

Dar nach so machet in dem gey auch in dem
geit duffel und so nemet wol percheren bly
gel getrompat mit gumy d'ist in d'et uf
dem bensel gange d' bly gel sal sumt de
witten bly gel sumt de d'et vor gel
d'ist besser uff gumy d'ist dar beste.
Dar nach so voholent d' gumy loy uff
die ande fur gegen die gumy schenckung
mit bly gel zu gleich. Also d' wofel
mit dem bly d'ist also hie mit dem
bly gel also hie stott ist



aymige und wuf die zwo farben
hoch zu same an dem loy wart eme
vnter und die ande fut lincet und
fullet d' loy vor hin entweckel mit
em bly dar nach wuff mit eme fed
den und dar nach mit die myge oder
mit gumy vande anstreichen eme myge
oder gumy und den vnterlag gumy oder
myge wie u woller also hie stott



3
Dar nach nomet wofel und d'wofel stett die
myge und die gumy vande beide vnter und
vnter mit em wofel und maret em d'ly
falngt geot dar d'wofel maret in d' loy
also d' hie stott



Dar nach so nomet ab d' siet wofel und
machet es vast d'um mit lincem gumy
waffel d'wofel wofel also zu dem lincem
wofel also d'wofel stott und strettet die
bede vande damit an und strettet sie also hie



Dar nach so nomet ab siet wofel und strettet
den es bly also d'wofel stott mit dem
lincem wofel und also hie stott



Dar nach so voholent d' gumy mit bly d'ist und die
myge mit bly d'ist wofel also hie stott



Sündenfall und Wissenschaft. Zur Verschriftlichung künstlerischer Techniken durch Cennino Cennini

Die meisten der 189 Kapitel des von Cennino Cennini um 1390/1400 verfassten Buches über die Kunst, des *Libro dell'Arte*, sind praktischen Fragen gewidmet. Der Text bietet in systematischer Anordnung eine Sammlung von Rezepturen und technischen Anweisungen, die die Herstellung von Malmitteln wie die Maltechniken, aber auch verschiedene Abdruckverfahren betreffen. Sie besteht in der Beschreibung der Herstellung des Malgrundes genauso wie des Brennens und des Einsatzes der Zeichenkohle, des Anlegens eines Tagwerkes, des schrittweisen Abtönens eines Farbtones, der Techniken der Herstellung von Federkielen, Firnissen, Grundierungen, Gips, Leim und Klebstoffen. Man findet Anleitungen zu chemischen Vorgängen, etwa der Gewinnung bestimmter Farben oder dem künstlichen Erzeugen einer spezifischen Luftfeuchtigkeit, sowie Ausführungen zu den unterschiedlichen Farbqualitäten aus Land- und Stadteiern (letztere sind, da weniger gelb, besser für die Gesichtsfarbe junger Menschen und erstere für die Alten geeignet), dem Auskochen von Knochen, bestimmten Verfahren der Mischung oder Rezepturen, die vom Autor zum Teil explizit mit dem Kochen von Speisen verglichen werden.¹

Aus dem historischen Abstand von ca. 600 Jahren bietet das Buch Cenninis daher nicht nur einen Blick in das Laboratorium – oder auch die Hexenküche – eines vormodernen Künstlers, es stellt gerade auch im Hinblick auf die Erhaltung von Kunstwerken eine wichtige Quelle dar, um die Techniken der Fresko-, Secco-, Tempera- oder Glasmalerei um 1400 kennenzulernen und entsprechend restauratorisch nutzen zu können.² Gleichermäßen interessant dürfte der Text aber auch für die professionellen Fälscherwerkstätten des ausgehenden 19. Jahrhunderts gewesen sein.³

Den nicht auf Fragen der Gemälderestaurierung spezialisierten Leser konfrontiert das *Libro dell'Arte* mit jenem materiellen Aspekt der Kunst, der beim Anblick von Kunstwerken leicht in Vergessenheit gerät. In den Blick kommen mit Cenninis Text das künstlerische Material selbst, mehr noch aber die Techniken seiner Transformation, d.h. jene zum Teil hochkomplexen und durch lange Erfahrung gewonnenen Verfahren, durch die Erdpartikel, Steine und Metallklumpen mit organischen Stoffen wie Ei, Wasser oder Öl zusammengefügt und in ästhetische Objekte verwandelt werden, die ihre Materialität weitgehend vergessen lassen. Dass die Arbeit des Künstlers eine Verformung, d.h. eine *deformatio* der Materie ist, hatte schon Vitruv bekräftigt.⁴ Selbst noch beim Gold unterliegt der Stoff, aus dem das Kunstwerk ist, der Veränderung durch eine Bearbeitung, die dieses erst zum Erscheinen bringt. Kunst setzt demnach immer eine technische Fertigkeit des Künstlers voraus, so wie mit ihr selbst zunächst eine Technik, eine *techné* gemeint ist. Ob diese Technik darauf zielt, sich selbst zum Verschwinden zu bringen, weil die Kunstwerke vor dem Beginn der Moderne vor allem auf die Sublimierung des Materials zielen, ist eine These, die es zu diskutieren und weiter zu vertiefen gälte.⁵ Dem traditionellen Vorwurf der Falschheit der Malerei stellt sich das Material jedenfalls immer schon entgegen.⁶ Es steht (als *materia prima* und *ultima*) zugleich am Anfang und am Ende der künstlerischen Arbeit. Nicht zuletzt hat der ambivalente soziale Status des Künstlers einen seiner Gründe vermutlich auch in seiner Fähigkeit des Umgangs mit und der Umwandlung von *materia*.⁷

Es steht im Einklang mit diesen materiellen und technischen Aspekten der Fertigung von Kunst – als einer geplanten Abfolge verschiedener technischer Verfahren –, wenn Cennini sein Buch systematisch gleich einem Lehrgang konzipiert. Viel mehr noch als das Material selbst interessieren Cennini aber die Techniken seiner Transformation. *Di grado in grado* schildert er im Fortschreiten des Textes (er selbst spricht auch von einer Reise, *viaggio*) zunächst jene Instrumente und Verfahren, die sich mit der Zeichnung,

disegno, als der Grundlage künstlerischer Arbeit verbinden, um sich dann jenen zu widmen, die beim Einsatz von Farbe, *colore*, zur Verwendung kommen. Er beschreibt damit, wie Kruse gezeigt hat, einen Prozess der Fleischwerdung der Malerei, der *incarnazione*.⁸ Für den menschlichen Körper bedeutet das etwa, dass Cennini diesen nach drei Stufen der Lebendigkeit differenziert und in aufeinander folgenden Kapiteln die Regeln der Farbgebung für einen lebendigen, toten, und einen verletzten Körper beschreibt, um sich in einem weiteren Schritt den vernunftlosen Tieren zu widmen, die bezeichnenderweise nach einer eigenen Art der Schattengebung verlangen.⁹

Künstlerische Meisterschaft ist dabei, wie er mehrfach wiederholt, nur durch ein unablässiges Üben in der Zeichnung einerseits, ein spezifisches »Sehen können« des Künstlers andererseits gewährleistet, wobei sich beides offenbar gegenseitig bedingt. Das *poter vedere* des Künstlers, das »Sehen können«, resultiert aus dem Zusammenspiel vom Licht der Sonne, dem Licht seines Auges und seiner Hand: »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.«¹⁰ Ob Cennini, wenn er vom »Licht der Augen« spricht, das den Maler zu leiten habe, zugleich Reste einer älteren Sehtheorie evoziert, sei hier dahingestellt.¹¹ Durch dieses Zusammenspiel von Handarbeit und Sehvermögen vermag der Maler den »triumphalen Weg« der Naturnachahmung einzuschlagen: »La triumphale porta del ritrarre dal naturale«, der eben offenbar auch dort gilt, wo es nicht nur um die Darstellung von Mantelfalten, Häusern, Hintergrundlandschaften und Heiligen geht, sondern auch um das Malen der Gottesmutter oder der Engel.

Cenninis Aufzeichnungen bilden in diesen und anderen Äußerungen den greifbaren Anfang einer schriftlich fixierten Sprache der Kunsttheorie oder auch Kunstkritik – wenn man das frühneuzeitliche Kunstgespräch als eine spezifische Frühform derselben verstehen will. Wo etwa Vitruv in den Abschnitten über die Malerei davon spricht, dass »das eine zurücktretend, anderes hervortretend zu sein scheint«,¹² setzt Cennini den Begriff des *rilievo*, d.h. der Plastizität bzw. der Tiefenwirkung, und zeichnet damit vermutlich erstmals im Italienischen einen aus der Sprache der Bildhauerei übernommenen Terminus für die Malerei auf, der die kunsttheoretischen Diskussionen des Quattro- und Cinquecento beherrschen wird. Noch wegweisender sind, wie Martin Kemp und Wolf-Dietrich Löhr dargelegt haben, Cenninis Einschätzung der Rolle der Zeichnung oder sein Begriff der *fantasia*.¹³ Auch einzelne Aspekte der Beschreibung der Figur des Künstlers weisen auf spätere Entwicklungen hin.¹⁴ So etwa, wenn Cennini dem Maler bei der Beschreibung besonders schwieriger Techniken wie dem Malen auf Glas empfiehlt, ein kleines Zimmer – ein *studietto* – zu unterhalten, in das er sich ungestört zur Arbeit zurückziehen könne (wobei in diesem Raum auch spezifische Lichtverhältnisse herrschen sollten): »e abi una tuo studietto dove alchuna persona non ti dia impaccio nessuno, e cche abbi solo una finestra impannata.«¹⁵ Oder auch, wenn er ihm nahe legt, eine bereits gezeichnete Figur im Abstand einiger Tage erneut zu betrachten, um auf diese Weise festzustellen, woran es ihr fehle: »lasciala stare per alcuno dì, ritornandovi alchuna volta a rividerla, e medichare dove fusse più bisogno.«¹⁶

Dass Cennini selbst mit seinem Buch tatsächlich mehr verbindet als das bloße Ansammeln von Rezepturen, geht etwa aus jenem Abschnitt hervor, den er dem *Cinabro*, dem Zinnoberrot gewidmet hat.¹⁷ Das seit der Antike verwendete Zinnoberrot wird in einem sehr aufwendigen Verfahren (das ein Autor wie Vitruv eindringlich schildert) unter Abspaltung von Quecksilber gewonnen, es gehört daher zu den im Wege der *alchimia*, d.h. der Chemie, erzeugten künstlichen Farben.¹⁸ Cennini verzichtet auf eine Darlegung des Herstellungsprozesses und verweist den Leser auf die Möglichkeit, diese Farbe käuflich zu erwerben, wobei er ihn gleichzeitig auffordert, zu lernen, wie man gute Pigmente von schlechten unterscheiden könne. Um seine Unterlassung zu begründen, gemahnt er an die Zeit, die man mit dem Ansammeln von Rezepturen vergeude. Wer allerdings Wert darauf lege, alle Rezepte in all ihren verschiedenen Varianten zu kennen, der solle Freundschaft mit den Mönchen schließen: »[...] se tti vorrai affaticare ne troverai assai riciette, e specialmente pigliando »amista« di frati.«¹⁹

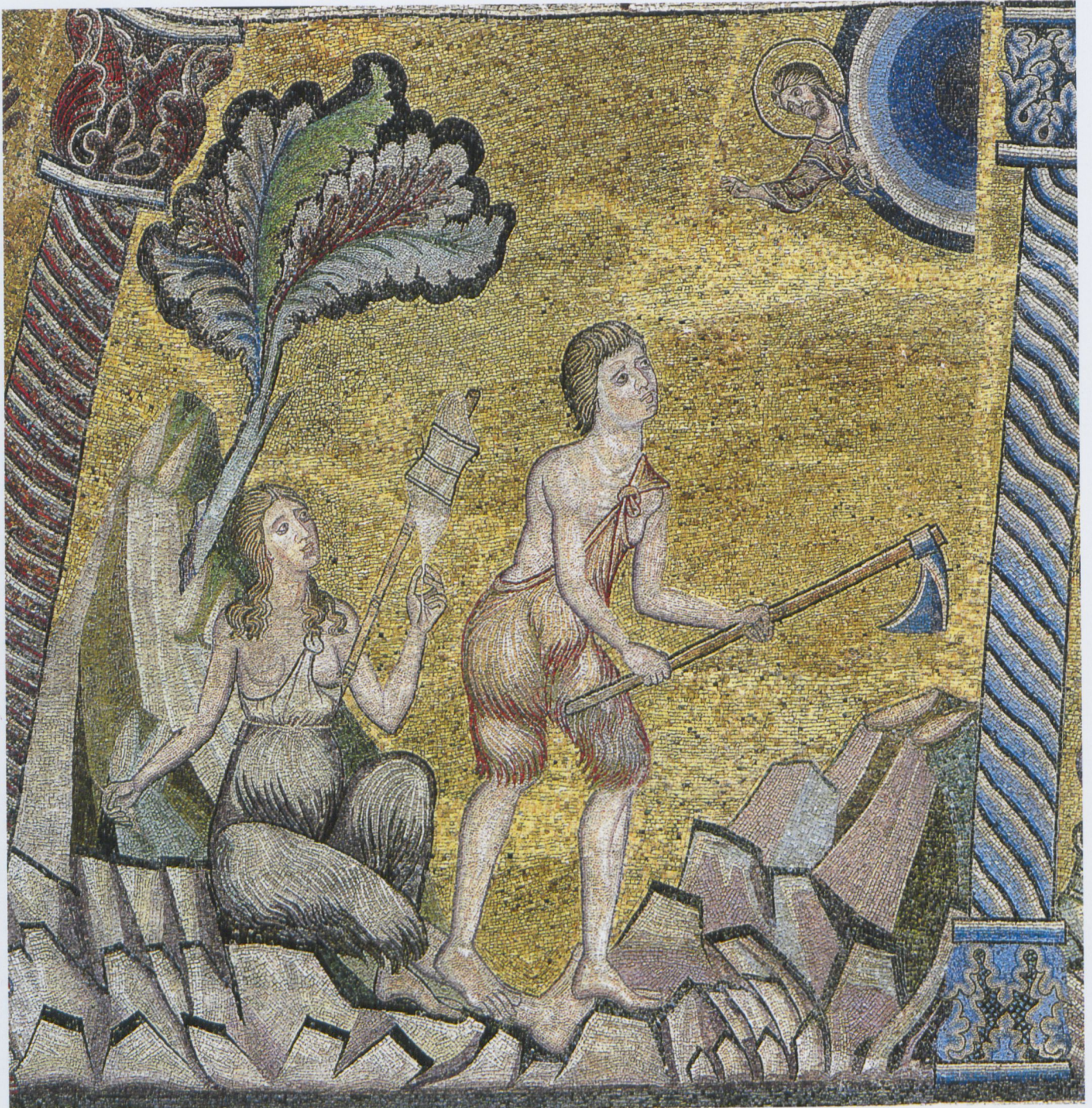
Aus dem Abschnitt spricht zum einen eine ökonomisch motivierte Sorgfalt im Umgang mit der Zeit. Dieses Bewusstsein für die produktive Nutzung der eigenen Zeit kann als ein neues Merkmal der städtischen merkantilen Gesellschaften gelten, wo Zeit zu einem kostbaren Gut geworden ist, das nach einem an der Ökonomie des Geldes orientierten Umgang verlangt.²⁰ Umgekehrt wird Cennini an anderer Stelle auf den materiellen Verdienst, *ghuadagnio*, als dem neuen Äquivalent der Zeit, zu sprechen kommen.

Zum anderen zeugt die gesamte Passage deutlich von der Geringschätzung gegenüber dem reinen Ansammeln von Rezepten als einer Praxis der Mönche, von der sich Cennini offenbar distanzieren möchte. Implizit erfährt man zugleich, dass das Sammeln von Malerrezepturen im Bereich der Klöster weit verbreitet war, wie dies etliche einzeln oder als Sammlung überlieferte Rezepte und zum Teil auch ganze Rezeptbücher bezeugen.²¹ Diese Rezepte konnten im Einzelfall Anweisungen zur malerischen Ausführung enthalten, wie dies etwa in einem um 1450 entstandenen deutschsprachigen Modellbuch zu sehen ist, in dem anschaulich die einzelnen Schritte der Farbgebung für ein Akanthusblatt geschildert werden (Göttingen, Landesbibliothek, Abb. 1). Wenn sich Cennini gegen diese Formen der Wissensaufzeichnung und -vermittlung wendet, scheint er mit seinem Text offenbar bewusst anderes im Sinn gehabt zu haben als das Anhäufen von Rezepten gleich den *Fratres*.

Mögliche literarische Vorbilder oder Quellen für sein Buch hat Cennini allerdings nicht benannt. Anders als etwa Vitruv, dessen Bücher zur Architektur ein ähnlich isoliertes Phänomen darstellen wie das *Libro*, das aber offenbar gerade deswegen auf seine Vorbilder verweist,²² erwähnt Cennini weder Texte, die ihn zur Abfassung seines Werkes angeregt hätten, noch nennt er Autoren, auf die die eher theoretischen Ausführungen, die die ersten Kapitel charakterisieren, zurückgehen könnten. Er beruft sich bekanntlich auf den Umstand, dass er – über einen Zeitraum von zwölf Jahren – bei Agnolo Gaddi in die Lehre gegangen sei, wobei er an dieser Stelle auch jene berühmte Genealogie der Meister ins Spiel bringt, die von seinem Lehrer Agnolo über dessen Vater Taddeo bis zu Giotto reicht. Das *Libro dell'Arte* bezeichnet Cennini im ersten Kapitel als eine Aufzeichnung dessen, was ihn sein Meister gelehrt habe: »ich werde aufzeichnen, was mich der genannt Agnolo, mein Meister, gelehrt hat/di quello che a mme fu insegnato dal predetto Agnolo, mio maestro, nota farò«. Zugleich verweist er auch auf die Erprobung der im Buch erhaltenen Regeln durch die eigene Hand, wenn er fortfährt, »und dessen, was ich mit meiner Hand erprobt habe/e di quello che con mia mano ò provato.«²³ Was Cennini schriftlich fixiert, hat nach seinem eigenen Bekunden nach zwei Wurzeln: Es handelt sich einerseits um die Aufzeichnung eines ihm vermutlich mündlich tradierten Wissens, andererseits um Beschreibungen der eigenen Erfahrung. Diese möchte er in Regeln und nicht in Rezepten festhalten, wobei er mehrfach betont, dass der Text erst in Kenntnis der malerischen Praxis verständlich werde: »ma veggendo tu lavorare, comprendi meglio assai che per lo leggere.«²⁴

Wenn Cenninis Aufzeichnungen am Ende der einen und am Beginn einer neuen Gattung stehen, die sich erst zu formieren beginnt, so begegnet er diesem Umstand durch den Rückgriff auf den unhintergebarsten aller Texte: Die Heilige Schrift. Denn sein Buch setzt mit der Figur des Anfangs schlechthin, der christlichen Erzählung vom Beginn der Existenz der Welt, ein. In explizitem Rekurs auf die Schöpfungsgeschichte eröffnet Cennini das *Libro dell'Arte* mit den Worten: »Am Anfang schuf der allmächtige Gott den Himmel und die Erde, über alle Tiere und Elemente schuf er Mann und Frau nach seinem Bilde, indem er sie mit allen Fähigkeiten begabte. Dann, durch das Missgeschick, das durch den Neid Luzifers auf Adam entstand, [...], ließ dieser sie durch den Engel vertreiben. [...] Und Adam, der als unser aller Wurzel, Ursprung und Vater so großzügig begabt worden war, wurde bewusst, dass es nun notwendig sei, einen Weg zu finden, um von dem Werk der Hände zu leben. Und so begann er mit dem Hacken und Eva mit dem Spinnen; [...].«²⁵

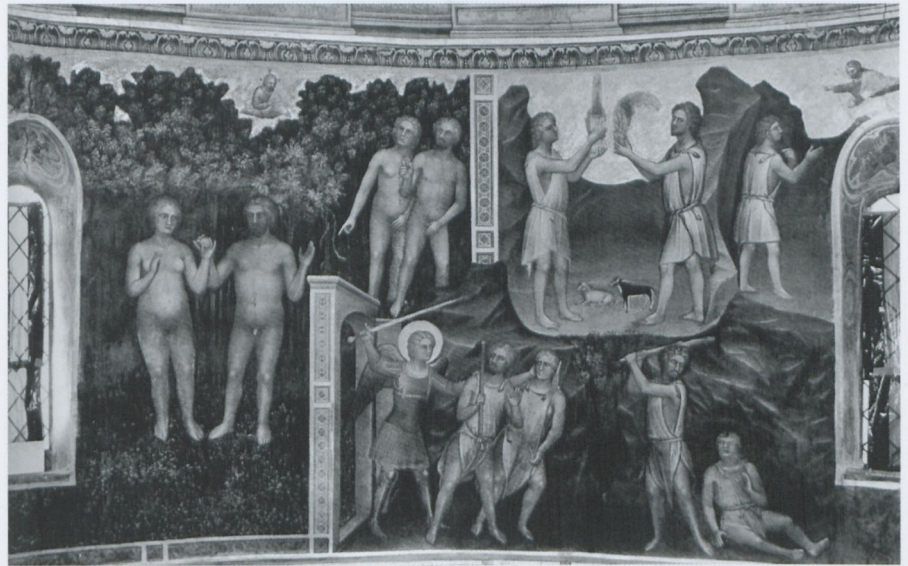
Weder die von Cennini hier erwähnte Hacke noch das Spinnen finden sich im biblischen Text. Vielmehr sind sie Gegenstände einer späteren Auslegung, als solche aber



häufig Bestandteil der bildlichen Darstellung von Sündenfall und Vertreibung. So wird das Urelternpaar in Bildzyklen der Genesis oft in einer eigenen Szene mit den Instrumenten seiner Arbeit dargestellt, wie etwa in den Cennini sicher vertrauten Mosaiken des Florentiner Baptisteriums (nach 1270, Abb. 2) oder in den Fresken des Giusto di Menabuoi in Padua (1376), die Cennini durch seinen langen Aufenthalt in der Stadt ebenfalls gekannt haben muss (Abb. 3-4). Das biblische Wort von den Schmerzen, unter denen Eva ihre Kinder gebären und dem Schweiß, mit dem Adam sich sein Brot verdienen werde,²⁶ ist in diesen Darstellungen aufgelöst in die gemeinsame Arbeit mit Spindel und Hacke, der *zappa*, die die Ureltern im Fellkleid ausführen, was sie der städtischen Wirklichkeit ihrer Betrachter als Bilder einer fernen Zivilisationsgeschichte sowohl nahe bringt als auch entrückt.²⁷

Abb. 2 Adam und Eva bei der Arbeit, Baptisterium, Florenz, Detail des Deckenmosaiks

Abb. 3 Giusto di Menabuoi, Adam und Eva bei der Vertreibung, ihre Werkzeuge in den Händen haltend, Baptisterium, Padua, Detail des Deckenfreskos



Für Cennini ist die Arbeit mit Hacke und Spindel bezeichnenderweise zugleich der erste Schritt in einer Entwicklung der verschiedenen Wissenschaften, denn er fährt in unmittelbarem Anschluss an diese Passage fort: »[...] darauf folgten viele notwendige Künste (*arti*), eine von der Anderen unterschieden, und einige davon waren und sind eher eine Wissenschaft (*scienza*) als andere, da alle nicht gleich sein konnten.« Wenn die verschiedenen Künste aus der Arbeit mit Hacke und Spindel, d.h. aus der Notwendigkeit, geboren werden, stehen diese Gerätschaften offenbar nicht allein für körperliche Anstrengung. Hacke und Spindel werden bei Cennini vielmehr – als Werkzeuge – zu Zeichen für die Fähigkeit des Menschen zur Ausbildung eines technischen Wissens, das die natürliche Bedürftigkeit zu überwinden vermag.²⁸ Als eine an Instrumente gebundene Technik ist die Arbeit des Urelternpaares eben nicht nur Ausdruck der Mühen, sondern auch der Vernunftbegabtheit des Menschen. Von dessen Rationalität zeugen nicht zuletzt schon die Proportionen des menschlichen Körpers selbst.²⁹ Dass der Mensch sein Brot durch das Werk seiner Hände verdienen muss, der *operazione di mano*,³⁰ ist zwar eine Folge des Sündenfalls (den Cennini sehr lapidar als *l'inconveniente*, d.h. als »Unannehmlichkeit«, bezeichnet), im Weg über die Adam verliehene Vernunft, die auch den technischen Verstand umfasst, können die Folgen des Sündenfalls aber zu einem gewissen Teil wieder zurückgenommen werden.

Entscheidend für den hier untersuchten Zusammenhang ist vor allem, dass Cennini die Malerei unmittelbar an die »Wissenschaft«, die *scienza*, bindet, wenn er weiter schreibt: »Von dieser [der Wissenschaft] gehen einige [Künste] aus, denen es von Vorteil gereicht, wenn sie ihren Grund in ihr [der Wissenschaft] haben, und dies ist eine Kunst, die sich Malerei nennt.« Die Malerei als eine technische Fähigkeit – als *ars* bzw. *techné* – hat demnach Anteil an den Wissenschaften, die jetzt aber im Singular als *La Scienza* tituliert werden. Es ist daher ein passender Zufall, wenn der Maler zur Vorbereitung des Putzes bei der Anlage eines Freskos nach Cennini ebenfalls eine *zappa* verwendet, so dass hier das Werkzeug des Künstlers dem adamitischen Gerät entspricht.

In seinem Anfang ähnelt Cenninis Text dem berühmtesten überlieferten Rezeptbuch des Mittelalters, die *Schedula Diversarum Artium* des Theophilus Presbyter.³¹ Das in lateinischer Sprache verfasste Handbuch für Malerei und Goldschmiedekunst entstand im 12. Jahrhundert vermutlich in einem deutschen Kloster, eine Abschrift des ersten seiner drei Bücher aus Süditalien vom Anfang des 15. Jahrhunderts zeigt aber die mögliche Weite seiner Verbreitung.³² Theophilus' Text bietet insofern eine Parallele zu Cennini, als auch seine Beschreibung der menschlichen Kunstfertigkeit (die er vermutlich in Anlehnung an Vitruv als *sollertia* bezeichnet) mit der Erzählung vom Sünden-



Abb. 4 Giusto di Menabuoi, Bau der Arche, Detail des Deckenfreskos, Baptisterium, Padua

fall einsetzt. Die *Schedula* wirft, wie jüngst erneut gezeigt wurde, ein wichtiges Licht auf das künstlerische Selbstverständnis im 12. Jahrhundert.³³ Dennoch lassen sich nicht alle Aspekte des *Libro dell'Arte* mit dem Werk des Mönches erklären, schon weil dieses sich explizit eher als Kompilation der jeweils besten künstlerischen Verfahren denn als Lehrgang im Sinne Cenninis versteht.

Eine mit Cenninis Konzeption vergleichbare Verbindung von Sündenfall und Wissenschaften, technischen Fertigkeiten und Künsten lässt sich auch in einem Bildprogramm nachverfolgen, das diesem sehr vertraut gewesen sein muss: Den wahrscheinlich vor 1337 entstandenen Reliefbildern des Andrea Pisano, die das Äußere des Florentiner Campanile schmücken. Ähnlich wie in Cenninis Einleitung stehen auch hier die Erschaffung von Adam und Eva und ihre ersten Arbeiten mit Hacke und Spindel am Anfang eines Zyklus der freien wie mechanischen Künste, denen in je eigenen Bildfeldern auch Malerei und Bildhauerei zugehören.³⁴ Sowohl das Programm des Florentiner Campanile als auch die Einleitung Cenninis hat man mit dem *Didascalicon* Hugos von St. Viktor (um 1133) und mit dem *Speculum Historiale* des Vincent von Beauvais (1256) in Verbindung gebracht.³⁵ Aus beiden Texten spricht eine veränderte Wertschätzung der mechanischen Künste, denen ein Ort innerhalb des Systems der Wissenschaften eingeräumt wird; weitere Schriften ließen sich hinzuziehen.³⁶

In dem Cennini zeitlich näher stehenden *Speculum Historiale* des Vincent von Beauvais, dem am weitesten verbreiteten Handbuch mittelalterlichen Wissens, findet sich nicht nur der von Cennini wiederholte Gemeinplatz, dass es der Neid Luzifers war, seine *invidia*, der zum Sündenfall führte. Mit dem Nachdenken über die Ursachen des Sündenfalls verbindet Vincent (in wörtlichem Anschluss an Hugo) auch eine Reflexion über die Abhilfe gegen dessen Folgen. In einem Kapitel mit der Überschrift *De Divisione scientiarum quae ipsae data sunt homini lapso in remedium* nennt er drei unterschiedliche Formen der *scientia*, die dem Menschen als Gegenmittel gegen die Übel, die aus seinem Fall resultieren, gegeben sind.³⁷ Gegen diese drei Übel von Unwissenheit, Begierde und Schwäche erhielt der Mensch von Gott Weisheit, Tugend und Notwendigkeit. Er erläutert weiter: »Wegen dieser drei ist jede Philosophie oder technische Disziplin entstanden, die theoretische Philosophie – wie man weiß – um der Unwissenheit willen, die praktische Philosophie um der Begierde willen und die mechanischen Künste um der Notwendigkeit willen.« Es folgt darauf nicht nur eine Darlegung der einzelnen Zweige und Gebiete der theoretischen wie der praktischen Philosophie, sondern auch ein Kapitel, das sich ausführlich mit den unterschiedlichen Bereichen der mechanischen Künste beschäftigt. Alle drei Heilmittel (theoretische wie praktische Philosophie und mechanische Künste) sind aber – das mag für ein Verständnis Cenni-

nis hilfreich sein – Teil der menschlichen *scientia*, die daher eher allgemein als »Gesamtheit des Wissens« denn als »Wissenschaft« im engeren Sinne zu übersetzen wäre. An die hier sichtbare Konzeption einer Verbindung von Sündenfall und Wissenschaft scheint Cennini anzuknüpfen, wenn er die Malerei im System der Wissenschaften einerseits, in ihrem Verhältnis zu Schöpfungsgeschichte und Sündenfall andererseits zu situieren sucht. Man darf aber wohl ausschließen, dass Cennini eine unmittelbare Kenntnis dieses oder eines vergleichbaren Textes gehabt haben dürfte. Tatsächlich liegen die Schwierigkeiten, die sich beim Lesen des ersten Kapitels des *Libro* ergeben, unter anderem darin begründet, dass der Maler in den einleitenden Kapiteln Begriffe und Argumentationsmuster verwendet, die in ihren Ansätzen einer philosophischen Tradition entstammen, in der der Autor anders als etwa Theophilus nicht zuhause war. Durch ihre Übertragung in die italienische Volkssprache und die extremen Verkürzungen der Gedankengänge kommt es zu Uneindeutigkeiten, die den Text zum Teil fast bis zur Unverständlichkeit verunklären. So etwa, wenn Cennini im ersten Absatz des ersten Kapitels mehrfach das Wort *scienza* verwendet, dabei aber innerhalb eines einzigen Satzes sowohl ein relatives als auch ein absolutes Verständnis des Begriffes zugrunde legt. Man kann sich daher vorstellen, dass Cennini seine Ausführungen zu einer philosophischen Rückbindung der mechanischen Künste nicht im Rückgriff auf Texte, sondern im mündlichen Austausch entwickelt hat.³⁸ So mag die von Cennini im Hinblick auf die Sammlung von Rezepten geringschätzig beschriebene Möglichkeit der Wissensvermittlung durch Mönche oder – wie dies jüngst erneut Torsatti vorgeschlagen hat³⁹ – der Austausch mit dem humanistischen Umfeld in Padua einer der Wege gewesen sein, auf dem ein ins *volgare* übertragenes philosophisches Vokabular Eingang in Cenninis Traktat fand. Gegen letzteres spricht vielleicht, dass sich dem *Libro* keineswegs durchgängig Hinweise auf spezifisch humanistische Interessen oder Kenntnisse entnehmen lassen. So zeugen die Ausführungen Cenninis in den letzten Kapiteln des Traktates zu Abguss bzw. Abdruck, die Cennini mit der Anfertigung von antiken Skulpturen in Verbindung bringt, zwar von einem antiquarischen Interesse, aber doch von geringen Kenntnissen in diesem Bereich.⁴⁰ Deutlich literarisch geprägt scheinen aber nicht nur die Anleihen bei Vitruv, sondern vor allem jene wichtige Passage des Eingangskapitels, in der Cennini fast schon unvermittelt die Malerei in die Nähe der Poesie, der *poesia*, rückt. Er begründet dies mit der Fähigkeit der Malkunst, gleich der Dichtung Mischwesen, d.h. Chimären, zu entwerfen. Damit greift Cennini direkt oder vermittelt Horaz' *Ars poetica* auf und wendet sich implizit kritisch gegen Isidor von Sevilla, der die Malerei wegen ihrer Fähigkeit, Chimären darzustellen, als ontologisch falsch verworfen hatte.⁴¹ Cennini deutet dieses Vermögen nun bekanntlich positiv und verlangt vom Maler explizit, wie Kemp und Löhr gezeigt haben, nicht nur die Schulung der Hand, sondern auch die künstlerische Nutzung der Phantasie (wie negativ die Chimäre um 1320 bei gleichzeitiger Nutzung ihrer visuellen Aussagekraft gedeutet wurde, mag ein Blick auf Giotto's Deckenfresken der Unterkirche in Assisi verdeutlichen, wo ein solches Mischwesen an prominentem Ort demonstrativ aus dem Reich der klösterlichen Gemeinschaft ferngehalten wird). Cenninis Formulierungen legen nahe, dass er bei der Abfassung dieser Passage zusätzlich von bildlichen Darstellungen angeregt worden sein könnte. Denn er schreibt über die Malerei, dass sie eine Stufe unterhalb der *scienza* »sitzen« solle, was an Bildprogramme mit den thronenden Personifikationen der Künste und Wissenschaften erinnert, wie sie für Florenz überliefert, aber auch für Padua dokumentiert sind, wo Giusto da Menabuoi einen heute zerstörten Zyklus der – ebenfalls sitzend gezeigten – Künste und Wissenschaften angefertigt hatte.⁴² Für eine kunst- und wissenschaftshistorische Einordnung von Cenninis *Libro dell'Arte* wird man aber nicht nur nach literarischen (oder visuellen) Vorbildern aus dem unmittelbaren Bereich der bildenden Künste suchen dürfen. Um das Spezifische seiner Leistung zu erschließen, müsste der Blick in Zukunft auch auf die anderen Künste bzw. *artes* gerichtet und generell nach den Prozessen der Verschriftlichung technischen Wissens um 1400 gefragt werden. Denn in den Jahren der Entstehung von Cenninis *Libro* lässt sich insgesamt ein gesteigertes Aufkommen an technischen Traktaten feststellen.⁴³

es nicht nur zu einer Entfinalisierung der Natur, die ihren Zweck nicht länger im Vollzug der ihr eigenen Gesetze hat. Zugleich kann auch dem Gedanken der menschlichen Kreativität innerhalb der Philosophie ein neues Gewicht beigemessen werden.⁵² Man hat vermutet, dass diese philosophische Einschätzung auf die Entwicklung der technischen Wissenschaften zurückgewirkt habe.⁵³ Die zunächst abwertend gemeinte aristotelische Definition der *techné* als das Hervorbringen von solchen Dingen, die auch anderes sein könnten – im Unterschied zur Wissenschaft, die sich mit dem Beschäftigten, was nicht anders sein könne und daher ewig sei –,⁵⁴ lässt sich vor diesen neuen Prämissen positiv wenden und zugunsten des technischen Verstandes deuten. Damit kann sich die Rolle und Position der herstellenden Künste als dem zunächst nachrangigsten der drei von Hugo von St. Victor und Vincent von Beauvais genannten Gegenmittel gegen den Sündenfall grundlegend ändern. Cennino Cenninis Aufzeichnungen scheinen in ihrer Betonung des (an wenigen Vorbildern geschulten) kreativen Anteils des Künstlers an diesem Prozess eines veränderten Umgangs mit einer technisch verstandenen Schöpfungskraft als einer *vis creandi* zu partizipieren. Das zeigt sich auch in jener bekannten Aussage Cenninis, wonach der Maler das zu zeigen vermöge, was nicht ist: »dando a dimostrare quello che nonne sia«.⁵⁵

Wenn Cennini die Kunst der Malerei in ihrem Verhältnis zum Sündenfall und den Wissenschaften zu verorten sucht und diese zugleich an die *fantasia* knüpft, so hat dieser Umstand auch mit der Tatsache zu tun, dass der Maler ein ihm selbst noch mündlich tradiertes Wissen aufzeichnet. Die Folgen solcher Aufschreibeprozesse am Übergang von Oralität zu Literalität sind in den vergangenen Jahrzehnten verstärkt ins Interesse der Forschung gerückt. Denn das Wissen selbst transformiert sich bekanntlich mit dem Schreiben, wenn dieses als bewusster Vorgang den Blick auf das, was aufgezeichnet wird, verändert und neu strukturiert.⁵⁶ Es scheint, als ob Cennino Cennini, indem er im *Libro dell'Arte* die technischen Aspekte der Kunst schriftlich festhält und durch die Festschreibung von Regeln den Zufall auszuschließen sucht, nicht nur die technischen Verfahren allein, sondern gerade auch diejenigen ihrer Anteile sichtbar werden ließe, die nicht in der *necessitas* aufgehen. Dies wird insbesondere in seinem schwierigen einleitenden Kapitel, aber auch in vielen anderen Abschnitten seines Werkes deutlich. Eben durch den Prozess einer Verschriftlichung von Werkstattwissen werden in seinem Text auch solche Momente der künstlerischen Arbeit zur Sprache gebracht, die bis dahin keine Formulierung fanden. In seinem Insistieren auf der *fantasia* in ihrer Verbindung mit der handwerklichen Tätigkeit des Malers, aber auch dem von ihm oft genannten *sentimento* als einem bestimmten Gefühl des Künstlers für seine Werke dürften seine fruchtbarsten Beiträge für eine Geschichte der Kunst und Kunsttheorie liegen. In den Blick kann damit jene sich mit der Kunst vollziehende Transformation des Materials kommen, die mit dem reinen Ansammeln von Rezepten nicht beschreibbar wird. Vielmehr lässt sein Versuch einer Verschriftlichung künstlerischen Wissens auch den Raum für die Festschreibung jener ambivalenten Aufgabe, die Cennini dem Künstler zu stellen sich ebenfalls anschickt: den Betrachter in die eigenen Werke verliebt zu machen – »innamorare ogni huomo de' fatti tuoi.«⁵⁷

Anmerkungen

- 1 Ich danke Stefan Weppelmann und besonders Wolf-Dietrich Löhr für angenehme Gespräche über Cennini, Marzia Faietti und Piera Tordella für eine Einführung in die technischen Aspekte der Kunst um 1400. Zu Cennini Schrift grundlegend SCHLOSSER 1924, S. 77-83; KRUSE 2000; KRUSE 2003; TOSATTI 2007, S. 113-129; sowie die Beiträge von Stefan Weppelmann und Wolf-Dietrich Löhr in diesem Band mit weiterführender Literatur. Zu den Werkstattpraktiken vgl. TIMMERMANN 2003, S. 42-53. Zum Vergleich mit dem Kochen: »[...] difaciendo questo giesso chome facessi una pasta da ffare fritelle«. CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 116, S. 147.
- 2 Vgl. CONTI 1996, S. 5-19 sowie den Beitrag von Katharina Schüppel in diesem Band.
- 3 Vgl. AUSST. KAT. SIENA 2004.
- 4 »[...] ea nascitur ex fabrica et ratiocinatione. Fabrica est continuata ac trita usus meditatio, qua manibus perficitur e materia cuiuscumque generis opus est ad propositum deformationis«. VITRUV (ED. FENSTERBUSCH, 1991), 1. Buch, Kap. 1, S. 22.
- 5 WAGNER 2003, S. 866-882.
- 6 So etwa ISIDOR VON SEVILLA, (ED. LINDSAY 1911), Liber XIX, Cap. XVI (De Pictura) u. XVII (De Coloribus).
- 7 SMITH 2004, S. 129ff.
- 8 Vgl. KRUSE 2000 und WOLF 2002.
- 9 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 148, 149, S. 173.
- 10 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 8, S. 67.
- 11 Ob *lucе dell'occhio* als Synonym für Pupille zu verstehen sei, wie Frezzato (CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), S. 67, Anm. a) nahelegt, oder hier ein Anklang an die Emissionstheorie vorliegt, in der der Sehvorgang als Aussenden von Strahlen gedacht wird, ist schwer zu entscheiden und bedarf weiterer Forschung. Summers weist etwa auf mögliche augustini-sche Implikationen dieser Aussage hin. SUMMERS 1987, S. 260, Anm. 72.
- 12 »[...] alia (figura) abscondentia, alia prominentia esse videantur«. VITRUV (ED. FENSTERBUSCH, 1991). Zum Begriff *rilievo* s. a. SUMMERS 1987, S. 16, Anm. 8, der auf Francesco della Lanas Kommentar zu Dantes *Paradiso* XXIV, 25-27, hinweist.
- 13 KEMP 1977.
- 14 WITTKOWER/WITTKOWER 1969.
- 15 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 172, S. 193.
- 16 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003) Kap. 22, S. 150.
- 17 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 40, S. 91-92.
- 18 VITRUV (ED. FENSTERBUSCH, 1991), 7. Buch, VIII-IX, S. 341-345.
- 19 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 40, S. 91-92.
- 20 Zur Ökonomie der Zeit vgl. ALBERTI, LIBRI DELLA FAMIGLIA (ED. ROMANO/TENENTI/FURLAN, 1994), S. 206, 207 und passim, sowie LE GOFF 1982, S. 43-52.
- 21 TIMMERMANN 2003 und TOSATTI 2007.
- 22 VITRUV (ED. FENSTERBUSCH, 1991), 7. Buch, Vorrede, S. 311.
- 23 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 1, S. 63.
- 24 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 71, S. 118.
- 25 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 1, S. 62.
- 26 Gen. 3,19.
- 27 In Ancona kommt es bezeichnenderweise am Kommunalpalast zu einem ganzen Bildzyklus mit dem Leben Adams und Evas; BLUME 2006, S. 25-41.
- 28 FELLER/TOURRET 1980, S. 11ff.; SCHNEIDER 1989.
- 29 Vgl. CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 70, S. 117-118, der das weibliche Geschlecht von diesem Zeichen der Rationalität ausnimmt.
- 30 SUTHOR 2006; KUSCH 2006; WILSON 2002; LEROI-GOURHAN 1980; sowie der Beitrag von Wolf-Dietrich Löhr.
- 31 Vgl. SCHLOSSER 1924, S. 79, sowie zu Theophilus: SPEER/WESTERMANN-ANGERHAUSEN 2006, S. 249-258; REUDENBACH 2006, S. 243-248; siehe auch JAEGER 1978.
- 32 Cod. Pal. 951, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; vgl. POMARO 1991, S. 45-49.
- 33 REUDENBACH 2006.
- 34 NORMAN 1995, S. 217-242; SIMI VARANELLI 1995.
- 35 SCHLOSSER 1924, S. 79; vgl. auch KRUSE 2003, S. 58-62, allerdings mit anderen Gewichtungen und Folgerungen.
- 36 Hugo von St. Viktor bietet mit der Aufnahme der *artes mechanicae* in den Wissenschaftskosmos eine Deutung der Technik, die offenbar bis in das 14. Jahrhundert wirksam bleibt. Man hat in seiner Auseinandersetzung mit den mechanischen Künsten bzw. der menschlichen Werk-Tätigkeit den ersten Ansatz zu einer Wissenschaft der Zivilisation gesehen: Vgl. STERNAGEL 1966, S. 85; WIELAND 1983, S. 259-276.
- 37 Es handelt sich um eine fast wörtliche Übernahme von Hugo von St. Viktor: »Data sunt tria remedia: scilicet sapentia, contra ignorantiam, virtus contra concupiscentiam, necessitas, contra infirmitatem. Propter quae tria inventa est omnis philosophia, vel artis disciplina, scilicet propter sapientiam, theoretica, propter virtutem pratica, propter necessitatem vero mechanica«. VINCENT VON BEAUVAIS (DUACI 1624/REPR. GRAZ 1965), Liber 1, Cap. 53.
- 38 Dabei mögen auch bildliche Darstellungen eine Rolle gespielt haben. Vgl. etwa SCHLOSSER 1896, S. 13-100.
- 39 TOSATTI 2007, S. 121.
- 40 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 182-189, S. 205-212.
- 41 SCHLOSSER 1924, S. 79-80; KEMP 1977. Vgl. dazu auch Isidor: »Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas. Hinc et fucata, id est ficto quodam colore inlita, nihil fidei et veritatis habentia. Unde et sunt quaedam picturae quae corpora veritatis studio coloris excedunt et fidem, dum augere contendunt, ad mendacium provehunt; sicut qui Chimaeram tricripitem pingunt, vel Scyllam hominem sursum, caninis autem capitibus cinctam deorsum;«. ISIDOR VON SEVILLA (ED. LINDSAY, 1911), Liber XIX, Cap. XVI (De Pictura).
- 42 Zu dem verlorenen Programm in Padua vgl. SCHLOSSER 1896.
- 43 LONG 2001.
- 44 MALPIERO 2006; sowie die Edition einer heute verlorenen Abschrift aus dem Besitz Alberto Pisano-Dossi: NOVATI 1902; vgl. ANGLO 2000.
- 45 Vgl. SUTHOR 2006. Eine größere Studie zur Verbindung von Malerei und Fechtkunst von Nicola Suthor ist in Vorbereitung.
- 46 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 3, S. 64.
- 47 BLUME 2008; LONG/MCGEE/STAHL 2007.
- 48 LONG 2001, S. 102-142; LONG 1997, S. 1-41.
- 49 Vgl. CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), S. 12-15; TOSATTI 2007, S. 121.
- 50 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 1, S. 62. Die Passage ist mehr als schwierig. Denn die Rede vom »Schmuckstück« könnte sich sowohl auf die Malerei selbst (die von Cennini nie als *scienza*, sondern als *ars* bezeichnet wird) als auch auf ihre Verschriftlichung beziehen. Von den Künsten als »Schmuck« spricht etwa auch THEOPHILUS (ED. BREPOL 1999) Prolog 3. Buch, Bd. 2, S. 15 sowie eine breite philosophische Tradition; vgl. dazu die Einleitung (mit Anmerkungen) in diesem Band.
- 51 WIELAND 1983; FUNKENSTEIN 1986; vgl. auch COURTENAY 1990, S. 192-194.
- 52 WIELAND 1983 und FUNKENSTEIN 1986.
- 53 WIELAND 1983.
- 54 ARISTOTELES (ED. ROLFES, 1995), Bd. 3, Nik. Eth. VI, Kap. 3, 1139b-1140a. Vgl. ISIDOR VON SEVILLA (ED. LINDSAY 1911), Liber I (De Grammatica), Cap. 1, De disciplina et arte [3]: »Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles hanc differentiam esse voluerunt, dicentes artem esse in his quae se et aliter habere possunt; disciplina vero est, quae de his agit quae aliter evenire non possunt. Nam quando veris disputationibus aliquid disseritur, disciplina erit: quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur, nomen artis habebit«. Vgl. zum antiken Technikbegriff SCHNEIDER 1989.
- 55 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 1, S. 62. Vgl. KEMP 1977; KRUSE 2003, S. 77-81 (ohne der dort vorgeschlagenen starken Lesart des *dimostrare* zu folgen); LÖHR 2008a.
- 56 ONG 1982, S. 151; vgl. auch ERNST 2006.
- 57 CENNINI (ED. FREZZATO, 2003), Kap. 73, S. 150.

la detta pasta moderata mlti senza fuoco. esse poi
sopa. la detta pasta buttati pondo argento ogio in
cristallo. et unno. quella detta pasta effo fficienti aruente
et ogni gran pondo puggando. lalissimo. iddo nostra
donna santo. giouani santo. curia et nangi lista
et spiriti santo. eustasio. santo francisco et santo X
ronico. dapa dona. Cidonino. grana et forna et sosa
non et non portan in pace. pond et fattura et
questo mondo. capesso. gosi. sudera. idetto. libro
Cidonino. grana et bene. sudera et ben. uenuto acio
steccholor sudon in pace. uenir. allora. famiglia
mantener in questo modo. pgrano. effinalment
nell'altra. pgratoria. pinfinita. secula seculorum

Inno. libro. de. formis. grana. ppi. 1937.
X8. 31. g. l. 510. et. p. m. 1937.