich vielleicht die Schrift betrifft, (denn Schreiben selbst ist umreißen und zeichnen), da das Übrige freilich bei den Malern angesiedelt ist. Sie war aber bei ihnen, wie Aristoteles sagt, nicht nur eine nützliche, sondern auch ehrenhafte Beschäftigung dieser Art.“ Vgl. hierzu Baxandall (1971), 124–125; McManamon (1996), 99; Kemp (1997), 128; Schmidt (2008), 148.
- 69 Diese Frage wird von Bolland (1996), 471, vernachlässigt, obwohl ihr nicht entgangen ist, dass Giotto in Kap. XXVII nicht genannt wird.
- 70 Vgl. hierzu Baxandall (1971), 44.
- 71 Bolland (1996), 475, schließt diese Möglichkeit ohne überzeugende Gründe aus.
- 72 Kemp (1987), 3 „the first attempt by a theorist of art in the Renaissance to address the question of individual style“. Kemp (1997), 132; Bolland (1996), 471; „Yet no medieval text on art contains anything like Cennini’s lengthy discussion of the practice or examines the question of personal artistic style.“
- 73 Zu Vasari siehe die in Anm. 167 angegebene Literatur. Der Forschungsstand zu den Anfängen der Geschichte der Übertragung rhetorischer und poetologischer Stilskategorien und -konzepte auf die Malerei ist trotz der umfangreichen Literatur zu „Stilfragen“ unzureichend, vgl. Grassi/Pepe (1994), 928–933; Sauerländern (1999), bes. 259; Locher (2003); Vgl. auch Ackerman (2000), 11: „Stilus, incidentally, did not take root in discourse on the visual Arts until after the Renaissance; its role was assumed by the vaguer term maniera, probably because the original meaning of stilus was the instrument of writing.“
- 74 Bolland (1996), 479–485, 479: „I would agree with David Summers, however, that the most profound – if elusive – debt in Cennini’s text is not to Seneca, or even to the contemporary humanist Vergerio, but rather to Petrarch.“ Vgl. hierzu auch die These von Pfisterer (2002), 78, derzufolge von Petrarca „die humanistische Kunsttheorie insgesamt ihren Ausgang nimmt.“
- 75 Zu Petrarca’s Nachahmungslehre vgl. den Beitrag von Ursula Rombach in diesem Band.
- 76 Dass die *fantastichetto*-Stelle keine inhaltliche Entsprechung bei Vergerio hat, wurde auch von Bolland (1996), 478 bemerkt: „Certain features in this last passage may suggest familiarity with ideas on assimilation and imitation beyond those found in Vergerio’s text or in the *Ad Herennium*.“
- 77 Ames-Lewis (2000), 31: „Nothing in the book suggests the painter’s need of study beyond the essential craft practice of the painter (...).“
- 78 Vgl. Baader (2008), 123.
- 79 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 63.
- 80 Diese und die folgenden Übersetzungen ohne Nachweis stammen vom Autor.
- 81 Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 63 Anm. 5, verweist auf die Formel *experta et probata*; vgl. auch Brusamolino (2004), 311.
- 82 Baroni (2006), 113, gelangte in seiner Untersuchung des zweiten Teil des *Libro* zu dem Ergebnis: „Cennino, traducendo, modificando ed interpolando i testi che ha per modello, introduce vistose inesattezze e contraddizioni sulla realita merceologica die pigmenti che descrive, segno evidente che per questa parte della materia la sua conoscenza e spesso piu letteraria che pratica.“
- 83 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 118: „Ma veggiendo tu lavorare, comprendi meglio assai che per lo leggere“ (Kap. LXXI).
- 84 Kemp (1997), 134, betont, anders als viele andere Cennini-Interpreten, zu Recht, dass dieser antikes Überlieferungsgut in „nachantiken Varianten und Populärfassungen“ aufgreift.
- 85 Kemp (1997), 310; Ames-Lewis (2000), 5; Troncelliti (2004), 91. Vor allem in der jüngeren Literatur überwiegen inzwischen dennoch allzu optimistische Überlegungen zu Cenninis Kenntnis literarischer und philosophischer Texte.
- 86 Vgl. hierzu auch Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 15 und 213 Anm. 2.
- 87 Vgl. hierzu Baader (2008), 127. Bolland (1996), 472, nimmt trotz der spärlichen Evidenz Cennini zum Anlass für die These, dass der Austausch zwischen Humanisten und Künstlern intensiver gewesen sei als bisher angenommen: „I’am also making the larger claim, that there was meaningful exchange between the Latinate culture of early humanism and the vernacular culture of the early Renaissance workshop.“ Sie wendet sich hierbei direkt gegen die Differenzierungsversuche von Baxandall (1971).
- 88 Kemp (1997), 131: „Die Vorstellungen, die Cennino in diesem Einführungsteil vorstellt, verweisen bewusst auf fortschrittliche Ideen, wie sie in den an die Antike angelehnten literarischen Kreisen bestimmend waren. Es zeugt nicht unbedingt von der großen Belesenheit des Autors, belegt aber zumindest, dass er sich mit offenen Ohren in seinem näheren Umfeld aufgehalten haben muß; dies gilt vor allem für die humanistische Atmosphäre, die am Hof zu Padua herrschte, wo Cennino in den Diensten der Herrscherfamilie Carrara stand.“
- 89 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 91; vgl. hierzu Baader (2008), 122–123 (u. a. zu Rezeptsammlungen in Klöstern).
- 90 Siehe das Zitat unten in Abschnitt III, 4. „Das 28. Kapitel: *ritrarre sempre del naturale*.“
- 91 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 208: „Sappi ch ‘l sopra detto modo, volendo seguitare in più sottile magistero, t’aviso che puoi l’uomo interamente buttarlo e impronarlo, si .cchome antichamente si truova di molte buone figure [...] e ‘gnudi.“
- 92 Es handelt sich nicht um bewußte (programmatisch lancierte) Antikenreminiszenzen („richiami alla classicità“ Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato [2008], 15).
- 93 Zur transformationstheoretischen Konturierung der hier und im Folgenden benutzen Begriffe zur Unterscheidung von Transformationstypen siehe Bergemann u.a. (2001), 51–52 („Negation“ und „Ignoranz“), 48 („Assimilation“), 50 („Fokussierung“), 50 („Hybridisierung“), 53 („Substitution“).

- 94 Dresdner ([1915] 1968), 53–54; die in jüngeren Forschungsbeiträgen heruntergespielte Distanz zu Alberti betont auch Kuhn (1991), 105.
- 95 Bolland (1996), 470, geht auf den Inhalt der Kapitel II und III nicht näher ein.
- 96 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 63.
- 97 Cennini/Übers. Ilg (1888), 5.
- 98 Die Unterscheidung derjenigen die arbeiten, um zu leben, und den anderen, die leben, um ganz ihrer besonderen Begabung gemäß zu arbeiten, findet man in ähnlicher Weise auch bei Humanisten. Filippo Villani beschrieb schon vor Cennini Giotto als jemanden, dem mehr an Ruhm als an Verdienst gelegen war (*fame potius quam lucri cupidus*). Weitere Belege für diese Vorstellung, die Antal treffend als „ideology of self-illusion“ bezeichnet hat (Antal [1948], 376), findet man bei Ghiberti (*Commentarii* V.1, in Anlehnung an Vitruv, *De architectura* VI pref. 2; Ghiberti/Ed. Bartoli [1998], 91) und Alberti, *De pictura* § 29; vgl. Wittkower/Wittkower (1989), 39–40.
- 99 De Rentiis (1996), 89, betont in ihrer Analyse der *sequela Virgili* in der *Divina Commedia*, dass Dante der „Darstellung der affektiven Reaktionen von Meister und Schüler“ große Aufmerksamkeit schenkt, während der „grande amore“ zu einem Lehrer/Vorbild (...) in Darstellungen der rhetorischen und moralphilosophischen höheren Bildung des 12.–14. Jahrhunderts“ der „grande amore“ zu einem Lehrer/Vorbild nicht topisch“ ist. An anderer Stelle (133 Anm. 245) weist De Rentiis darauf hin, dass Dantes Auffassung von *studium* und *amor* durch Cicero (*De oratore* I, 134 und *De amicitia* IX, 29) geprägt wurde.
- 100 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 64.
- 101 Cennini/Übers. Ilg (1888), 5–6.
- 102 Venturi (1925), 240, assoziierte beiläufig auch die Begriffe *amor* und *gentilezza* mit Dante. Vgl. auch Venturi (1964), 92; Bek (1971), 94–95. Frezzato weist in der neuesten Ausgabe des *Libro* in einer Anmerkung kurz darauf hin, daß das Adjektiv *gentile* 16 mal und das entsprechende Substantiv *gentilezza* zwei mal vorkommt und daß in fünf Fällen eine Bedeutung zu erkennen sei, die dem Gebrauch dieser Worte bei den Dichtern des *dolce stil nuovo* entspreche. Er erwähnt in diesem Zusammenhang insbesondere die Verwendung von *animo gentile* und *gentileza d'animo* im zweiten und dritten Kapitel. Nähere Erläuterungen gibt er nicht (Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato [2008], 63 Anm. 7).
- 103 Zur Bedeutung des Worts „gentilezza“ bzw. „gentile animo“, die Vorstellungen des Geistes- bzw. Gesinnungsadels einschließt, siehe: Curtius (1978), 188–189; Buck (1952), 29; Friedrich (1964), 51–83. „Amor naturale“ meint eine natürliche, angeborene Neigung, die als außerordentliche Begabung verstanden wird. Auf die Kategorie natürlicher Liebe rekurrierte Dante in seiner Schrift *Convivio* (1,10,6), um seine positive Haltung zum *Volgare* zu begründen. Mit dem Begriff „amor naturale“ wird die hochrangige „Liebe zur Kunst“ zur einer Sache der Geburt, der Künstler (zumindest der Tendenz nach) zu einem Angehörigen eines Geburtsadels eigener Art deklariert. Zur Vorstellung einer Begabung, die ohne äußeren Anstoß zum Ausdruck drängt, und den verschiedenen Ausprägungen des Gedankens, „dass der Künstler als Künstler geboren werde“ vgl. auch Kris/Kurz (1980), 52–63 und 76.
- 104 Bek (1971), 95–96, 96: „Volendo trovare l'origine del contenuto spirituale ne ‚Il Libro dell'Arte‘, non è sufficiente cercarla nel Medio Evo in senso lato, ma dentro le mura dei conventi francescani e nelle terzine della Divina Commedia.“ Nicht plausibel ist die Auffassung von Baader (2008), 128, derzufolge Cennini „Vitruv folgend“ die „moralische Disposition des Künstlers auf die Tugenden der Liebe, Furcht, Gehorsam und Folgsamkeit festzulegen sucht“. Der bei Vitruv, *De architectura* I,7 Ed. und Übers. Fensterbusch (1987), 26, vorhandene Passus zur moralischen Gesinnung des Baumeisters setzt andere Akzente: *Philosophia vero perficit architectum animo magno et uti non sit adrogans, sed potius facilis, aequus et fidelis, sine avaritia, quod est maximum; nullum enim opus vere sine fide et castitate fieri potest; ne sit cupidus neque in muneribus accipiendis habeat animum occupatum, sed cum gravitate suam tueatur dignitatem bonam famam habendo; et haec enim philosophia praescribit*. „Die Philosophie aber bringt den vollendeten Architekten mit hoher Gesinnung hervor und lässt ihn nicht anmaßend, sondern eher umgänglich, billig denkend und zuverlässig, und, was das Wichtigste ist, ohne Habgier sein. Kein Werk kann nämlich in der Tat ohne Zuverlässigkeit und Lauterkeit der Gesinnung geschaffen werden. Er soll nicht begehrlisch und nicht dauernd darauf aus sein, Geschenke zu bekommen, sondern er soll mit charakterlichem Ernst dadurch seine Würde wahren, dass er in gutem Ruf steht. Auch das nämlich schreibt die Philosophie vor.“
- 105 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 137.
- 106 Cennini/Übers. Ilg (1888), 66–67.
- 107 Ames-Lewis (2000), 35: „he had plenty of time not only to perfect his craftsmanship in the production of altarpieces, for example, but also to benefit from whatever stimuli the bottega might offer for intellectual development.“ Von intellektuellen Anregungen, die über technisches Fachwissen hinausgehen, ist bei Cennini freilich nicht die Rede.
- 108 Zu Cenninis Verwendung von *ritrarre* siehe bei Löhr (2008a), 156–159, den Abschnitt II „*ritratto* und *descriptio*. Zeichnung und Repräsentation“.
- 109 Procacci (1977), 360, betont mit der Bemerkung „*ritaendo, ora a mano libera*“, dass Cennini den Ratschlag, nur einem Meister zu folgen, nach seinen Ausführungen zum Kopieren mit Hilfe der *carta lucida* erteilt; das „freihändige“ Kopieren wurde jedoch von Anfang an geübt.
- 110 Vgl. Procacci (1977), 357.
- 111 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 66 (Kap. VIII), 81 (Kap. XXVIII), 83 (Kap. XXX).
- 112 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 77: „una testa o una figura o una meza figura“ (Kap. XXIII).
- 113 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 83 (Kap. XXX).
- 114 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 82 „o storia o .ffigura che vuogli ritrarre“ (Kap. XXIX).
- 115 Vgl. hierzu Oertel (1940), 242; Degenhart/Schmitt (1968), XVI–XIX; Perrig (1994), 416, 423–430, Ames-Lewis (2000), 36–37 und bes. auch für die nachfolgende Zeit Bam-bach (1999), 81–136.

- 116 Perrig (1994), 423.
- 117 Obwohl vor dem 15. Jahrhundert nahezu ausschließlich Reinzeichnungen und keine Übungsskizzen und Studien überliefert sind, scheint die Methode der „Teilganzeitsanerkennung“ (Perrig [1994], bes. 434) die übliche Praxis gewesen zu sein. Vgl. auch Oertel (1940), bes. 228 und 231; Scheller (1995), 54 Anm. 157.
- 118 Bei größeren Projekten wurden Zeichnungen nach möglichen Vorbildern angefertigt: so nämlich, als 1329 anlässlich der Neuanfertigung der Portale des Florentiner Baptisteriums Piero di Jacopo von der Tuchhändlerzunft nach Pisa geschickt wird, um Zeichnungen der Bronzetüren des dortigen Doms anzufertigen (White [1987], 471; Löhr [2008a], 156).
- 119 Degenhart/Schmitt (1968), XIV–XV; Procacci (1977), 354; Löhr (2008a), 157.
- 120 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 71. Wiederholt wurde auf eine ähnliche Formulierung Dürers hingewiesen, die einen Hinweis auf Platon enthält. Kuhn (1991), 139 betonte, dass die Stelle bei Cennini „ohne platonische Konnotation“ zu verstehen sei. Zu Dürer siehe Panofsky (1975), 68–71; Kris/Kurz (1980), 75; Kemp (1987), 13; Löhr (2008a), 162–165; Löhr (2008b), 178–182. Vgl. auch Grassi (1971), 426: „(...) il Cennini sbozza la distinzione (poi elaborata dallo Zuccari) tra un *disegno esterno*, che s'impara con l'esercizio e la pratica, e un *disegno interno*, mentale.“ Bei Grassi findet man auch die vor allem in der jüngeren Forschung vielfach überbewertete Nähe Cenninis zu Kunsttheoretikern des 16. Jahrhunderts: „In altri termini: presso il Cennini si ravvisano chiaramente taluni principi fondamentali dell'arte, svolti e sistemati poi nel Cinquecento, particolarmente dal Vasari.“
- 121 Cennini/Übers. Ilg (1888), 10.
- 122 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 82: „Abbi d'una tasca fatta di foglii inchollati, o pur di legname, leggiera, fatta per ogni quadro tanto tanto vi metta un foglio reale, cioè mezzo; e questo t'è buono per tenervi i tuo' disegni ed eziandio per potervi tenere su il foglio da disegnare.“
- 123 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 82 (Kap. XXIX).
- 124 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 67: „Se per ventura t'avenisse, quando disegnassi o ritraessi in chapelle (...)“ (Kap. IX). Vom Zeichnen nach den *esempi* der Natur ist erst in Kap. XXVIII die Rede. Nicht korrekt ist daher die Zusammenfassung von Ames-Lewis (2000), 36: „When advising the novice about practicing drawing by ‚copying from nature‘, Cennino writes of going out from the bottega to copy scenes or figures in churches or chapels.“
- 125 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 82 (Kap. XXIX) mit Anm. 26, wo auf die spätere Thematisierung des Alleine-Zeichnens durch Leonardo hingewiesen wird.
- 126 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 78 (Kap. XXIII).
- 127 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 77.
- 128 Vgl. zu Antikennachzeichnungen Degenhart/Schmitt (1968), XXI; Nesselrath (1986), 87–147. Zum Zeichnen nach Abgüssen vgl. Degenhart/Schmitt (1968), XIX; Ames-Lewis (2000), 52–56. Von Alberti, *De pictura* § 58, wird das Zeichnen nach Skulpturen empfohlen, vgl. hierzu Ames-Lewis (2000), 46–48.
- 129 Degenhart (1950), 103: „(Cennini meint), wenn er empfiehlt ‚ritrarre la sustanza di una figura o disegno‘, mit ‚sustanza‘ eben diesen formalen Gehalt eines Vorbilds, der für die Kopie und Musterzeichnung allein interessiert, er meint Ähnlichkeit und nicht graphischen Gehalt in der frühen Zeichnung.“
- 130 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 83 und vgl. hierzu die ausführlicheren Angaben in Kap. LXX (117–118).
- 131 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 67. Zum theoriegeschichtlichen Hintergrund vgl. Summers (1994), 116.
- 132 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 72.
- 133 Cennini/Übers. Ilg (1888), 11.
- 134 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 80.
- 135 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 81.
- 136 Procacci (1977), 360, betont mit der Bemerkung „ritraendo, ora a mano libera“, dass Cennini den Ratschlag, nur einem Meister zu folgen, nach seinen Ausführungen zum Kopieren mit Hilfe der *carta lucida* erteilt (ähnlich äußert sich auch Bolland [1996], 477); das „freihändige“ Kopieren wurde jedoch von Anfang an geübt.
- 137 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 28.
- 138 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 77.
- 139 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 91 (IV.1).
- 140 Perrig (1994), 434, nimmt an, dass das Zeichnen „nach Mustern eigener Wahl“ nicht den „Regeln städtischen Werkstattunterrichts“ entsprach.
- 141 Lindemann (2000), 60: „Cennini warnt den mit ‚du‘ direkt angesprochenen Schüler vor der Nachahmung des persönlichen Stils von Malern, die gerade ‚im Trend‘ liegen (...)“ und 61: „Cennini rät dem Schüler vielmehr, anstelle der Imitation schon etablierter Maler die Natur nachzuahmen und so zu einem eigenen Stil zu finden.“
- 142 Bolland (1996), 477: „The intellect benefits from this manual act of copying because it is thus provided with the standards by which it can exercise judgement.“
- 143 Zum Urteilsvermögen („giudizio“) des Künstlers vgl. Summers (1981), 352–363; Grassi/Pepe (1994), 359–360; Pfisterer (2002), 63; Baader (2003), 122–126.
- 144 Im späten 16. Jahrhundert hat Giovanni Battista Armenini in seinem Traktat „De' veri precetti della pittura“ (1586) beide Nachahmungskonzepte als gleichwertig eingestuft: „Due sono dunque le vie per le quali la predetta maniera [bella e dotta, PS] apprendere si può con molta fermezza: l'una è il frequente ritrarre l'opere di diversi artefici buoni; l'altra è il dare solamente opera a quelle di un solo eccellente.“ (Armenini/Ed. Gorreri [1988], 76).
- 145 Kaminski (1998), 253.
- 146 Dante, *De vulgari eloquentia* 2,4,2: *Idcirco accidit ut, quantum illos proximus imitemur, tantum rectius poetemur*. Buck (1952), 42: „In Zusammenhang mit der *constructio*, der kunstgerechten Satzfügung, werden die Autoren aufgezählt, an deren Stil sich der volkssprachliche Dichter im richtigen Gebrauch der *constructio* schulen soll: ‚Et fortassis utilissimum foret ad illam (constructionem) habituandam regulatos videsse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorphoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Oro-

- sium, et multos alios, quos amica solitudo nos visitare iuvitat' (VE II,VI,7). Wie schon die Auswahl der Namen nach den Kriterien der mittelalterlichen Schultradition zeigt, handelt es sich bei Dante hier nicht etwa um das humanistische Erlebnis der Persönlichkeit eines Autors in seinem Stil, vielmehr lediglich um die Übung und Bestätigung der mittellateinischen Rhetorik an gewissen Musterautoren. Diese Aufforderung zum Studium der Autoren bedeutet daher im Grund nichts anderes als eine Bekräftigung der Bildung, welche die volkssprachliche Dichtung ohnehin schon eingegangen war.“ Vgl. auch Stackelberg (1956), 284; Buck (1968), 56–75, bes. 68–69. Eine umfassendere Nachahmung antiker Autoren durch Dante thematisiert Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*/Ed. Marti (1972), 319: „(...) dal principio della sua puerizia, avendo già li primi elementi delle lettere impresi, non, secondo il costume de' nobili odierni, si diede alle fanciullesche lascivie e agli ozi, nel grembo della madre impigrendo, ma nella propria patria tutta la sua puerizia con istudio continuo diede alle liberali arti, e in quelle mirabilmente divenne esperto. E crescendo insieme con gli anni l'animo e lo 'ngegno, non a' lucrativi studi, alli quali generalmente oggi corre ciascuno, si dipose, ma da una laudevole vaghezza di perpetua fama [tratto], sprezzando le transitorie ricchezze, liberamente si diede a volere avere piena notizia delle fizioni poetiche e dello artificioso dimostramento di quelle. Ne quale esercizio familiarissimo divenne di Virgilio, d'Oratio, d'Ovidio, di Stazio e di ciascuno altro poeta famoso; non solamente avendo caro il conoscerli, ma ancora, altamente cantando, s'ingegnò d'imitarli, come le sue opere mostrano, delle quali appresso a suo tempo favelleremo.“
- 147 Lukrez, *De. Rer. Nat.* III,10–14.; Horaz, *Carm.* IV, 2, 27–32 sowie *Epist.* I, 3, 21; Seneca, *epist.moral.* 84, 3–5; Macrobius, *Sat.* I,1. Für zwei spätere Belege der Übertragung der Bienen-Metapher auf das Gebiet der bildenden Kunst (Giovanni Bellini, Dürer) siehe Pochat (2001), 29.
- 148 Venturi (1964), 90: „Ecco: dalla pratica della copia spunta la personalità dell'artista, non per teoria, non per polemica, ma per forza di fantasia.“ Vgl. dagegen Löhr 2008a, 169: „Als übergeordnete Funktionsstelle der Bildverarbeitung tritt der Intellekt auf (...)“
- 149 Schucan (1973), 63, 64–7; Bräutigam (2003), 10. Die älteste bekannte italienische Übersetzung des Florentiner Antonio Ridolfi (1409–1486) (Schucan [1973], 113–114) kann Cennini noch nicht gekannt haben.
- 150 Basilius, Mahnwort Kap. III/Übers. BKV 1925 (<http://unifr.ch/bkv/kapitel2129-2.htm>). Zu der Stelle vgl. Büttner (1908), 22; Kapitza (1974), 89 Anm. 25; Stackelberg (1956), 273 Anm. 2 – Bräutigam (2003), 90. Brunis Übersetzung lautet: 9. *Sed quoniam in apum mentionem incidimus, prosequamur hanc similitudinem. Illae enim nec omnes pariter flores adeunt, nec si quos adeunt, eos totos assumunt, sed eo solo ablato quod operi suo aptum sit, reliquum omne valere sinunt. Et nos quoque, si sapimus, cum id exceperimus quod veritati amicum consentaneumque sit, cetera omnia transgrediemur.* 10. *Et velut in rosis legendis sentes vitamus, ita quantum utiliter scriptum est accipientes, reliquia, quae nocere possunt declinabimus.* 11 *Principio igitur disciplinarum quamlibet considerare oportet et ad finem dirigere, lapides ad filum dorico proverbio redigentes.* Zit. n. Basilio di Cesarea/Ed. Naldini (1984), 236.
- 151 Da Vergerio 1398 nach Florenz ging, um wie Leonardo Bruni bei Chrysoloras Griechisch zu lernen, kann er Basilius gekannt haben. Schucan (1973), 79–82, 81: „Eine direkte Beeinflussung Vergerios durch Basilius ist nicht auszuschließen, doch fehlt jeder konkrete Hinweis.“
- 152 Siehe hierzu Schucan (1973), 66–74.
- 153 Cennini/Frezzato (2008), 81: „La tua vita huole essere sempre hordinata, sì .cchome avessi a studiare in teologia o filosofia o altre scienze, cioè del mangiare e del bere temperatamente almen duo volte il dì, usando pasti leggieri e di valore, usando vini piccholi, conservando e ritenendo la tua mano, righuardandola dalle fatiche, chome in gittare pri[e]te, palo di ferro e molt'altre chose che sono chontrarie alla mano, da darle chagione da gravarla. Anchor ci è una chagione, che usando la può alleggerire tanto la mano, che andrà più arieggiando e volando assai più che non fa la foglia al vento, e questa si è usando troppo la chompagnia della femmina.“
- 154 Vergerio, *Epist. LXXVI*/Ed. Smith, 177.
- 155 Buck (1952), 52.
- 156 Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*/Übers. Flasch (2011), 11. Zu Dante und Vergil s. Buck (1952), 45; Buck (1968), 70–72, 70: „es entspricht (...) dem mittelalterlichen *usus*, Vergil an die Spitze der Musterautoren zu stellen.“
- 157 Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*/Ed. Tanturli (1997), 441, die lateinische Fassung 379.
- 158 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 80.
- 159 Mit einer Reihe von Veränderungen nach der Übers. Cennini Übers. Ilg (1888), 17–18.
- 160 Kuhn (1991), 144: „ein Themenwechsel oder Gedanken-sprung“.
- 161 Kuhn (1991), 142, 143–144, 144: „In cap. 27, in dem Cennini dasjenige, was zu lernen ist, sehr hoch ansetzt, es *Scienza* nennt und von der Bildung eines eigenen Stils spricht und sagt, daß es der *Fantasia* zur Stilbildung bedürfe, in diesem Kapitel und Zusammenhang, in welchem es nicht bloß um *Operazione di mano*, die Kunst geht, da steht jene bekannte Empfehlung, nur einen Lehrer sollte man folgen. Bei dem Bestreben über die *Maniera* eines Meisters zu einer eigenen *Maniera* zu kommen, solle man nur einen Lehrer haben und nur einen Lehrer studieren. Sachlich Kopieren sollte man laut cap. 23 und 27 nach den Werken der großen Meister überhaupt; Stilstudien aber nur nach einem.“ Grassi (1971), 426; Kemp (1997), 132; Bolland (1996), 485; Löhr (2008), 169–170. Ilg übersetzt in Cennini/Übers. Ilg (1888), 18, die Stelle mit „dass du eine dir selber eigene Materie wählst.“ Pfisterer (2002a), 200 übernimmt die Übersetzung von Ilg; Pfisterer (2002), 56, ersetzt „Materie“ durch „Manier“.
- 162 Vgl. Kemp (1987), 5–6, den Abschnitt „Recognition of the existence of individual style“. Bei Kemp wie auch bei anderen Autoren (z. B. Pfisterer [2002], 55–67, 78–79) besteht die Tendenz, jede Form der Wahrnehmung von Unterschieden zwischen Künstlern bzw. das Erkennen der Hand als Zeugnis für „Stilbewußtsein“ zu werten.
- 163 Nach Warnke (1997), 20, geht es um die Übernahme einer bereits vorhandenen *maniera*: „Im Malereitaktat des Cennino

- Cennini (...) war dem Maler empfohlen worden, nicht von einem Stilvorbild (*maniera*) zum anderen zu springen, sondern sich einmal für eines zu entscheiden, das ihm persönlich liege: ‚verrai a pigliare una maniera propria per te‘. Nach dieser Vorgabe würde man an einem Gemälde allenfalls den Schulzusammenhang, dem sich der Meister einmal angeschlossen hat, identifizieren können, nicht aber auch schon eine persönliche ‚Hand‘; die Malereien trügen die Merkmale eines Werkstattzusammenhangs, den eine Signatur bekräftigen kann.“
- 164 Nach Treves (1941), 69, wird *maniera* von Cennini „for the first time“ mit der Bedeutung „individual style of the artist“ verwendet. Link-Heer (2001/2010), 797: „In der mündlichen und deiktischen Ausbildungspraxis der Künstlerwerkstätten wird der *terminus* der *maniera* als *modo di operare* eines bestimmten Meisters, also seiner Technik oder seines Stils, schon lange eine Rolle gespielt haben, bevor er seit etwa 1390 [bei Cennini] auch eine schriftliche Gestalt bekommt.“ – 801: „Statt durch Handhabung könnte *maniera* ebenso gut durch Stil übersetzt werden, wie die weiteren Präzisierungen durch *aria*, *andar* und *modo* verdeutlichen.“
- 165 Zu Vasaris Definition der „bella maniera“ siehe sein „Proemio della parte terza“ der Ausgabe von 1568 (Vasari/Ed. Milanesi 1906, Bd. 4, 7-15); vgl. Miedema (1978/79), 32–33; Rubin (1995), 236; Lorini, in: Vasari/Ed. Burioni/Feser (2010), 288–293; Link-Heer (1986), 100–103; Link-Heer (2001/2010), 804–806.
- 166 Vgl. dagegen die Bemerkung von Kemp (1997), 317, „laut Cennini“ habe „die *fantasia* die Aufgabe, dem Künstler zum eigenen Stil zu verhelfen.“ Ähnlich Bolland (1996), 478: „(Fantasia) allows him with the judgement of the intelletto, to create a proper style from the many examples he has copied and internalized.“
- 167 Vgl. die Stelle in Kap. CXL, wo Cennini das Gravieren in Goldauflagen auf einer Bildtafel erläutert: „ché con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu poi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiano nell'oro“ (Cennini/Ed. Frezzato [2008], 162). Zu Cenninis Verwendung des Begriffs *sentimento* vgl. Löhr (2008), 164 und 167–168 (zur *mano leggiera*).
- 168 Grassi/Pepe (1994), 491: „Nel Libro dell'Arte di Cennino Cennini (fine sec. XIV) già ricorre il termine *maniera* nella accezione di un riconoscibile quanto particolare modo di eseguire un dipinto, da parte dell'artefice.“ Es folgt ein Hinweis auf das „pigliare una maniera propria per te“.
- 169 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 133, Kap. LXXXVI: „ti do questo consiglio: che .tti sforzi d'adornare sempre d'oro fine e di buoni cholori (...), .sse lavori bene e dia tempo nelli tuoi lavorii e di buoni colori, aquisti fama in tal modo, che una riccha persona ti verrà a paghare per la povera, e .ssara il nome tuo sì buono in dar buon cholori, che se un maestro arà un duchato d'una figura, a .tte ne sarà proferto due, (...).“ Zur Bedeutung der Farben im Selbstverständnis der Maler vgl. Löhr (2008), 161.
- 170 Dies wird in den einschlägigen Studien zur Begriffsgeschichte von *maniera* nicht berücksichtigt, vgl. Treves (1941), 69–70; Weise (1952), 181–185; Lindemann (2000), 60–61; Link-Heer (2001/2010), 801–802; ebenso Miedema (1978/79), 35, die es dennoch vorzieht, *maniera* nicht mit Stil zu übersetzen: „Thompson translates *maniera* here as ‚style‘, but again I prefer the broader ‚working method‘, and interpret ‚aria‘ more as the visible effect.“ Vgl. auch 32 ihre Hinweise darauf, „dass *maniera* noch im 16. Jahrhundert häufig in erster Linie die Bedeutung von „working procedure“ hat.
- 171 Cennini/Ed. Fezzato (2008), 66: (Kap. VI, Überschrift): „Come in più maniere di tavole si disegna.“ – 89 (Kap. XXXVII, Überschrift): „El modo di sapere far di più maniere nero.“ – 94 (Kap. XLV): „(...) vi si truova della sinopia, del verdeterra e d'altre maniere di colori.“ – 106 (Kap. LXII): „(...) e .ttu voglia fare tre maniere d'azzurro, fa' .cche .nne tocchi sei scodelle, e mescholale insieme et ridurlo inn-una scodella, e .ssara una maniera, e per lo simile dell'altre (...).“ – 109 (Kap. LXV): „(...) quelli [pennelli] che .ssieno punti d'ogni maniera di grosseza.“ – 117 (Kap. LXIX Überschrift): „El modo di colorire più maniere di barbe e di chapellature in fresco“ und „o di qual maniera tu voi.“ – 129 (Kap. LXXXVIII): „Se vuoi pigliare buona maniera di montagnie (...).“ – 168 (Kap. CXLV): „(...) saper lavorare pulitamente di drappi di più maniere.“ – 171 (Kap. CXLVII): „(...) tre maniere di incarnazioni (...).“ – 188 (Kap. CLXVIII) „(...) e molte maniere di divise (...).“ – 189 (Kap. CLXX): „Qui fa' intagliare figure, animali, divise, fiori, rose, e d'ogni manieri che nello intelletto tuo desideri.“ – 191 (Kap. CLXXI): „Per due maniere si lavora in vetro (...).“ – 192 (Kap. CLXXII): „Un'altra maniera è di lavorare in vetro, vaga, gentile e perlegrina (...).“ – 200 (Kap. CLXXV): „onde è da sapere di che maniera questo humido può venire a fare grande nocimento.“ – 201 (Kap. CLXXVI): „(...) tolli mattone ben secco o nuovo, d'ogni maniera (...).“
- 172 Antonio da Pisa/Ed. Bruck (1902), 249 („modo da far“ und „in che forma de'esser fatto) und passim sowie 259 („in che maniera se puo fare per lo meglio modo“, 261 („vederei la maniera“), 263 („el modo del pagamento [...] in tre maniere“).
- 173 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 129 (Kap. LXXXVIII).
- 174 Cennini/Übers. Ilg (1888), 59 (nicht übernommen wurde jedoch die Übersetzung von „ritrarre“ mit „entwerfen“).
- 175 Vgl. Oertel (1940), 226 und 243–244; Degenhart (1950), bes. 154; Degenhart/Schmitt (1968), Teil I, XXIII; Kuhn (1991), 136.
- 176 Relevant ist hier auch die in Verträgen geläufige Forderung, der beauftragte Künstler solle das Werk ‚propria manu‘ ausführen; siehe Warnke (1997), 24–26, Pfisterer (2002), 57 mit der in Anm. 59 angegebenen Literatur zur künstlerischen Hand; O'Malley (2005), 90–96. Geschätzt wurde die Übereinstimmung der Hände, nicht deren Dissonanz, vgl. Kemp (1987), 6 und Gilbert (1988), 147–148, Dok. 64.
- 177 Summers (1981), 56–59; Summers (1994), 117–124 (ohne Bezugnahme auf Cennini), 121: „‚Air‘ is thus both something like individual style and a quality of the image, something about the face and the eyes.“ Summers (1989), 18 und 27 (zu Cennini). Summers orientiert sich primär an theoriegeschichtlichen Positionen und Annahmen und vernachlässigt begriffsgeschichtliche Differenzierungen: „It is often neither necessary nor desirable to distinguish the uses to which such words were put, and the ambiguity of the relationship between the work of art and the artist was essential

- to the discussion of style – both descriptive and normative – in the visual arts“ (Summers [1981], 58). An seine Überlegungen anknüpfend betont Summers (1994), 110–124, vor allem Positionen pneumatischer Psychologie und gelangt auf unzureichender Quellenbasis zu der in problematischer Weise vereinfachten These: „It might be finally suggested that the identification of individual style, or *maniera*, with air, *aria*, which occurs from the fourteenth to the sixteenth centuries, is also a simple translation of *pneuma*, or a secularization of *spiritus*“ (120). Vgl. Kemp (1987), 4: „Cennino’s terms for style: *maniera* and *aria*“. Tarr (2003), 42: „his personal spirit“; Feser, in: Vasari/Ed. Burioni/Feser (2010), 231–233 („in Cenninis *Libro dell’arte* erscheint der Begriff als Synonym für den persönlichen Stil und Ausdruck eines Künstlers“); Löhr (2008a), 167, übersetzt *maniera* und *aria* mit „Manier“ und „Stil“; vgl. auch die Auseinandersetzung um das Sprichwort „ogni dipintore dipinge sé“, s. Pfisterer (2002), 65 (mit Literatur).
- 178 Kemp (1987), 5; Kemp (1997), 312.
- 179 Summers (1989), 26, erwähnt die Verbindung von „vision and skill“ nur beiläufig in Verbindung mit Künstlern der Hochrenaissance.
- 180 Vgl. Summers (1981), 58: „aria was the visible soul of the figure.“
- 181 Kaminsky (1998), Sp. 259.
- 182 Petrarca fordert in seinen an Giovanni Boccaccio adressierten nachahmunstheoretischen Ausführungen (*Fam.* 23,19,11–12), eine vorbildliche, kreative (literarische) Nachahmung solle seinem Modell lediglich wie der Sohn dem Vater ähneln. Diese „schattenhafte“ Ähnlichkeit würden die Maler „aria“ nennen: (...) *curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim.* Übers. Rombach, s. Anm. 75: „Der Imitator muss dafür sorgen, dass was er schreibt ähnlich ist, nicht identisch, und die Ähnlichkeit darf nicht so sein wie die des Abbildes (Portraits) mit dem Abgebildeten, das, umso ähnlicher es ist, umso größeres Lob für den Künstler bedeutet, sondern solle sein wie die Ähnlichkeit des Sohnes mit dem Vater. Bei ihnen gibt es, obwohl oft ein großer Unterschied im Körperbau besteht, einen gewissen Schatten, den unsere Maler Ausstrahlung (*aria*, lat. *aer*) nennen, die am meisten in Miene und Augen zu erkennen ist und jene Ähnlichkeit erzeugt, die uns beim Anblick des Sohnes an den Vater erinnert, obwohl suchte man es zu messen, alles an ihnen verschieden wäre, aber es gibt dort ich weiss nicht welches Geheimnis, das diese Kraft hat.“ Vgl. Baxandall (1971), 33–34. Summers Interpretation, Petrarca meine mit *aria* allein den *spiritus* des Künstlers, ist nicht nachvollziehbar (Summers [1981], 57; Summers [1994], 121 und v. a. auch Summers [1989], 26). Bolland (1996), 480–481, orientiert sich an den Ausführungen von Summers. Dass Petrarca’s Definition von *aria* sich von Cenninis Vorstellungen von der *maniera* und *aria* des Malers unterscheidet, wurde dagegen bereits von Kemp (1987), 4 bemerkt. Zur Unterscheidung von *maniera* und *aria* vgl. auch Pisterer (2002), 63. Löhr (2008a), 173 Anm. 106, wendet gegen Bolland ein: „Diese Passage (...) scheint mir nicht für einen Einfluss Petrarca’s auf Cennini zu sprechen, sondern im Kontext der übrigen technischen Begriffe, für ein bewusstes Anknüpfen des Dichters an den *shoptalk* der Maler.“
- 183 Plinius, *hist. nat.* XXXV, 67.
- 184 Zum Begriff der *grazia* vgl. Grassi/Pepe (1994), 372–374, s. v. „Grazia“; Pfisterer (2002), 63 (mit Literatur) und Feser, in: Vasari/Ed. Burioni/Feser (2010), 206–208 (zu Vasari, mit weiterer Literatur).
- 185 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 70 (*Arte antica* VIII.6); vgl. auch Summers (1989), 26, wiederum mit anderen inhaltlichen Akzenten. Vgl. auch Pfisterer (2002), 62.
- 186 Übers. Pfisterer (2002), 62.
- 187 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 90 (*Arte moderna* IV.1): „Era perfetto nelle sue opere, era al pari degli statuarii antichi greci. Fece le teste maravigliosamente bene et ogni parte ignuda: non era altro manchamento in lui se non che le sue statue erano un poco corte. Fu molto egregio e dotto et eccellente in detta arte. Vidi moltissime figure formate delle sue. Aveva gentilissima aria nell’opere sue, fu doctissimo.“
- 188 Baxandall (1971), 11–12; Baxandall (1977), 96; Vgl. Pfisterer (2002), 62 Anm. 71, der jedoch annimmt, hier würde die „individuelle Stilhaltung“ gelobt.
- 189 Baxandall (1977), 36–39, 136–137; Gilbert (1988), 161–162, Dok. 73; Kemp (1997), 313, Pfisterer (2002), 62.
- 190 Der Agent des Mailänder Herzogs sah sich nach Abwägung aller Gesichtspunkte letztlich jedoch nicht in der Lage, eine Entscheidung zu treffen: „(...) et la palma e quasi ambigua.“
- 191 Von Wertmaßstäben künstlerischer Individualität unabhängig war auch das Lob eines variierenden Einsatzes von *aria*. Perfektion konnte auch darin gesehen werden, Figuren nach den Regeln der Angemessenheit und *varietà* eine zu ihrer inhaltlichen Bedeutung jeweils passende *aria* zu verleihen, siehe z. B. Francesco Lanciloti’s *Trattato di pittura*: „Ove bisogna, aria dolce, aria fiera; / variare ogni atto, ogni testa e figura, / come fior varia a’ prati primavera.“ (zit. n. Baxandall [2003], 3). Zur Gestaltung unterschiedlicher *arie* nach Regeln des Decorums bei Vasari vgl. Summers (1989), 22.
- 192 Bezeichnenderweise hat Alberti in *De Pictura* (§ 56) ausdrücklich missbilligt, dass Künstler sich auf die Eigenart ihres *ingeniums* beriefen. Vgl. hierzu Kemp (1987), 2; Warnke (1997), 21; Bättschmann, in: Alberti/Ed. Bättschmann (2000), 73.
- 193 Seneca, *De tranquillitate animi* 17, 10–12. Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl (1992), 81 Anm. 65 und 359 (zu Petrarca’s Rückgriff auf Seneca); Summers (1994), 124; Bolland (1996), 478, verweist auf Seneca, der in einem Abschnitt eines an Lucilius gerichteten Briefs (*Epist.* 2,2) vor allzu vielfältiger Lektüre warnt: *Illud autem vide, ne ista lectio auctorum multorum et omnis generis voluminum habeat aliquid vagum et instabile. Certis ingeniis inmorari et innutriri oportet, si velis aliquid trahere, quod*

- in animo fideliter sedeat. Nusquam est, qui ubique est. Vitam in peregrinatione exigentibus hoc evenit, ut multa hospitia habeant, nullas amicitias; idem accidat necesse est iis, qui nullius se ingenio familiariter applicant, sed omnia cursim et properantes transmittunt.* Da in dem Brief weder von *fantasia* noch von *amore* die Rede ist, kann man ihm jedoch keine unmittelbare Relevanz zuschreiben. Dasselbe gilt auch für den zusätzlichen Hinweis Bolland's auf Andrea Capellanus *De amore*. Zu möglichen theoriegeschichtlichen Voraussetzungen des Begriffs *fantastichetto* vgl. auch Löhr (2008a), 167–169; Löhr (2008b), 174–175.
- 194 Pfisterer (2002a), 58.
- 195 Sacchetti/Ed. Lanza (1984), 540–541 (CCCXXIX, 4–5).
- 196 Das erklärt, warum „er sich ebenso wie Horaz der Gefahren bewußt war, welche die *fantasia* aufwerfen kann“ (Kemp [1997], 310).
- 197 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 150.
- 198 Vgl. Buck (1952), 45 und 53.
- 199 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 81.
- 200 Überarbeitung nach Cennini/Übers. Ilg (1888), 18.
- 201 Dies wird von Grassi (1985), 125, eigenartigerweise nicht beachtet: „D'altra parte, questo disegnare per raggiungere una maniera propria si può realizzare in due modi: o direttamente, col „ritrarre de naturale“, o proponendosi a modello 'le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di gran maestri. In altri termini, si può indifferentemente: o imitar direttamente la natura, o indirettamente imitare la maniera dei maggiori artisti.“
- 202 Unzutreffend ist die Darstellung von Link-Heer (2001/2010), 802, derzufolge Cennini voraussetzt, dass „das Befolgen einer einzigen *maniera* (...) zur Vollkommenheit führt.“
- 203 Weder für die Feststellung von Magagnato (1982), VI, „(la natura) puo essere interpretata solo con la chiave stilistica del maestro“ noch für diejenige von Kuhn (1991), 138, „die Natur sollte mit dem eigenen Stil interpretiert werden,“ gibt es in Cennini's Text einen Anhaltspunkt.
- 204 Zit. nach Gilbert (1988), 186, Dok. 89.
- 205 Übers. Rombach. Zu Barizza's Nachahmungstheorie vgl. Baxandall (1965), 183–184; Baxandall (1971), 34 und 65; Ames-Lewis (2000), 36; Pfisterer (2002), 273–274, der auf die hier zitierte Stelle jedoch nicht eingeht. Eine ähnliche Auffassung wie Gasparino da Barizza äußerte Guarino da Verona in seinen Vorlesungen zur *Rhetorica ad Herennium*. In seiner Kommentierung der Charis-Stelle bezieht auch er die Beschränkung auf die *exempla* des Meisters (Lysipp) auf die Zeit der Ausbildung: Später habe der selbständige Maler auch die *exempla* anderer Meister berücksichtigen können: *poterat postea ipsemet considerare exempla aliorum, licet suus preceptor non presipiet.* (Comentum sive recollectae sub Guarino super artem novam M(arci) T(ullii) C(iceronis), Biblioteca Riccardiana, Florenz, MS. 681, fol. 108r-v, zit. nach Baxandall [1971], 41 Anm. 66).
- 206 Angaben zum täglichen Zeichnen sind auch an anderer Stelle vorhanden. Bereits in Kap. VIII findet man die Empfehlung, nicht zu viel an einem Tag zu zeichnen („disegnando pocho per dì, perché non ti vengha a 'nfastidire né a rincrescere“, und auch in den Kapiteln XXVII und CIV ist von der täglichen Arbeit des Malers die Rede. Es ist daher nicht sicher, ob die in Kap. XXVIII enthaltene Aufforderung die mit Apelles verknüpfte sprichwörtliche Wendung *nulla dies sine linea* (Plinius, *hist. nat.* XXXV, 84) paraphrasiert (zu dieser Annahme vgl. Summers (1981), 56; Frezzato, in: Cennini/Ed. Frezzato (2008), 81 Anm. a).
- 207 Zum Vorrang des Naturstudiums vgl. auch Miedema (1978–79), 32 und 75 zu den späteren Auffassungen von Leonardo und Vasari.
- 208 Eine Gleichwertigkeit unterschiedlicher *maniere* wird von Cennini nicht festgestellt. Zu dieser bei späteren (dem 16. Jahrhundert angehörenden) Autoren vorhandenen Auffassung vgl. Summers (1994), 123.
- 209 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 62.
- 210 Zur unterschiedlichen Tradition des Motivs göttlicher Inspiration bei Dichtern und bildenden Künstlern siehe Kris/Kurz (1980), 68–85, insbes. den Hinweis, dass erst seit dem 16. Jahrhundert die der platonischen Kunstlehre entnommenen Vorstellungen vom künstlerischen Enthusiasmus deutlich zutage treten und die Verehrung des göttlichen Künstlers die Biographik „als Leitgedanken durchzuziehen beginnt“. Zur *alta fantasia* bei Dante vgl. Summers (1981), 120–121.
- 211 Zum Helena-Bild des Zeuxis vgl. Kris/Kurz (1980), 69–70.
- 212 Alberti, *De pictura* § 26 und § 56. Zu Alberti vgl. Panofsky (1975), 24–25; Kris/Kurz (1980), 75, 84, 89; Bialostocki 1963 (1988), S. 65–66.
- 213 Zur Ausdifferenzierung des Begriffs *maniera* bei Vasari vgl. Kemp (1987), 14–17; Link-Heer (2001/2010), 802–809, 804 (zur *bella maniera*).
- 214 Vgl. Kuhn (1991), 113–115.
- 215 Zum folgenden Abschnitt vgl. Puttfarken (2000), 49–53.
- 216 Vgl. Perrig (1994), 417, und insbesondere auch 417–419 zur Diskussion der Frage, ob direkt auf der Wand entworfen wurde oder ob „das Meiste (...) auf mobile Zeichnungsträger, also kleinformig entworfen“ wurde (419).
- 217 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 111.
- 218 Cennini/Übers. Ilg (1888), 43–44.
- 219 Vgl. Puttfarken (2000), 50–52. Warum Fehrenbach, in: Metzler Lexikon (2003), 180, glaubt annehmen zu können, dass das geschilderte Verfahren zur Festlegung der geometrischen Bildmitte „auf eine formatabhängige Hierarchisierung der Bildfläche schließen lässt“, ist nicht ersichtlich. Hope (2000), 39, übergeht das Verfahren und den Hinweis auf die richtige Festlegung „jeden Maßes“. Zur Diskussion der Bedeutung von „Feldliniensystemen“ für Giotto's szenischen Kompositionen vgl. Imdahl (1988), 43–51, insb. mit Anm. 89.
- 220 Lausberg (1990), 27 (§46,1).
- 221 Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosissimis civibus*, zit. nach Schwarz/Theis (2004), 288 (II a 3); *Fuit sane Giotus, arte picture seposita, magni vir consilii et qui multarum usum habuerit. Historiam insuper notitiam plenam habens, ita poesis extitit emulor, ut ipse pingere que illi fingere subtiliter considerantibus perpendatur.* / „Abseits der Malkunst war nämlich Giotto ein Mann von großer Klugheit, der von vielen Dingen etwas verstand, darüber gründliche Geschichtskennntnis hatte und so ein großer Rivale der Dichtkunst war, so dass für den genau Betrachtenden abzuwiegen ist, was er malt und jene gestalten“ (Übers. Arnulf [2008], 172).

- 222 Cennini/Ed. Frezzato (2003), 150.
- 223 Cennini/Übers. Ilg (1888), 78.
- 224 Vgl. Bolland (1996), 483; Hope (2000), 39, geht auf die Überprüfung der Komposition anhand der Werke anderer Meister nicht ein.
- 225 Auch für Antonio da Pisa ist die Berücksichtigung anderer Werke etwas Selbstverständliches. In seinem Traktat über die Glasmalerei gibt er in dem Abschnitt „A comporre il lavoro“ den Rat: „Se tu volissi mectere in opera un lavoro de occhi, o altro affare guarda del gli altri lavori et mira bene come stanno (...)“ (Bruck [1902], 261). An anderer Stelle empfiehlt er die Werke anderer Meister als ikonographische Muster: „Si figure d’apostoli o d’altro santi volissi fare e non avissi bene in memoria de che deverli vestire, vattene alle chiese e guarda a quelle ch sono dipente per li dipinturi, de che colori hanno vestito le sue figure e cusì tu fa similmente.“ (Bruck [1902], 247).
- 226 Vgl. hierzu Perrig (1994), 420–425, der jedoch die problematische These vertritt, dass vor dem 15. Jahrhundert die Entwurfstätigkeit „eine Domäne der Auftraggeber bzw. ihrer Programmierer“, d. h. in den Händen zeichnender Laien lag (420), und von „einer innerwerkstädtischen Praxis des Bilderkomponierens (...) nicht die Rede“ sein könne (425).
- 227 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 95 (Arte moderna VI.1).
- 228 Vgl. Perrig (1994), 420.
- 229 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 87 (III.1).
- 230 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 95 (Arte moderna VI.1): „Fummi allogata l’altra porta, cioè la terza porta di sancto Giovanni, la quale mi fu data licentia io la conducessi in quel modo ch’io credessi tornasse più perfettamente e più ricca. Cominciai detto lavorio in quadri, i quali erano di grandezza d’uno braccio e terzo. Le quali istorie, molte copiose di figure, erano storie del testamento vecchio, nelle quali mi ingegnai con ogni misura osservare in esse, cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile, e con tutti i linimenti che in essa potessi produrre e con egregi componimenti e dovitosi con moltissime figure. Missi in alcuna istoria circa di figure cento, in quale istorie meno et in qual più. Condussi detta opera con grandissima diligentia e con grandissimo amore.“ Lediglich mit dem Hinweis auf die Fülle (*copia*) der zahlreichen Figuren greift Ghiberti eine Kategorie der rhetorischen Inventio- bzw. Dispositio-Lehre auf. Er referiert zwar (mit abweichenden Details) in seinen Ausführungen zur *arte antica* auch die Anekdote des von Zeuxis gemalten Helena-Gemäldes (69), aber ohne ihren kunsttheoretischen Implikationen Beachtung zukommen zu lassen.
- 231 Dass Cennini beim „Zeichnen nach den alten Meistern – vor allem (das Zeichnen) nach Giotto“ empfiehlt (Löhr [2008a], 157), wird an keiner Stelle des *Libro* explizit formuliert.
- 232 Dass Giotto zur Zeit Cenninis durchaus als Qualitätsmaßstab herangezogen wurde zeigt das Beispiel des von Niccolò di Pietro Gerini für Francesco Datini gemalten Kreuzifixus. In einem Brief an seinen Auftraggeber lobt der Maler einen Entwurf mit der Bemerkung: „Ène in termine ch’è disegnato così bene, che se l’avesse disegnato Giotto, non si potrebbe molgiore.“ Oertel (1940), 241–242 (241 Anm. 28 das Zitat); vgl. auch Löhr (2008a), 152.
- 233 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 61.
- 234 Übers. Löhr, in: Kat. Cennini (2008), 10.
- 235 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 63.
- 236 Übers. Löhr, in: Kat. Cennini (2008), 10. Der letzte Satz wurde verändert. Löhr übersetzt: „Jener Giotto hat die Kunst des Malens vom Griechischen ins Italienische zurückverwandelt und zu ihrem heutigen Stand zurückgeführt, und er besaß die vollendetste Kunstfertigkeit von allen.“
- 237 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 114.
- 238 Cennini/Übers. Ilg (1888), 46.
- 239 Schlosser (1924), 78: „Cennini (...) gibt uns schon durch die genaue Angabe der langen Lehrzeiten einen merkwürdigen Einblick in die zünftige Werkstatt-Tradition des Trecento.“
- 240 Als Stilübersetzung fasste bereits Vasari/Ed. Milanese (1906), Bd. 1, 645, die Stelle auf: „Queste sono le proprie parole di Cennino; al quale parve, siccome fanno grandissimo beneficio quelli che di greco traducono in latino alcuna cosa, a coloro, che il greco non intendono, che così facesse Giotto, in riducendo l’arte della pittura d’una maniera non intesa nè conosciuta da nessuno (se non se forse per goffissima) a bella, facile e piacevolissima maniera, intesa e conosciuta per buona da chi ha giu dizio e punto del ragionevole.“ Venturi (1925), 244: „si tratta dunque d’uno stile moderno, d’uno stile latino, contraposto allo stile vecchio dei Greci quale si vedeva, per esempio nei mosaici (...). Il Cennini dunque aveva chiara coscienza della posizione dell’arte di Giotto di fronte all’arte bizantina.“ Grassi (1971), 426; Pfisterer (2002), 82: „Cennini (bezeichnet) mit *dipingere di greco* die mittelalterlich-byzantinisierende Malweise im Gegensatz zum modernen Stil Giottos (*latino-moderno*)“. Locher (2003), 337, erwähnt „greco, latino, moderno“ als „Stilbezeichnungen“, obwohl er wenig später den Begriff *maniera* „als Vorform des kunsthistorischen Stilbegriffs“ bestimmt, da er „zunächst noch keine normative Dimension“ habe, „die für den Begriff Stil charakteristisch“ sei. Schwarz/Theis (2004), 337: „(Cennini konstruiert) einen Gegensatz zwischen der (neuen) griechischen Malerei und derjenigen Giottos“.
- 241 Indirekt basieren diese Angaben wohl auf Plinius, der einige Hinweise zur Frühzeit der römischen Malerei gibt: Plinius, *hist. nat.* 35, 17–23). Vgl. Alberti, *Della Pittura* § 26: „i nostri Toscani antiquissimi furon in Italia maestri in dipignere peritissimi.“
- 242 Der zitierte Passus des *Libro* wird überwiegend als Vorwegnahme von Ghibertis Würdigung der malerischen Errungenschaften Giottos verstanden. Der Begriff *maniera greca* kommt bei Cennini jedoch nicht vor. Da er an der zitierten Stelle von *ars* spricht, sollte man bedenken, dass bei ihm an dieser Stelle Vorstellungen über lernbare Techniken und Regeln der Malkunst im Vordergrund stehen.
- 243 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 84 (Arte moderna II.1).
- 244 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 45–82 (Arte antica). Plinius berichtet zwar (35, 17–23), dass die Malerei auch bei den Römern schon früh angesehene Vertreter hatte, nennt aber in seiner Übersicht über die berühmten Maler der Antike (35, 53–149) neben 139 griechischen Malern nur 5 römische.
- 245 Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 87 (II.1). Beachtenswert ist vor allem auch, dass Ghiberti die Qualität der Mosaikkunst Pietro Cavallinis hervorhebt: „(...) fece istorie sono in santa Ma-

- ria in Trestevere di musayco molto egregiamente, nella capella maggiore 6 storie. Ardirei a dire in muro non avere veduto in quella materia lavorare mai meglio.“
- 246 Die seit Treves (1941), 70, immer wieder und in jüngerer Zeit u. a. von Link-Heer (2001/2010), 802, geäußerte Annahme, dass die Bezeichnung „maniera greca“ im (frühen) 15. Jahrhundert (als Epochenstilbegriff) fest etabliert war und in erster Linie als Bezeichnung für die als minderwertig abgelehnte byzantinische Malerei verwendet wurde, ist zweifelhaft. Auf dieses Problem wurde bereits von Miedema (1978–79), 32, hingewiesen: „And where Treves believes that Lorenzo Ghiberti means ‚style‘, I would still prefer ‚working procedure‘.“ Unzutreffend ist auch die pauschale Bemerkung in Panofsky (1960/1990), 37 „(...) und in Lorenzo Ghibertis um die Mitte des 15. Jahrhunderts verfassten *Commentarii* ist *maniera greca* als allgemein üblicher, ausgesprochen verächtlicher Begriff gebraucht.“
- 247 Boccaccio, *Decamerone*, zit. n. Schwarz/Theis (2004), 348–349 (II d 3).
- 248 Boccaccio/Übers. Wesselski (1981), 545–546.
- 249 Panofsky (1960/1990), 27–28.
- 250 Boccaccio, *Trattatello*/Ed. Marti (1972), 318: „Questi fu quel Dante del quale è il presente sermone; questi fu quel Dante che a’ nostri secoli fu concesso di speciale grazia da Dio; questi fu quel Dante il qual primo doveva al ritorno delle Muse, sbandite d’Italia, aprir la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata; per costui ogni bellezza di volgar parlare sotto debiti numeri è regolata; per costui la morta poesi meritamente si puo dir suscitata: le quali cose, debitamente guardate, lui niuno altro nome che Dante potere degnamente aver avuto dimostreranno.“ Zu Boccaccios Einschätzung Dantes als erster Wiedererwecker der Musen bzw. zu seiner Erhebung „zum Klassiker mit Hilfe des Grundbegriffs der humanistischen Poetik, der *Imitatio*“, vgl. Buck (1952), 101–102. Zur Datierung der sog. *Vita di Dante*, die etwas später entstand als der *Decamerone*, vgl. Elwert (1980), 245.
- 251 Quintilian, *Inst. orat.* IX, 4, 116: *docti rationem componendi intelligunt, indocti voluptatem*. Vgl. Grassi (1971), 422–423.
- 252 Zu Villani vgl. Baxandall (1971), 66–78.
- 253 Villani bezeichnet mit „antiquata pictura“ nicht „die griechische Malerei der Antike“, wie Pfisterer (2002), 82, annimmt, sondern die sie transformierende mittelalterliche Malerei. Vgl. auch die analoge Bezeichnung „invecchiata poesia“, Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famos civibus*/Ed. Tantarli (1997), 436.
- 254 Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famos civibus*, zit. nach Schwarz/Theis (2004), 288 (II a 3); Zu den verschiedenen Varianten der Textüberlieferung vgl. Villani/Ed. Tantarli (1997), 153, 411 und 463 und Baxandall (1971), 146–147.
- 255 Übers. Rombach.
- 256 Panofsky (1960/1990), 37.
- 257 Cimabues Rolle wurde von Villani in Analogie zu Guinicelli konstruiert: Diesen würdigt Dante als stilistische Vaterfigur (*Purg.* XXVI, 97–99), thematisiert aber gleichwohl seine Überwindung durch Guido Cavalcanti (*Purg.* XI, 97–99). Zu Villanis Cimabue-Giotto-Beziehung vgl. Baxandall (1971/1986), 76–77, der auf Plinius *hist. nat.* XXXV, 60–1 hinweist: „Pliny’s account of the relation between Apollodorus and Zeuxis became his model for saying how Cimabue stood to Giotto.“
- 258 Boccaccios *Trattatello*/Ed. Marti (1972), 362; insbes. erwähnt Boccaccio die Dichterkrönung, die, nachdem sie von Griechen erfunden worden sei, „trapassò a’ Latini“ (363). Vgl. Buck (1952), 85–86.
- 259 Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famos civibus*/Ed. Tantarli (1997), 432, vgl. auch die lateinische Version 69.
- 260 Benvenuto da Imola, *Commentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, zit. n. Schwarz/Theis (2004), 363 (II e 4).
- 261 Tantarli, in: Villani/Ed. Tantarli (1997), XV–XVI; siehe insbes. Strehlke (2003), 9 und 6, die biographischen Angaben Agnolo Gaddi (geb. 1398); vgl. auch Löhr/Weppelmann (2008), 19.
- 262 Dies bemerkte (ohne weitere Schlussfolgerungen) bereits Schlosser (1924), 79, der allerdings auf das noch vehementer Urteil Vasaris verwies: „die Vorstellung von der *rozzezza* der modernen Griechen, die Vasari später mit so schnöder Verachtung behandelt, ist aber noch kaum vorhanden.“
- 263 Siehe hierzu z. B. den in Kap. LI vorhandenen Hinweis, dass die „antichi“ (d. h. Maler vor Giotto) beim Vergolden immer *verdeterra* benutzt hätten („E sappi che gli antichi non usavano di mettere d’oro in tavola altro che con questo verde“), die in Kap. CXXXIII folgende Bemerkung, dass man dieses Verfahren weiterhin anwenden könne („Anchora, secondo che usavano gli antichi puo’ fare“ sowie die in Kap. CLX enthaltenen Ausführungen zu einem als „modo antico“ bezeichneten Verfahren der Verwendung von Gold (Cennini/Ed. Frezzato [2008], 98, 156, 181).
- 264 Zu den genannten Bezeichnungen vgl. Pfisterer (2002), 46 und 83.
- 265 Cennini/Ed. Frezzato (2008), 195. Zur der im Kap. CLXXII enthaltenen Überlieferungslücke vgl. auch 194 Anm. 203 und Thompson (1960), 114 Anm. 1; die ein reperaturbedürftiges Tafelbild betreffende Notiz im Werkstattbuch des Neri di Bicci („dipinta alla grecha molto antica“) dürfte wohl in ähnlicher Weise zu verstehen sein (Pfisterer [2002], 85).
- 266 Schlosser (1924), 80: „Nicht umsonst steht Cenninis Buch auf der Scheide zweier Perioden. Es enthält antik-mittelalterliche und moderne Elemente; er selbst betont ausdrücklich das ‚Moderne‘ an Giottos Stil. Zum ersten Male erscheint dieser wichtige, schon früher gebrauchte Terminus in der italienischen Kunsttheorie. Wohl wird schon die Natur als sicherste Führerin genannt (c. 28) (...)“
- 267 Löhr übersetzt im Aust.-Kat. Berlin (2008), 10, „zu ihrem heutigen Stand zurückgeführt“, obwohl er *moderno* nicht nur als zeitlichen Begriff interpretiert (10 Anm. 21). Kruse (2000), 314, übersetzt: „Giottos Verdienst sei es, die Malerei vom Griechischen ins Lateinische verwandelt und in die ‚Moderne‘ (*moderno*), in die heutige Zeit, geführt zu haben; er habe die Malerei vollkommener als irgendein anderer gehandhabt.“
- 268 Vgl. jedoch auch die von Panofsky (1960/1990), 37 und 46, gegebenen Hinweise auf die in der folgenden Zeit weiterhin schwankende Bedeutung des Begriffs „modernus“.
- 269 Pfisterer (2002), 321.

- 270 Boccaccio, *Genealogia XIV*, 6 (Osgood [1930], 38; Schwarz/Theis [2004], 335).
- 271 Curtius (1978), 256–261, bes. 259.
- 272 Lexikon des Mittelalters, Bd. 1, (1977–1980), 725.
- 273 Grassi (1985), 115; Meier (2008), 7–18; Dietl (2009), Teil 1, 109–111.
- 274 Nach Löhr (in: Ausst.-Kat. Berlin [2008], 10 Anm. 21) verwendet Cennini *moderno* „im Sinne einer Bewusstheit und Qualifikation des Zeitgenössischen als eigene, von der Antike auch durch eigene Leistung getrennte Kategorie.“ Ein indirekter Hinweis auf die Antike lässt sich jedoch nicht erschließen. Das Präfix „ri“ in „ridusse“, das Löhr in seiner Übersetzung „zu ihrem heutigen Stand zurückgeführt“ berücksichtigt, ist kein tragfähiges Indiz, da es vernachlässigt werden kann. Ghiberti übersetzt z. B. an einer Stelle, an der Plinius „perducere“ verwendet „ridusse.“ Ghiberti/Ed. Bartoli (1998), 68 mit Anm. 160 und vgl. auch 82: „gl’antichi et egregi statuarii e pictori ridusseron l’arte con quella misura che porge la natura“.
- 275 Benvenuto da Imola, *Commentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, zit. n. Schwarz/Theis (2004), 363 (II e 4).
- 276 Cennini verwendet *arte compiuta* ein zweites Mal in Kap. CLXXI, das der Glasmalerei gewidmet ist. Er betont in diesem Zusammenhang vor allem, dass der über eine *arte compiuta* verfügende Maler in besonderem Maße zu zeichnerischer Entwurfstätigkeit befähigt ist: „Vero è che questa tale arte pocho si praticata per l’arte nostra e praticasi più per quelli che .llavorano di ciò; e .ccomunemente, quelli maestri che .llavorano àno più praticata che disegno, e per mezza forza, per la ghuida del disegno pervenghono a chi à :l’arte chompiuta, cioè che .ssia d’universale e buona praticata.“ Vgl. hierzu Venturi (1925), 241; Löhr (2008a), 178 und Martin (2008), bes. 50–51.
- 277 Vgl. Kruse (2000), 314.
- 278 Der Inhalt des Relativsatzes, der dem Hinweis auf Giotto’s Vollendungsgrad hinzugefügt ist („ebe l’arte più compiute ch’avessi mai più nessuno“), wird häufig vernachlässigt: So übersetzt z. B. Löhr (in: Ausst.-Kat Berlin [2008], 10): „er besaß die vollendetste Kunstfertigkeit von allen“; wörtlich heißt es aber: „er hatte die am meisten vollendetste Kunst, die niemand mehr hatte.“ Von Thompson (1960), 2, wurde die Stelle korrekt ins Englische übertragen: „he had more finished craftsmanship than anyone has had since“.
- 279 Dante, *Göttliche Komödie*, Purg. 11, 94–96. Übers. Flasch (2011), 187.
- 280 Diese Auffassung vertritt Pfisterer (2002), 55.
- 281 Dante, *Göttliche Komödie*, Purg. 11, 97–99. Übers. Flasch (2011), 187.
- 282 Buck (1952), 28. Dante hat den *dolce stil nuovo*, den er selbst erstmals so nannte, ohne Rekurs auf die Antike als neu bezeichnet und gegenüber den vorausgehenden Dichtern abgegrenzt. Im 24. Gesang des *Purgatorio* begegnet er dem Dichter Bonagiunta da Lucca, der mit ihm über den neuen Stil spricht und den Bonagiunta und seine Freunde anstrebten, aber nicht erreichten. Am Ende des Gesprächs bekennt Bonagiunta, nun den Unterschied zu verstehen, der zwischen der älteren und der neuen Dichtung besteht. Vgl. hierzu Friedrich (1964), 52.
- 283 In den bisherigen Kommentierungen der vielzitierten Dante-Stelle wird die Parallele innovativer Maler und Dichter vernachlässigt; vgl. Wickhoff (1889), 257–265; Kris/Kurz (1980), 46–51; Grassi (1971), 419–421; Meiss (1951/1978), 5; Falaschi (1972), bes. 1–3; Gosebruch (1981), 12; Grassi (1985), 117–118; Kablitz (1998), 319–320; Pfisterer (2002), 54–55; Schwarz/Theis (2004), 359–360 (II e 19). Zur „Renaissance conception of artistic progress“ vgl. auch Gombrich (1978), der jedoch spätere Quellen kommentiert.
- 284 Anders als Boccaccio, der Cimabue in seinen Ausführungen über Giotto’s historische Bedeutung ausklammert, ordnet Villani Cimabue nicht der mittelalterlichen Tradition zu, sondern er schreibt ihm das Verdienst zu, den ersten Schritt zur Erneuerung der Malerei unternommen zu haben. Villani war sich im Klaren darüber, dass Dante auch Guido Guinizelli als Neuerer und Vorläufer des *dolce stil nuovo* eingestuft hatte. Vgl. hierzu den Sonnettenstreit von Bonaguida Orbiccini da Lucca und Guido Guinizelli, in dem auch das Wort *maniera* auftaucht und zur Beschreibung eines Stilwandels der Trobadorlyrik verwendet wird (Link-Heer [2001/2010], 797–798). Die Spuren, die Cennini’s Vertrautheit mit dem *dolce stil nuovo* dokumentieren, sind in den folgenden beiden Kapiteln vorhanden, in denen von der natürlichen Liebe der Maler zur Malerei, ihrem Adel und ihrer edlen Seele die Rede ist. Vgl. hierzu oben Anm. 102.
- 285 Da Salutari (und auch Vergerio) Cicero als *fons eloquentiae* bezeichnen, könnte es sich um eine dem *ut pictura poesis*-Gedanken verpflichtete Analogiebildung handeln.
- 286 Mit der Frage nach dem Vorhandensein einer Fortschrittsidee allein wird man Villani’s Metaphorik nicht gerecht. Während Venturi (1925), 237, kurz feststellte: „Non c’è ancora l’idea del progresso“ (vgl. auch Venturi [1964], 89), betonte Pochat (2001), 25, Villani schildere „ein Fortschreiten zu immer höheren Stufen der Naturnachahmung und der damit zusammenhängenden illusionistischen Wirkung“ (in diesem Sinne bereits Pochat [1986], 211). Vgl. auch Locher (2003), 337. Treffender sind die Bemerkungen von Baxandall (1971/1986), 75, der Villani’s Darstellungen der Florentiner Malerei als Abfolge von „prophet-savior-apostles“ interpretiert. Auf sie stützen sich Schwarz/Theis (2004), 289.
- 287 Vgl. Baxandall (1971/1986), 75; Kemp (1987), 7; Pfisterer (2002), 77.
- 288 Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, zit. nach Schwarz/Theis (2004), 288 (II a 3).
- 289 Übers. Rombach.
- 290 Petrarca, *Fam. V*, 17, zit. nach Schwarz/Theis (2004), 371. Vgl. Panofsky (1960/1990), 27, Anm. 33; Pfisterer (2002), 81.
- 291 Benvenuto da Imola, *Commentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, zit. n. Schwarz/Theis (2004), 363 (II e 4). Vgl. die Kommentierungen von Meiss (1951/1978), 4–6 und Panofsky (1960/1990), 27, Anm. 33.
- 292 Eine negative Beurteilung der unmittelbaren Nachfolger Giotto’s findet man zwar auch bei Boccaccio (*Il Decamerone VI*, 5). Dessen Urteil ist jedoch rein moralisch: „(Giotto (...)) meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si poete; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò, vivendo quella aquisò sempre rifiutando d’esser chi-

- amato maestro. Il qual titolo rifiutato da lui tanto più in lui risplendeva, quanto con maggior desiderio da quegli che men sapevan di lui o da' suoi discepoli era cupidamente usurpato.“ (zit. n. Schwarz/Theis [2004], 149).
- 293 Vgl. Venturi (1925), 243, der die „estasi cromatica“ Cenninis als Anzeichen einer Distanzierung von Giotto aber überbewertet: „Dunque, Cennino non insegna la dottrina di Giotto, insegna la dottrina di Agnolo Gaddi, merito del quale è di aver progredito sul padre nel colorito ‚più vago e fresco‘. (...) Il colpo di ariete che Giotto aveva dato sul muro della tradizione perdeva col tempo il suo effetto (...)“ (244).
- 294 Sacchetti/Ed. Lanza (1984), 272–273.
- 295 Sacchetti/Übers. Floerke (1988), Bd. 1, 154 („kuriose Käuze“ wurde ersetzt durch „Emporkömmlinge“); zu der Stelle vgl. Meiss (1951/1978), 3–4; Baxandall (1971/1986), 77–78; Tosatti (1998), bes. 69–70; Pfisterer (2002a), 75–77; Collareta (2004), 84–86 und v. a. Löhr (im Druck).
- 296 Inwieweit er sich bei seinen Anleitungen zur Ausführung des Inkarnats (eines jugendlichen Gesichts in der Wandmalerei) zu Recht auf Giotto beruft, und auf welche seiner Werke in Padua oder Assisi er glaubte sich stützen zu können, ist ein nach wie vor offenes Problem der Forschung. Ebenso gibt es bisher lediglich Vermutungen, wer die Maler sein könnten, die er als unwissend verurteilt. Procacci (1975), 16, gibt einen Hinweis auf Nardo di Cione. Vgl. auch Bellucci/Frosinini (2002), 32–33.
- 297 Dieser Anspruch - „die Selbststilisierung zum künstlerischen Enkel Giottos“ (Kemp [1997], 130) - ist jedoch im *Libro dell'arte* nicht durchgängig präsent. Giotto wird nur an den genannten drei Stellen erwähnt. Cennini nennt kein einziges Werk des Malers. Die dargelegten Techniken und Rezepturen werden ohne Rekurs auf Beispiele aus seinem Werk erläutert. Der *Libro dell'arte* wurde als neutrales Lehrbuch konzipiert und erst in einer späten Phase seiner Ausarbeitung ausdrücklich als Erbe Giottos (und seiner Nachfolger Taddeo und Agnolo Gaddi) deklariert. Es scheint unangebracht, Cennini ein einziges konstantes Motiv für die Niederschrift seines *Libro* zu unterstellen. Vgl. dagegen Puttfarcken (2000), 52, der die nicht vorhandene Erörterung konkreter künstlerischer Leistungen Giottos und seiner Nachfolger damit zu erklären versucht, dass Cennini für „young aspiring artists“ schreibt: „He is trying to impress upon them the amount of hard practical work that has to be gone through before a respectable level of accomplishment can be reached. He is writing neither für succesful masters nor for potential critics. Giotto's and Gaddi's high-flying inventions and innovations are not part of his prescribed curriculum; they belong to the domain of the great masters. The task of the pupil is to learn by copying.“ Kemp (1997), 134–135, bezweifelt, wie oben bereits erwähnt, dass der *Libro dell'arte* in erster Linie als Werkstatt-Buch für den jungen Malernachwuchs dienen sollte, sondern rechnet damit, dass Cennini mit seinem Buch möglicherweise am Paduaner Hof einen Mäzen zu gewinnen suchte, bzw. er glaubt zumindest annehmen zu können, „dass Cennino offenbar daran gelegen war, eine andere Person zu beeindrucken als einen zwölfjährigen Lehrling.“
- 298 Der Niedergang malerischer Kunstfertigkeit in Verbindung mit Cennini wurde bisher nur von Venturi kurz erwähnt. Venturi (1964), 90: „Ora egli vuole insegnare il modo di colorire di Agnolo Gaddi e insieme insegna la dottrina di Giotto, sia pure affievolita attraverso dei generazioni.“

Literatur

I) Quellen

- Alberti, Leon Battista, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert v. Bättschmann, Oskar/Schäublin, Christoph, unter Mitarbeit v. Patz, Kristine, Darmstadt 2000.
- Alighieri, Dante, *Commedia, In Deutscher Prosa, Einladung Dante zu Lesen*, v. Flasch, Kurt, 3. Aufl., 2. Bde., Frankfurt am Main 2011.
- Alighieri, Dante, *Das Gastmahl. Erstes Buch*. Italienisch-Deutsch. Übersetzt v. Ricklin, Thomas, eingeleitet und kommentiert v. Chevenal, Francis, Hamburg 1996.
- Alighieri, Dante, *Die göttliche Komödie*. Deutsch v. Ida und Walther von Wartburg, Zürich 1963.
- Alighieri, Dante, *De vulgari eloquentia*, hg. v. Pio Ranja, Firenze² 1960.
- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, 3 Bde., hg. v. Natalino Sapegno, 3. Aufl., Florenz 1985.
- Armenini, Giovan Battista, *De' veri precetti della pittura*, hg. v. Gorri, Marina, Turin 1988.
- Barocchi, Paola, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Bd. 2: 1523–1607, Mailand/Neapel 1973.
- Basilius der Grosse, *Mahnworte an die Jugend über den nützlichen Gebrauch der heidnischen Literatur*, in: *Des heiligen Kirchenlehrers Basilius des Grossen ausgewählte Schriften*, aus dem Griechischen übersetzt, Bd. 2, (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 47) Kempten/München 1925.
- Boccaccio, Giovanni di, *Das Dekameron*. Übertragung v. Albert Wesselski. Einleitung v. André Jolles (1909), 2 Bde., Frankfurt am Main 1981.
- Boccaccio, Giovanni, *Trattatello in laude di Dante*, in: *Opere minori in volgare*, hg. v. Marti, Mario, 4 Bde., Mailand 1969–1972, Bd. 4, 1972.
- Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Frezzato, Fabio, 4. Aufl., Vicenza 2008.
- Cennino d'Andrea Cennini, *Il Libro dell'arte*, hg. und kommentiert v. Mario Serchi, Florenz 1991.
- Cennino d'Andrea Cennini, *The Craftsman's handbook*. Übersetzung v. Daniel V. Thompson Jr., New York 1960.
- Cennino d'Andrea Cennini, *Handbüchlein der Kunst*, Neuübersetzt und hg. v. Willibrord Verkade, Straßburg 1916.
- Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst*, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Ilg, Albert (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 1), Wien 1888.
- Gilbert, Creighton E., *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, Florenz/Wien 1988.
- Ghiberti, Lorenzo, *I commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, I, 333), hg. v. Bartoli, Lorenzo, Florenz 1998.
- Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, Lateinisch – Deutsch, übersetzt v. Kytzler, Bernhard, Stuttgart³1984.
- Landino, Cristoforo, *Scritti critici e teorici*. Edizione, introduzione e commento, hg. v. Cardini, Roberto, 2 Bde., Rom 1974.
- T. Lucreti Cari, *De rerum natura libri sex recognovit brevique annotatione critica instruxit Cyrillus Bailey* (1900), ND Oxford 1982.
- Ambrosii Theodosii Macrobiani, *Saturnalia apparatus critico instruxit*. In *Somnium Scipionis Commentarios selecta varietate lectionis ornavit Iacobus Willis*, Leipzig² 1970.
- Milanesi, Gaetano/Milanesi, Carlo (Hg.), *Il libro dell'arte o trattato della pittura di Cennino Cennini*, Florenz 1859.
- Naldini, Mario, *Basilio di Cesarea. Discorso ai Giovani. Oratio ad adolescentes*, con la versione latina di Leonardo Bruni, (Biblioteca Patristica 3), 2. Aufl., Florenz 1990.
- Petrarca, Francesco, *Epystole familiares*, Edizione critica a cura di Rossi, V. e Bosco, U., Firenze 1933–42.
- Petrarca, Francesco, *Familiaria, Bücher der Vertraulichkeiten*, übersetzt von Widmer, Berthe mit einem Geleitwort von Flasch, Kurt, Bd. 1, Buch 1–12, Berlin/New York 2005; Bd. 2, Buch 13–24, Berlin/New York 2009.
- C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, Lateinisch-Deutsch, Buch XXXIV, hg. und übersetzt v. König, Roderich in Zusammenarbeit mit Bayer, Karl, München 1989.
- C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*, Lateinisch-Deutsch, Buch XXXV, hg. und übersetzt v. König, Roderich in Zusammenarbeit mit Winkler, Gerhard, München 1978.
- Quintilian, *Institutio oratoria X*, Lateinisch-Deutsch, übersetzt, kommentiert und mit einer Einleitung versehen v. Loretto, Franz, Stuttgart 1974.
- Rhetorica ad Herennium*, Lateinisch-Deutsch, hg. und übersetzt v. Nüßlein, Theodor, Darmstadt 1994.
- Sacchetti, Franco, *Il Trecentonovelle*, ed. a cura di Lanza, Antonio, Florenz 1984.
- Sacchetti, Franco, *Die wandernden Leuchtkäfer. Renaissancenovellen aus der Toskana*, aus dem Italienischen von Floerke, Hanns, neu durchgesehen von Schneider, Marianne, 2 Bde., Berlin 1988.
- Schwarz, Michael Viktor/Theis, Pia, *Giottus Pictor*, Bd. 1: *Giottos Leben mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari*, Wien/Köln/Weimar 2004.
- L. Annaeus Seneca, *Philosophische Schriften*, Lateinisch-Deutsch, hg. v. Rosenbach, Manfred, 5 Bde., Darmstadt 1995.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti*, hg. und kommentiert v. Milanesi, Gaetano, 9 Bde., Florenz 1906.
- Vasari, Giorgio, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler*. Neu übersetzt v. Lorini, Victoria, hg., eingeleitet und kommentiert v. Burioni, Matteo/Feser, Sabine, 3. Aufl., Berlin 2010.
- Vergerio, Pietro Paolo, „De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae etc.“, ed. Gnesotto, Attilio“, in: *Acti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti*, N. S. 34, 1917, 75–157.

Vergerio, Pier Paolo, *Epistolario*, hg. v. Smith, Leonardo, Rom 1934.
Villani, Filippo, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hg. v. Tanturli, Giuliano 1997.
Vitruv, *De architectura libri decem / Zehn Bücher über die Baukunst*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen v. Fensterbusch, Curt, Darmstadt 1987.

II) Forschungsliteratur

Ackerman, James, „Imitation“, in: *Antiquity and its Interpreters*, hg. v. Payne, Alina/Kuttner, Ann/Smick, Rebekah, Cambridge 2000, 9–16.

Ames-Lewis, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven (u. a.) 2000.

Antal, Frederick, *Florentine Painting and Its Social Background. 14th and Early 15th Centuries*, London 1948.

Arnulf, Arwed (Hg.), *Kunstliteratur in der Antike und Mittelalter. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2008.

Baader, Hannah, Art. „Giudizio, Geschmack, Geschmacksurteil“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Pfisterer, Ulrich, Stuttgart/Weimar 2003, 122–126.

Baader, Hannah, „Sündenfall und Wissenschaft. Zur Verschriftlichung künstlerischer Techniken durch Cennino Cennini“, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, 10.1.–13.4. 2008, hg. v. Löhr, Wolf-Dietrich/Wepplmann, Stefan, München 2008, 121–130.

Bambach, Carmen C., *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300–1600*, Cambridge 1999.

Baroni, Sandro, „I ricettari medievali per la preparazione die colori e la loro trasmissione“, in: Istituto Storico Lucchese/Scuola Normale Superiore di Pisa (Hg.), *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica, Atti delle giornate di studi Lucca*, 5–6 maggio 1995 (Collana di Studi sul colore, 1) Lucca 1996, 117–144.

Baroni, Sandro, „Il ‚Libro dell’Arte‘ di Cennino Cennini“, in: Tosatti, Silvia Bianca, *I trattati di tecniche artistiche medievali. Con accenni sull’antichità e l’età moderna*, Mailand 2006, 101–114.

Battisti, Eugenio, „Il concetto d’imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo“, in: *Commentari* 7, 1956, 86–104 (Battisti 1956a).

Battisti, Eugenio, „Il concetto d’imitazione nel Cinquecento dai Veneziani a Caravaggio“, in: *Commentari* 7, 1956, 249–262 (Battisti 1956b).

Baxandall, Michael, „Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 1965, 183–204.

Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350–1450*, Oxford 1971.

Baxandall, Michael, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1977.

Baxandall, Michael, *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven/London 2003.

Bek, Lise, „Voti frateschi, virtù di umanista e regole di pitture: Cennino Cennini sub specie Albertiana“, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 6, 1971, 63–106.

Bellucci, R./Frosinini: „Working Together: Technique and Innovation in Masolino’s and Masaccio’s Panel Painting“, in: Strehlke, C. B./Frosinini, *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio*, Mailand 2002, 29–67.

Bergemann, Lutz/Dönike, Martin/ Schirrmeister, Albert/Toepfer, Georg/Walter Marco/Weitbrecht Julia, „Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels“, in: *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, hg. v. Böhme, Hartmut/Bergemann, Lutz/Dönike, Martin/Schirrmeister, Albert/Toepfer, Georg/Walter, Marco/Weitbrecht, Julia, München 2011, 39–56.

Bialostocki, Jan, „The Renaissance Concept of Nature and Antiquity“, in: Bialostocki, Jan, *The Message of Images*, Wien 1988, 64–68.

Bolland, Andrea, „Art and Humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch“, in: *Renaissance Quarterly* 49/3, 1996, 469–487.

Boskovits, Miklós, „Cennino Cennini – Pittore nonconformista“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 17, 1973, 201–222.

Bräutigam, Friederike, *Basileios der Grosse und die heidnische Bildung. Eine Interpretation der Schrift Ad adolescentes*, Phil. Diss., Friedrich-Schiller-Universität Jena, 2003.

Bruck, Robert, „Der Traktat des Meisters Antonio von Pisa über die Glasmalerei“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25, 1902, 240–269.

Brusamolino, Silvia Isella, „Il ‚Libro dell’Arte‘ di Cennino Cennini tra Toscana e Veneto“, in: *Storia della lingua e storia dell’arte in Italia*, hg. v. Casale, Vittorio/D’Achille, Paolo, Florenz 2004, 297–318.

Buck, August, *Die humanistische Tradition in der Romania*, Berlin/Zürich 1968.

Buck, August, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen 1952.

Büttner, Georg, *Basileios des Großen Mahnworte an die Jugend über nützlichen Gebrauch der heidnischen Literatur*, Diss., München 1908.

Collareta, Marco, „La fama degli artisti“, in: *Storia delle arti in Toscana. Il Trecento*, hg. v. Seidel, Max, o. O. 2004, 75–88.

Costa, Sandra, „Il Libro dell’arte de Cennino Cennini dans les traités du XVIe siècle“, in: *Ulilis est lapis in structura. Melanges offerts a Leon Pressouyre*, Paris 2000, 395–402.

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 9. Aufl., Bern/München 1978.

Degenhart, Bernhard, „Autonome Zeichnung bei mittelalterlichen Künstlern“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 1, 1950, 93–158.

Degenhart, Bernhard/Schmitt, Annegrit, *Corpus der italienischen Zeichnungen*, Bd. 1, Berlin 1968.

- Dietl, Albert, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Teil 1–4, München 2009.
- Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 15, Rom 1972, 643–646, Art. „Buzzacarini, Ludovico“.
- Dresdner, Albert, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (1915), München ND 1968.
- Elwert, Wilhelm Theodor, *Die italienische Literatur des Mittelalters. Dante, Petrarca, Boccaccio*, München 1980.
- Falaschi, Enid, „Giotto: The Literary Legend“, in: *Italian Studies* 27, 1972, 1–27.
- Fehrenbach, Frank, Art. „Komposition“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Pfisterer, Ulrich, Stuttgart/Weimar 2003, 178–183.
- Flasch, Kurt, „Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst“, in: *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus*. Festgabe für Johannes Hirschberger, hg. v. Flasch, Kurt, Frankfurt am Main 1965, 265–306.
- Frezzato, Fabio, „Wege der Forschung zu Cennino Cennini. Von den biographischen Daten zur Bestimmung des ‚Libro dell’arte‘“, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, 10.1.–13.4. 2008, hg. v. Löhrt, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, München 2008, 133–139.
- Frezzato, Fabio, „Il ‚Libro dell’Arte‘ di Cennino Cennini. Metodologia interdisciplinare per lo studio delle fonti“, in: *La rivista dell’restauro* 17, 2004, 39–44.
- Friedrich, Hugo, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main 1964.
- Gombrich, Ernst. H.: „The Renaissance Conception of Artistic Progress“, in: Gombrich, Ernst. H., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, New York/London 1978, 1–10.
- Gosebruch, Martin, „Epochenstile – historische Tatsächlichkeit und Wandel des wissenschaftlichen Begriffs“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 44, 1981, 9–14.
- Gramaccini, Noberto, „Cennino Cennini e il suo ‚Trattato della Pittura‘“, in: *Res publica litterarum* 10, 1987, 143–151.
- Grassi, Luigi/Pepe, Mario, *Dizionario dei termini artistici*, Mailand 1994.
- Grassi, Luigi, *Teorici e storia della critica d’arte. Prima parte: Dall’Antichità a tutto il Cinquecento*, Rom 1985.
- Grassi, Luigi, „Il concetto di ‚moderno‘ in rapporto a Giotto nella riflessione del pensiero critico del trecento“, in: *Giotto e il suo tempo*, Rom 1971, 419–427.
- Hope, Charles, „Composition from Cennini and Alberti to Vasari“, in: Taylor, P./Quiviger, F., *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London/Turin 2000, 27–44.
- Imdahl, Max, *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1988.
- Irlé, Klaus, *Der Ruhm der Bienen. Das Nachahmungsprinzip der italienischen Malerei von Raffael bis Rubens*, Berlin 1997.
- Kablitz, Andreas, „Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes Purgatorio (Purg. X–XII)“, in: *Mimesis und Simulation*, hg. v. Kablitz, Andreas/Neumann, Gerd, Freiburg im Breisgau 1998, 309–356.
- Kaminski, N.: Art. „Imitatio“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Bd. 4, Tübingen, 1998, Sp. 235–285.
- Kapitza, Peter, „Dichtung als Bienenwerk. Traditionelle Bildlichkeit in der Imitatio-Lehre“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 9, 1974, 79–101.
- Kemp, Martin, *Der Blick hinter die Bilder. Text und Kunst in der italienischen Renaissance*, Köln 1997.
- Kemp, Martin, „Equal excellences: Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts“, in: *Renaissance Studies* 1, 1987, 1–26.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1992.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt am Main 1980.
- Kruse, Christiane, „Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als ‚incarnazione‘. Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell’arte von Cennino Cennini“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 2000, 305–325.
- Kuhn, Rudolf, „Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozess“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft* 36, 1991, 104–153.
- Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München (1963)¹⁰ ND 1990.
- Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., Stuttgart/Weimar, 1977–1980.
- Lindemann, Margarete, „Die Wortfamilie von it. ‚maniera‘ zwischen Literatur, bildender Kunst und Psychologie“, in: Braungart, Wolfgang (Hg.), *Manier und Manierismus*, Tübingen 2000, S. 47–108.
- Link-Heer, Ursula, „Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe)“, in: *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, hg. v. Gumbrecht, Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig, Frankfurt am Main 1986, 93–114.
- Link-Heer, Ursula, „Manier/manieristisch/Manierismus“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe, hg. v. Barck, Karlheinz u. a., Stuttgart 2010, 790–845.
- Locher, Hubert, Art. „Stil“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Pfisterer, Ulrich, Stuttgart/Weimar 2003, 335–340.
- Logemann, Cornelia/Pfisterer, Ulrich, „Tagungsbesprechung zu: Imitatio Artis im Mittelalter. Dresdner Arbeitsgespräche zur Kunstgeschichte II, 6. und 7. Februar 2004“, in: *Art.Hist.*, 20.02.2004.
- URL: http://www.arthist.net/download/conf/2004/040220Logemann_Pfisterer.pdf

- Löhr, Wolf-Dietrich, „Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis“, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, 10.1.–13.4. 2008, hg. v. Löhr, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, München 2008, 152–176.
- Löhr, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, „Glieder in der Kunst der Malerei – Cennino Cenninis Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition, Werkstattpraxis und Historiographie“, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, 10.1.–13.4. 2008, hg. v. Löhr, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, München 2008, 13–43.
- Löhr, Wolf-Dietrich: „Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste. Ritratto, disegno und fantasia als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento“, in: *Bildlichkeit mittelalterlicher Texte* (=Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Zeitschrift des Mediävistenverbandes 13, 2008), hg. v. Wandhoff, Haiko, 148–179 (=Löhr 2008a)
- Löhr, Wolf-Dietrich, „Disegna sechondo che huoi. Cennino Cennini e la fantasia artistic“, in: *Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, hg. v. Faietti, Marzia/Wolf, Gerhard, Venedig 2008, 163–190 (=Löhr 2008b).
- Wolf-Dietrich Löhr: „Korrekturen. Schöpfung und Schminke bei Franco Sacchetti“, in: *Kunstgeschichten - Parlare dell'arte nel Trecento*, München/ Berlin (im Druck).
- MacManamon, M., *Pier Paolo Vergerio the Elder. The humanist as orator*, Temple 1996.
- Magagnato, Licisco, „Introduzione“, in: Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, commentato e annotato da Brunello, Franco con una introduzione di Magagnato, Licisco, Vicenza 1982, V–XXX.
- Martin, Frank, „Disegno versus ‚pratica‘. Cennino Cenninis Kapitel über die Glasmalerei im kunsttheoretischen Kontext“, in: *Le vitrail et les traités du Moyen-Âge à nos jours. Actes du XXIIIe colloque international du Corpus Vitrearum* (Tours 3.-7.7.2006), hg. v. Hérol, Michel/Boulanger, Karine, Bern (u. a.) 2008, 45–60.
- Meier, Hans-Rudolf, „Summus in arte modernus. Begriff und Anschaulichkeit des ‚Modernen‘ in der mittelalterlichen Kunst“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34, 2008, 7–18.
- Meiss, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in Mid-Fourteenth Century*, (1951) Princeton ND 1978.
- Mellini, Gian Lorenzo, „Studi su Cennino Cennini 2“, in: *La critica d'arte* 75, 1965, 48–64.
- Miedema, Hessel, „On Manierism and maniera“, in: *Simiolus* 10, 1978/79, 19–45.
- Molli Baldissin, Giovanna, „Cennino Cennini im Kontext des paduanischen Hofes“, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, 10.1.–13.4. 2008, hg. v. Löhr, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, München 2008, 141–145.
- Nesselrath, Arnold, „I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia“, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Tomo terzo. Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Settis, Salvatore, Turin 1986, 87–147.
- O. A., Art. „Cennino Cennini“, in: *Dictionary of Art*, hg. v. Turner, Jane, 1996, Bd. 6, 168–170.
- Oertel, Robert, „Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 5, 1940, 217–313.
- Osgood, Charles G., *Boccaccio on Poetry*, New York 1930.
- O'Malley, Michelle, *The Business of Art. Contracts and The Commissioning Process in Renaissance Italy*, New Haven/London 2005.
- Panofsky, Erwin, *Die Renaissance der europäischen Kunst* (engl. 1960), Frankfurt am Main 1990.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924), 3. Aufl., Berlin 1975.
- Pardo, Mary, „Giotto and the ‚Things Not Seen, Hidden in the Shadow of Natural Ones““, in: *Artibus et Historiae* 18, 1997, 41–53.
- Pardo, Mary, „Memory, Imagination, Figuration: Leonardo da Vinci and the Painter's Mind“, in: *Images of Memory: On Remembering and Representation*, ed. by Küchler, Susanne/Melion, Walter, Washington 1991, 47–73, 212–24.
- Perrig, Alexander, „Vom Zeichnen und von der künstlerischen Grundausbildung im 13. bis 16. Jahrhundert“, in: *Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung*, hg. v. Toman, Ralf, Köln 1994, 416–440.
- Pfisterer, Ulrich, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*, München 2002.
- Pfisterer, Ulrich (Hg.), *Die Kunstliteratur in der italienischen Renaissance*, Stuttgart 2002 (=Pfisterer 2008a).
- Pfisterer, Ulrich, „Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers“, in: *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, hg. v. Locher, Hubert/Schneemann, Peter, Berlin 2008, 95–117.
- Pigman, G. W., „Versions of Imitation in the Renaissance“, in: *Renaissance Quarterly* 33, 1980, 1–32.
- Pochat, Götz, „Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst“, in: *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Missverständnisse*, hg. v. Naredi-Rainer, Paul, Berlin 2001, 11–47.
- Pochat, Götz, „Imitatio und Superatio – das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsttheoretischer Sicht“, in: *Klassizismus. Epoche und Probleme*. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag, hg. v. Meyer zur Capellen, Jürg/Oberreuter-Kronabel, Gabriele, Hildesheim/Zürich/New York 1987, 317–335.
- Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.
- Prandi, Adriano, „Giovanni Boccaccio e l'arte figurativa“, in: *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome* 46/47, 1976/1977, 101–151.

- Procacci, Ugo, „Disegni per esercitazione degli allievi e disegni preparatori per le opere d'arte nella testimonianza del Cennini“, in: *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, hg. v. Lavin, Irving/Plummer, John, New York 1977, 352–367.
- Procacci, Ugo, „Il dipingere a fresco nelle testimonianze di Cennino Cennini, del Vasari e di Andrea Pozzo“, in: Procacci, Ugo/Guarnieri, Luciano, *Come nasce un affresco*, Florenz 1975, 7–53.
- Puttfarken, Thomas, *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400-1800*, New Haven/London 2000.
- De Rentiis, Dina, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von ‚imitatio Christi und ‚imitatio auctorum‘ im 12–16. Jahrhundert*, Tübingen 1996.
- von Rosen, Valeska, Art. „Nachahmung“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Pfisterer, Ulrich, Stuttgart/Weimar 2003, 240–244.
- Rubin, Patricia Lee, *Giorgio Vasari – Art and History*, New Haven/London 1995.
- Sauerländer, Willibald, „Von Stilus zu Stil. Reflexionen über das Schicksal eines Begriffs“, in: Sauerländer, Willibald, *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, 256–276.
- Scheller, Robert, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1470)*, Amsterdam 1995.
- Schlosser, Julius von, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924.
- Schmidt, Victor M., „Hypothesen zu Funktion und Publikum von Cenninis ‚Libro dell’Arte‘“, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, 10.1.–13.4. 2008, hg. v. Lühr, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, München 2008, 147–151.
- Schucan, Luzi, *Das Nachleben von Basilius Magnus „ad adolescentem“. Ein Beitrag zur Geschichte des christlichen Humanismus*, Genf 1973.
- Skaug, Erling, „Eine Einführung in das Leben und die Kunst Cennino Cenninis“, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, 10.1.–13.4. 2008, hg. v. Lühr, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, München 2008, 45–55.
- Skaug, Erling, „Cenniniana: Notes on Cennino Cennini and his Treatise“, in: *Arte Cristiana* 81, 1993, 15–22.
- Stackelberg, Jürgen von, „Das Bienengleichnis: Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio“, in: *Romanische Forschungen* 68, 1956, 271–293.
- Strehlke, C. B., „The Princeton ‚Penitent Saint Jerome‘, the Gaddi Family, and Early Fra Angelico“, in: *Record of the Art Museum Princeton University* 62, 2003, 4–27.
- Summers, David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- Summers, David, „Aria II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art“, in: *Artibus et Historiae* 10/20, 1989, 15–31.
- Summers, David, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1994.
- Suthor, Nicola, Art. „Mimesis“, C. Bildende Kunst, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Ueding, Gert, Tübingen 2001, Sp. 1294–1316.
- Tarr, Roger, „Cennino Cennini, Italian Artist and Writer“, in: *Key writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century*, hg. v. Murray, Chris, London 2003, 38–44.
- Tosatti, Silvia Bianca, „Alcuni Maestri sono che adesso...“, Cennini e le tecniche dell’affresco in Giotto“, in: *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano* 51/1, 1998, 65–73.
- Treves, M., „Maniera. The History of a Word“, in: *Marsyas* 1, 1941, 69–88.
- Troncelliti, Latifah, *The Two Parallel Realities of Aberti and Cennini – The Power of Writing and the Visual Arts in Italian Quattrocento*, *Studies in Italian Literature* 14, Lewiston u. a. 2004.
- Venturi, Lionello, „La critica d’arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)“, in: *L’arte. Rivista di storia dell’arte medioevale e moderna* 28/4, 1925, 233–244.
- Venturi, Lionello, *Storia della critica d’arte*, Turin 1964.
- Warnke, Martin, „Praxisfelder der Kunsttheorie. Über die Geburtswehen des Individualstils“, in: Warnke, Martin, *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hg. v. Diers, Michael, Köln 1997, 16–39.
- Weise, Georg, „La doppia origine del concetto di manierismo“, in: *Studi vasariani*, Florenz 1952, 181–185.
- Weppelmann, Stefan, „Storia o ffighura. Objektstatus und Kontext der Berliner Tafeln Cenninis und Überlegungen zur Werkstatt des Agnolo Gaddi“, in: *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausstellungskatalog Gemäldegalerie Berlin, 10.1.–13.4. 2008, hg. v. Lühr, Wolf-Dietrich/Weppelmann, Stefan, München 2008, 57–79.
- White, John, *Art and Architecture in Italy 1250–1400*, 2nd ed., Harmondsworth/Middlesex 1987.
- Wickhoff, Franz, „Über die Zeit des Guido da Siena“, in: *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung* 10, 1889, 244–286.
- Wittkower, Margot/Wittkower, Rudolf, *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft* (engl. *Born under Saturn* 1963), Stuttgart 1989.