

Ulrich Pfisterer

Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers

Mit Denis Diderot begannen die schönen Künste, ihre bis dato großzügig gespendeten Freuden den Kunstliebhabern zu entziehen und ihre Gunst den Kunstkennern zuzuwenden. Implizite Anzeichen dafür lieferte bereits der erste, 1751 publizierte Band der *Encyclopédie* mit seinem – etwa gegenüber dem späteren Lemma *CONNAISSEUR* – überaus lapidaren Eintrag zum *AMATEUR*:

«c'est un terme consacré aux beaux-arts, mais particulièrement à la peinture. Il se dit de tous ceux qui aiment cet art, et qui ont un goût décidé pour les tableaux.»¹

Explizit äußert sich dann 1776 der Supplement-Artikel, zwar der Feder Jean-François Marmontels geschuldet, aber offenbar Diderots Einschätzung widerspiegelnd:

«Ce serait une classe d'hommes précieux aux arts et aux lettres que celle qui, par un goût naturel plus ou moins éclairé mais sincère et juste, jouirait de leurs productions, s'intéresserait à leur gloire, et, selon ses divers moyens, encouragerait leurs travaux. [...] Mais la foule des amateurs est composée d'une espèce d'hommes qui, n'ayant par eux-mêmes ni qualités ni talents qui les distinguent et voulant être distingués, s'attachent aux arts et aux lettres comme le gui au chêne ou la lierre à l'ormeau. [...]»²

Unbenommen davon bleibt, dass die Zahl der Handbücher, Sammlungskataloge und Vereine, die sich schon im Titel dezidiert an den «Kunstliebhaber» wandten, ihren quantitativen Höhepunkt erst im späteren 18. und 19. Jahrhundert erreichen sollte. Ebenso, dass etwa die mythische Figur des Pygmalion vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur als Künstler-Liebhaber, sondern als allgemeines Modell einer «liebenden Kunstrezeption» und «Belebung durch Bewunderung» verstanden wurde.³ Selbst Diderot konnte weiterhin seine liebend-erhabenen, mit Metaphern sexueller Erfüllung angereicherten «Leidenschaften» einem Gemälde gegenüber der Ignoranz kontrastieren, die dessen eigentlicher Besitzer, ein «époux aveugle», an den Tag legte.⁴ In diesem Kontext lässt sich auch die in den Jahrzehnten vor 1800 aufkommende und prominent durch Winkelmann vertretene Vorstellung, das Kunstwerk (und entsprechend: die Literatur/das Buch/das Musikinstrument ...) als «Freund» und eben nicht mehr als «Geliebte» anzusprechen, auf weiten Strecken als Versuch verstehen, den widersprüchlichen Bestrebungen der Zeit nach neuer «Rationalisierung» der Kunstbetrachtung wie auch nach intensiverer und gegen «akademische Belehrung» gerichteter subjektiv-emphatischer Teilhabe und Genuss am Kunstwerk gerecht

zu werden. Wobei das Konzept der «Freundschaft» gegenüber dem ambivalenten der «Liebe» scheinbar größere Eindeutigkeit vorzuweisen hatte und letztlich trotz aller emotionalen Komponenten auf tugendhaft-vergeistigte Überhöhung zielte.⁵ Bei allen notwendigen Differenzierungen lässt sich aber doch insgesamt festhalten: Seit Diderot begannen das rationalisierte Kunsturteil, wie es dem Kenner zukam, und sein daran in langer Übung gebildeter Geschmack zunehmend den «bloßen» Eindrücken und Gefühlen, wie sie angeblich den Kunstliebhaber anleiteten, den Rang abzulaufen.⁶

Dagegen standen die vorausgehenden gut einhundertfünfzig Jahre ganz unter dem Zeichen der «Kunstliebhaber»: Der Begriff genoss während dieser Zeit eine höhere Wertschätzung als alle verwandten Benennungen wie «curieux», «connoisseur» / «kender» / «cognoscitore», «savans» oder «virtuoso» (den Henry Peacham in seinem *Compleat Gentleman* 1634 zunächst als «leefhebber» und «lover of [antiquities]» definierte). In die Academie Royale de Peinture et de la Sculpture wurde 1663 der erste «honoraire amateur» aufgenommen und seitdem unter diesem Titel den Kunstliebhabern eine offizielle Stellung in dieser Institution neben den praktizierenden Künstlern zugewiesen – ein Vorgang, der wohl auf die Statuten der ein Jahr zuvor gegründeten Antwerpener Akademie reagierte, die ebenfalls «liefhebers der schilderyen» zuließ und die damit ihrerseits nur die Tradition der St. Lukas-Gilde vor Ort fortsetzte, die bereits seit 1602 Kunstliebhaber in ihren Reihen akzeptierte.⁷ In dieser Tradition sollte 1747 und 1748 Anne Claude Philippe Comte de Caylus in zwei Akademie-Vorträgen zentral die Themen *Liebe zu den Schönen Künsten* und *Der Kunstliebhaber* behandeln (unter anderem gegen Caylus bezog dann wenig später Diderot Position).⁸ Deutlich wird aus Caylus' nicht ganz systematischen Ausführungen auch, dass sich die Vorstellung vom «amateur» und der «Liebe zur Kunst» in mehrere Aspekte aufgliedern lässt:⁹

1. Das Liebesverlangen kann auf den materiellen Besitz der Werke und auf die eigene Sammlung zielen;
2. alle Liebhaberei resultiert dabei freilich aus einem angeborenen «Geschmack» und Impuls für Kunstwerke;
3. eine eigene, wenngleich häufig nur dilettierende praktische Kunstübung vertieft zudem die Einsicht und Liebe zur Kunst;
4. alle drei Ausprägungen sollten jedoch durch intellektuell-theoretische Erkenntnis und Erfahrung verbessert, gefestigt und überhöht werden, wobei diese höchste Form der Kunstliebe letztlich auch Moral und Lebensführung des «amateur» beeinflusst. In diesem Zusammenhang wäre außerdem zu klären, worin sich möglicherweise die Liebe des passiven Kunstbetrachters, des «dilettante» und des professionellen Künstlers unterscheidet – «con amore» etwa konnte in den Jahrzehnten um 1600 als Fachterminus zur Bezeichnung der in höchster Qualitätsstufe und mit größter «Hingabe» vollendeten Werke eines Künstlers dienen.¹⁰ Schließlich ließe sich überlegen, inwiefern
5. Liebe und Liebhaberei nicht auch das (nach-)paragonale Verhältnis der Künste untereinander, etwa die schwesterlich-liebende Verbindung von Malerei und Dichtkunst, sowie

6. den kreativ-schöpferischen Prozess des Kunstproduzenten wie möglicherweise auch des Rezipienten in Parallele zur biologischen Prokreation treffend verständlich machen können.¹¹ Dabei lassen sich diese polyvalenten Liebes-Vorstellungen, Metaphern und Theorien nicht nur in Texten nachweisen, sie wurden auch vielfältig ins Bild gesetzt: etwa auf Poussins Selbstporträt von 1650, auf dem im Hintergrund Pictura einen nicht sichtbaren «Liebhaber» (Künstler, Sammler, Kenner?) umarmt, auf Carlo Marattas Lehrblatt *Agli Amatori delle buone Arti* oder in der Sektion «Künstler und Kunstliebhaber» von van Dycks *Iconographie*, in der sich teils die Porträt-Unterschrift «*Artis Pictoriae Amator*» findet.¹²

Allerdings hat die Konzentration auf das 17. und 18. Jahrhundert bislang verhindert, dass die Vorgeschichte und Genese dieser – zwischen den Vorstellungen von Kunstliebhaber, Künstlerliebe und abstrakt-personifizierten «Liebesqualitäten» von Kunst changierenden – Ideen eingehender untersucht wurde. Spielten sie doch bereits im *Libro dell'Arte* des Cennino Cennini eine wichtige Rolle. Versucht wird daher im Folgenden, den Entstehungskontext der Vorstellung vom Kunstliebhaber im frühen 15. Jahrhundert zu rekonstruieren, wobei sich daraus zugleich neue Argumente für Datierung und Intention von Cenninis Traktat gewinnen lassen, der erst um 1420/25 entstanden sein dürfte.

«amadori di questa virtù»

Das gesicherte Wissen zu Leben und Werk des Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa ist schnell referiert – es handelt sich allein um fünf Bruchstücke:

1. Die früheste Abschrift des *Libro*, mit Sicherheit kein Autograph des Autors, liefert den terminus ante quem des 31. Juli 1437.¹³
2. Der Traktat selbst informiert darüber, dass Cennino zwölf Jahre in der Lehre und Werkstatt des Agnolo Gaddi, der 1396 verstarb, verbrachte.¹⁴ Wobei unklar bleibt, ob dies so zu verstehen ist, dass Cennino erst 1384/85, also genau zwölf Jahre vor dem Tod Agnolos, in dessen Werkstatt eintrat (und dann sehr wahrscheinlich um 1370/75 geboren wäre), oder nicht doch schon früher und folglich zu unbekanntem Zeitpunkt aus dessen Werkstatt ausgeschieden wäre.
3. Drei Dokumente aus den Jahren 1398 und 1401 wurden bislang gefunden, die bezeugen, dass Cennino zumindest während dieser Zeitspanne in Padua lebte (wie im übrigen auch und wohl schon seit längerem sein Bruder) und dort eine Frau aus angesehener Familie, Donna Ricca aus Cittadella, geheiratet hatte.¹⁵
4. Ein 1408 datiertes Altärchen des Lorenzo Monaco erhielt im 19. Jahrhundert einen neuen, historisierenden Rahmen. In dessen «Predellen-Streifen» wurde ein ausgesägtes Holzstück mit der originalen (?) Signatur Cenninos eingelassen – offenbar sollte so in den Jahren unmittelbar nach der Erstpublikation von Cenninos Traktat 1821, der schnell weitere Ausgaben und Übersetzungen (1844, 1858, 1871 usw.) und eine wahre Cennino-Begeisterung folgten, das wachsende Bedürfnis nach einem «authentischen Werk» des Meisters befriedigt werden.¹⁶

5. Nicht ganz sicher, jedoch sehr wahrscheinlich ist schließlich, dass ein Catasto-Eintrag von 1427, der einen 26jährigen Drea di Cennino «del fu Cennino» mit Frau und Cousin Agnolo in der Nähe von Colle di Val d'Elsa nennt, auf den Sohn Cenninos zu beziehen ist – und also unser Maler zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war.¹⁷ Alle weitergehenden Zuschreibungen, Deutungen und Rekonstruktionen basieren dagegen auf mehr oder weniger überzeugenden, in keinem Fall absolut zwingenden Hypothesen. Dies gilt insbesondere auch für die mehrheitlich vertretene Datierung von Cenninos Traktat «um 1400», die sich erstmals in einer handschriftlichen Notiz Vincenzo Borghinis aus den Jahrzehnten um 1550 nachweisen lässt.¹⁸

Vor diesem Hintergrund scheint es gerechtfertigt, zunächst unter Übergehung der bisherigen Forschung¹⁹ – aber auch der bisherigen Vorannahmen zur historischen Stellung und dem Charakter von Cenninis Traktat, der zumeist als «Übergangsprodukt» beschrieben wird, als noch primär mittelalterliches Werkstatt-Handbuch, bereichert um Elemente eines neuzeitlichen Kunsttraktats – nach neuen Zugängen zu suchen. Einen solchen eröffnet die Frage nach der «Liebe zur Kunst» bei Cennino. An drei Stellen des *Libro* kommt der Maler-Autor darauf zu sprechen: Im zweiten Kapitel wird vermerkt, dass vor allem diejenigen vollkommene Maler würden, die sich aus «naturgegebener Liebe» zu dieser Profession hingezogen fühlten und daher auch aus «Liebe zum Gehorsam» ihrem späteren Meister folgten.²⁰ Im folgenden dritten Kapitel werden dann direkt die «amadori di questa virtù» angesprochen: «Ihr also, die ihr aus edlem Sinn Liebhaber der Tugend seid, kommet vor allem zur Kunst und schmückt euch mit diesem Kleid: nämlich mit Liebe, furchtsamer Verehrung, Gehorsam und Ausdauer.»²¹ Schließlich heißt es im 122. Kapitel: «dir wird eine schöne Zeichnung bleiben, welche jedermann in dein Werk wird verliebt machen».²² Bereits Cenninis kurze Bemerkungen dokumentieren so die ganze Spannweite der Idee des Kunstliebhabers – sie bezeichnet angeborene Hinneigung zur Kunst und liebende Hingabe auf Seiten der Maler ebenso wie die liebend-begehrlichen Reaktionen der Kunstbetrachter und -sammler auf die daraus entstehenden, herausragend-anziehenden Werke.

Nun spielt Liebe in den Diskussionen über die Bildkünste freilich immer schon eine Rolle: Eine ganze Reihe von Ursprungsmythen der Malerei und Bilderei sehen die Liebe gar als Ausgangspunkt der Bildkünste.²³ Geradezu als zentrales Movens menschlichen Denkens und (künstlerischen) Handelns erscheint Liebe in der platonischen Tradition und dann bei den Dichtern des Dolce Stil Nuovo und ihren Nachfolgern. Dante etwa reimt (*Purg.* 24, 52–54): «I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / Ch'e' ditta dentro vo significando» – Ficino wird später Amor zum «Herrn und Meister aller Künste» erheben.²⁴ Selbst das Sammeln «geliebter Objekte» und aller damit verbundenen «Liebes-Formen» wird bereits 1344 detailliert von Richard de Bury in seinem *Philobiblon* beschrieben – allerdings bezogen auf Bücher.²⁵ Alle diese Überlieferungen erlangten freilich keine Bedeutung für die Theorie der Bildkünste im Trecento – zu negativ konnotiert war offenbar speziell die Vorstellung von der «Liebe zur Kunst» und

den «Kunst-Liebhabern»: Schienen diese doch entweder der Idolatrie oder aber (eng damit verbunden) ihren Sinnesreizen angesichts sexuell erregender, lasterhafter Darstellungen verfallen. Daher scheint das Begriffsfeld von «Amor» in Texten des 14. Jahrhunderts, in denen am ehesten Formen von Kunstliebhaberei thematisiert werden, auch strikt vermieden: etwa in Petrarcas *De remediis utriusque fortunae* mit seinen ausführlichen Kapiteln zu Statuen, Bildern und geschnittenen Steinen, in denen sich Personifikationen von Vernunft und Sinnenfreude unterhalten, wobei letztere zwar beharrlich wiederholt, der Anblick dieser Werke bereite ihr Lust oder Freude – der Begriff der «Liebe» fällt jedoch nie. Alternativ ist in vielen Texten dagegen bereits von Kunst-Kennerschaft, Kunst-Verehrung oder «staunend-erstarrender» Bewunderung die Rede.²⁶ Entsprechend wurde auch die anthropologische Theorie, wie sie etwa Seneca formuliert hatte, wonach die menschliche Kunst-Produktion in der Trias von Liebes-, Ruhmes- und Gewinnstreben ihren Antrieb finde und gerade nicht aus schierer Lebensnotwendigkeit resultiere wie eine Reihe anderer Handwerke und Künste, offenbar zunächst nicht rezipiert.²⁷

Ganz anders dagegen die allgemeine Einstellung gegenüber der Liebe zur Tugend, der Liebe zu Weisheit und Philosophie, letztlich Unterformen der Liebe zu Gott: Hier wird das starke (häufig erotisch konnotierte) Gefühl der Liebe als Metapher für die höchst positive Hingabe an richtiges Handeln und Wissen verstanden. Die Definitionen in Dantes *Convivio* fassen die breite Überlieferung dazu seit der Antike zusammen: Die etymologische Erklärung zum «Philosophen» lautet «amatore di sapienza»; die Philosophie selbst «era la donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri [...] fatta come una donna gentile»; und schließlich auf Gott gewendet: «Philosophie ist der liebevolle Gebrauch der Weisheit – wie er sich vollendet in Gott findet, denn Gott ist höchste Weisheit, höchste Liebe und höchste Form des tugendhaften Handelns.» Gottes Denken und Handeln ist also immer zugleich tugendhaftes Lieben.²⁸ Dabei steht (im Gefolge des Aristoteles) auch am Anfang allen menschlichen Wissens eine «naturegebene Liebe»: «un naturale amore che in ciascuno genera lo desiderio di sapere».²⁹ Genau diese Formulierung hatte Cennini für den unabdingbaren natürlichen Trieb und die angeborene Begabung zur Malerei, wie sie ein Künstler von Kindesbeinen an besitzen musste, verwendet: «amore naturale», ein Begriff, der durch «natura» und «gientilezza d'animo» variiert werden konnte. Die Betonung dieser «natürlichen Liebe» ist umso auffälliger, als sie über die frühe Verwendung des Begriffs «ingenium / ingegno» hinaus geht und ähnliche Vorstellungen für Künstler überhaupt erstmals zu Beginn des 15. Jahrhunderts ein anonymer Dante-Kommentar mit Blick auf Giotto's «Frühbegabung» und Uberto Decembrio für Michelino da Besozzo entwickelten.³⁰ Wäre Cenninis Traktat bereits um 1400 oder sogar noch früher entstanden, so wäre er auch in dieser Hinsicht mit die früheste Quelle für die Vorstellung von einer unabdingbaren angeborenen künstlerischen Neigung des Malers.

Im Gegensatz zur Weisheits- und Tugendliebe scheint ein anderer Kompositbegriff mit «-philos», die Philologie, trotz ihrer spektakulären alle-

gorischen Heirat mit Merkur bei Martianus Capella erst später Wirkung entfaltet zu haben; jedenfalls berufen sich die frühen Humanisten zunächst nicht besonders intensiv darauf, «Philologen» zu sein.³¹ Vielmehr begannen sie im Laufe des 15. Jahrhunderts, sich zunächst einmal als «Tugend-Liebhaber» (Philarete), «Musen-Liebhaber» (Philomousos) und ähnliches zu titulieren. Dabei wurde insbesondere auch die Liebe zu den Musen, wie sie etwa schon Vergil und Fulgentius sehr explizit beschrieben hatten, als Vorstellung zunehmend attraktiv und mit konkreten sinnlichen Elementen ausgeschmückt.³² Einem ähnlichen Rezeptionsverlauf scheint im übrigen auch Vitruvs Bekenntnis unterworfen gewesen zu sein, sich gleichermaßen an philologischen wie «philotechnischen» Dingen zu erfreuen: Diese Stelle kommentierte erst 1521 Cesare Cesariano – dann allerdings ganz im hier untersuchten Sinne, wenn er erläutert: «Philotecne: idest amor artium dicitur a φίλος; & τέχνη quod est ars.»³³

All dies sollte freilich für Cennini noch ohne Bedeutung bleiben. Er beruft sich mit seiner Rede von den «amadori di questa virtù» ganz offensichtlich auf die Tradition der Liebhaber von sapienza, scienza und philosophia und versucht, die positiven Qualitäten dieser Weisheits- und Tugendliebenden auf die Maler und den Bereich der Bildkünste zu übertragen. Dennoch dürfte es sich dabei um ein riskantes Unterfangen gehandelt haben – es sei denn, seine Leser waren schon darauf vorbereitet, das von Cennini ganz selbstverständlich und ohne weitere Erläuterung verwendete Liebesvokabular nun nicht mehr unter Idolatrie-Verdacht zu stellen, sondern in Analogie zu den Liebhabern der Weisheit und Tugend zu verstehen. Oder anders formuliert: Cenninis Text scheint vorauszusetzen, dass die Vorstellung von den «Kunst-Liebhabern» bereits bekannt war – Cennini hätte sie dann nicht erfunden, vielmehr müsste die Abfassung seines Traktats so weit ins 15. Jahrhundert hinein verschoben werden, bis sich analoge Äußerungen bei anderen Autoren nachweisen lassen.

Ein frühes Indiz dafür, dass sich Künstler und Malkunst nun in positiv verstandenen Liebestermi annähern ließen, liefert ein *Fimerodia* betiteltes Gedicht des Jacopo da Montepulciano aus den Jahren zwischen 1392 und 1397: Beschrieben wird ein Triumphzug der Fiorenza, der personifizierten Stadt Florenz also, in dem nach einer Phalanx von Dichtern auch Giotto aufmarschieren darf, über den es lobend heißt: «Er setzte in die Natur so viel Liebe, / daß er allem, was er schuf und zu imaginieren wußte / mit dem Pinsel Erscheinung, Form und Farbe gab.»³⁴ Giottos große Liebe zur Natur – will offenbar sagen: seine intensive Hingabe an die Beobachtung und Nachahmung der Natur – sorgte dafür, dass seine Darstellungen so naturnah aussahen. Dennoch gilt es den Unterschied festzuhalten: Beschrieben wird die Liebe zur Natur und eben noch nicht die Liebe zur von Menschenhand produzierten Kunst!

Die erste vollgültig ausformulierte Vorstellung vom Kunstliebhaber scheinen erst zwei berühmte Briefe des Manuel Chrysoloras aus den Jahren um 1411 zu liefern. Chrysoloras, ein aus Byzanz nach Italien übersiedelter Gelehrter, berichtet in beiden Briefen in die Heimat über die Kunstschatze

Roms: «Du [Chrysoloras spricht hier seinen Bruder an, U.P.] könntest versucht sein zu glauben, daß ich hier in der Stadt Rom herumstreife wie jene verliebten und nach Abwechslung suchenden jungen Leute, die ihre Augen hierhin und dorthin schweifen lassen und die die Mauern der Häuser und Fenster bis zu den Dächern mustern, um etwas Hübsches zu erspähen [eine Anspielung wohl vor allem auf hübsche Mädchen und Frauen, U.P.]. In meiner Jugend war mir dieses Verhalten verhaßt [...], jetzt im Alter praktiziere ich es selbst. Das scheint Dir mehr als rätselhaft? Dann höre den Grund dafür.» Es folgt eine ausführliche Beschreibung und Analyse römischer Kunstschätze, um zum Schluss zu gelangen, dass die «Schönheit des Geistes» und die Imaginationskraft der antiken Künstler, die sich in ihren Werken niedergeschlagen hat, die höchste Bewunderung verlange: «Just darin liegt der eigentliche Grund für unsere Bewunderung dieser Werke. Denn auch die Erzeugnisse der Natur, bedenkt man, wie sie vom Schöpfergott geschaffen wurden, rufen unbegrenzte Bewunderung hervor. Diese bedeutet aber wahres Philosophieren und eine solche Betrachtung und eine solchermaßen hervorge-rufene Liebe übertreffen jedes andere Vergnügen – sie sind zugleich nobel und weise.»³⁵ Für Chrysoloras resultieren demnach Liebe zu Weisheit und Tugend vermittelt der Analogie zur göttlichen Schöpfung aus der Liebe zu menschlichen und speziell künstlerischen Produkten. Die aus platonischem und christlichem Gedankengut synthetisierte Liebesvorstellung kann so als Leitidee und überhaupt Rechtfertigung der Kunstbetrachtung propagiert werden – wobei den großen Einfluss gerade dieser beiden Briefe auf den humanistischen Kunstdiskurs Italiens Michael Baxandall nachgewiesen hat.³⁶

Dennoch dürfte ein weiterer Text den zweiten und vielleicht noch wichtigeren Impuls für die Vorstellung vom Kunstliebhaber geliefert haben: Quintilians *Institutio oratoria*. Zwar kursierte Quintilians Redner-Handbuch bereits im Spätmittelalter, allerdings in verstümmelter Form. Die meisten Passagen, die sich zu den Bildkünsten äußern, und so auch die hier angesprochene, in der sich die neben Plinius ausführlichste Geschichte der stilistischen Entwicklung und Vielfalt antiker Malerei und Skulptur findet, wurden erst mit der Entdeckung eines vollständigen Exemplars 1416 bekannt.³⁷ Zu Beginn von Buch 12, 10 wird nun nicht nur auf unterschiedliche künstlerische Handschriften und eine entsprechende Anzahl von «Liebhabern» dieser unterschiedlichen Stile hingewiesen: «ut auctores sic etiam amatores». Auch die Polyvalenz des Liebes-Begriffs zeichnet sich hier schon ab, wird doch wenige Sätze weiter der Maler Demetrius für seine «größere Liebe zur Ähnlichkeit denn zur Schönheit» getadelt.³⁸ Schließlich fällt hier auch schon der alternative Begriff für die Kunstliebhaber, nämlich die «Kunstforscher» oder «studiosi». Dass Quintilians *Institutio oratoria* für Cenninis Denken möglicherweise auch anderweitig eine wichtige Rolle spielte, haben schon Karl Borinski und Lionello Venturi vermutet, als sie für seine Ausführungen zur fantasia auf Quintilians Passage zur φαντασία in Buch 6, 2, 23f. aufmerksam machten.³⁹

Trotz dieses prominenten Auftakts scheint im weiteren Verlauf des Quattrocento die Vorstellung vom «Kunstliebhaber» zunächst nur zögerlich

rezipiert worden zu sein (wogegen etwa von den «amatori de' buoni», «amatori degli [uomini] virtuosi» oder gar den «amatori delle lettere e degli uomini litterati» in vielen Texten die Rede ist): Selbst die Quintilian-Kommentatoren wussten zu besagter Stelle nicht viel anzumerken.⁴⁰ Ein Gedicht von 1442 auf Pisanellos Porträtkunst rühmt deren Liebe erweckende Qualitäten, und Leonardo wird in seinen Paragone-Kapiteln die besondere Wirkmacht von Liebes-Bildnissen als Ausweis einer überragenden Malkunst anführen.⁴¹ Albertis Narziss-Mythos scheint bereits 1435 unter dem «Schatten» der Fabel Liebe als anthropologisches Movens der Kunstproduktion begründen zu wollen.⁴² Für Filarete entstehen dann nicht nur Bauwerke aus einer Art Liebesakt von Auftraggeber und Architekt, sondern auch das architektonische Entwerfen ist lustvoll wie ein Liebesverhältnis (teils eine Steigerung der alten, häufig negativ gemeinten Redensart von der «aedificandi libido»). Auch der Sammeleifer von Kardinal Pietro Barbo, dem späteren Paul II., wird als «miro amore» beschrieben.⁴³ Zu dieser Zeit hatte auch bereits Ghiberti seinen Meister Gusmin und die eigenen Werke durch das Epitheton einer Herstellung «con grande [oder: grandissimo] amore» ausgezeichnet.⁴⁴ Diese Zurückhaltung gegenüber «Kunst und Liebe» sollte sich aber offenbar erst mit der Wende zum 16. Jahrhundert und mit der allgemeinen Erotisierung, ja «Sexualisierung» des Kunstdiskurses ändern. 1520 wird dann etwa Jan Scorel sein erstes grosses Werk explizit als «pictorie artis amator» signieren.⁴⁵

Alle diese Überlegungen und Einzeldaten zusammen genommen, erscheint es jetzt schon mehr als unwahrscheinlich, dass die in gleich mehrerer Hinsicht entfaltete Vorstellung vom Kunstliebhaber bei Cennini allen anderen Belegstellen um Jahrzehnte vorausgehen soll. Vielmehr dürften die ersten Diskussionen zu diesem Konzept, wie sie – ausgelöst durch Chrysoloras 1411 und Quintilian 1416 – wohl frühestens um 1420 in den Florentiner Künstlerkreisen geführt wurden, in Cenninis *Libro* ihren Niederschlag gefunden haben. In den folgenden Kapiteln wird es nun nicht nur um weitere Indizien für diese Spätdatierung gehen. Die neue Vorstellung von der «Liebe zur Kunst» müsste zudem für den männlichen Maler wie Kunstbetrachter gleichermaßen das metaphorisch begehrte Objekt in weiblicher Gestalt und also als eine sinnlich-attraktive Personifikation der Kunst heraufbeschworen haben – und tatsächlich tritt bei Cennini auch erstmals eine solche verkörperlichte *Pictura* auf.

Picturas erster Auftritt

«Zu Recht verdient es die Malerei, in den zweiten Rang zur Wissenschaft gesetzt und von der Poesie bekrönt zu werden.»⁴⁶ Die Bedeutung dieses Satzes aus Cenninis einleitender Charakterisierung der Malerei gleich im ersten Kapitel seines Traktates ist kaum zu überschätzen: Betritt hier doch offenbar in Italien zum ersten Mal in nachantiker Zeit eine Personifikation der Malerei die Bühne – wobei es das «in nachantiker Zeit» gleich zu präzisieren gilt: Denn auch in den antiken Texten findet sich keine personifizierte *Pictura*, die als unmittelbare Anregung für Cennini hätte dienen können, sondern allein

bei dem Griechen Lukian eine personifizierte Bildhauerkunst und in Martinus Capella *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* (ix, 89of.) eine Architectura, die freilich aufgrund der Ermüdung des Publikums nichts vortragen darf.⁴⁷ Allerdings ist bei Cicero und noch deutlicher im Hinblick auf die Bildkünste bei Tertullian immerhin vom «Verwandtschaftsverhältnis» aller Künste untereinander die Rede, woraus eine quasi-körperliche Wesenheit und «biologische Genealogie» auch für die Malerei resultiert (die *artes liberales* werden bereits im Mittelalter etwa als «Töchter der Philosophie» bezeichnet).⁴⁸ Ganz ähnlich glaubte man in der Frühen Neuzeit im Bestand antiker Bildquellen einzig ein heute verlorenes, durch einen Stich von 1697 überliefertes antik-römisches Relief, das allerdings mit großer Sicherheit zur Zeit Cenninis noch unbekannt gewesen war, als Beleg für diese Vorstellung anführen und die dort dargestellte Frau mit Pinsel in der Hand vor einer Staffelei als personifizierte Malerei identifizieren zu können.⁴⁹ Die beiden nordalpinen Beispiele mittelalterlicher Personifikationen jedenfalls, die möglicherweise als Malerei und Geometria/Architectura zu deuten sind und im Reiner Musterbuch und an der Nordfassade der Kathedrale von Clermont-Ferrand eine einsame Vorstellung geben, waren für Italien ohne Relevanz.⁵⁰ Wichtiger dürfte das Bild der personifizierten Ars, aller mit Menschenhand, mit «engine» und «artifice» ausgeführten Künste und Handwerke, gewesen sein, wie sie im *Rosenroman* als armselige Dienerin der Natur beschrieben und in einigen Handschriften auch abgebildet wurde.⁵¹ Wahrscheinlich ist es diese Tradition der personifizierten Ars, die dafür verantwortlich zeichnete, dass um 1390 Filippo Villani, als er in Parallele zur Schöpfung eines Menschen durch Prometheus (dieser als Stammvater und Stellvertreter der antiken Künstler insgesamt verstanden) die «modernen Künstler», also Giotto und seine Schüler, die «blutleere und beinahe tote Ars» (d. h. eine körperhaft gedachte Wesenheit) wiederbeleben lässt, allgemein von der «Kunst» und nicht spezifisch von der Malerei sprach.⁵² Aller dieser vereinzelt Ansätze zur «Verkörperung» ungeachtet, agieren auf Darstellungen des Malens und Bildhauerns im Tre- und Quattrocento jedoch nie abstrakte Personifikationen, sondern entweder konkrete historische Exempla, oder aber es wird eine anonyme Werkstatt-Situation gezeigt. Die ersten gesicherten Darstellungen der personifizierten Pictura und Sculptura finden sich dann überhaupt erst um 1523/24 unter den Fresken der Sala di Costantino im Vatikan.⁵³

Gut einhundert Jahre zuvor hatte Cennini für seine Leser die Vorstellung der verkörperlichten Pictura so selbstverständlich und in so kurzer Formulierung eingeführt, dass sich die Relevanz seiner Passage leicht überlesen lässt. Diese Art der Vorstellung dürfte erneut darauf hindeuten, dass Cennini hier keine gänzlich neue, sondern eine unter seinen Zeitgenossen bereits kursierende und einigermaßen etablierte Idee aufrief. Wenn dem so ist, dann wären zumindest kurze Reflexe dieser Idee auch bei anderen Autoren zu erwarten – da die beiden nächstfolgenden überlieferten Textzeugnisse für eine personifizierte Malerei aber offenbar erst aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts stammen, erneut ein Grund, Cenninis Text möglichst spät zu datieren: So spricht der Venezianer Leonardo Giustiniani in einem und-

tierten Brief an eine nicht namentlich genannte «Königin von Zypern» Malerei und Dichtung als «Schwestern» an (wobei er bemerkenswerterweise als Beleg für ihre Verbindung unmittelbar darauf das *Dictum Horatii* anführt).⁵⁴ Und in Michele Savonarolas Lob der Stadt Padua mit seinen ausführlichen Kapiteln zu berühmten Künstlern und Kunstschätzen, entstanden um 1446, ist nicht minder kurz von der «*perspectiva pictur[a]e mater*», der «Perspektive als der Mutter der Malerei» und also implizit der Malerei als Tochter, die Rede.⁵⁵ Unverkennbar bleibt sowohl bei Savonarola wie Giustiniani, dass ihre Personifikationen noch kein großes «Eigenleben» zu entfalten begonnen haben, sondern in enger Abhängigkeit von Ciceros und Tertullians Idee einer genealogischen Verwandtschaft der Künste verbleiben (anders dann als 1509 der von Boethius' *Philosophia*-Personifikation inspirierte Auftritt der *Pictura* in Lancilottis kurzem Malerei-Traktat).

Allerdings lässt Cenninis Evokation der Malerei als «im Rang nach der Wissenschaft sitzend» erahnen, woher seine Personifikation entscheidende zusätzliche, freilich visuelle Anregungen bezogen hatte: von den großen Wissens-Allegorien, wie sie vor 1349 von den Augustiner-Eremiten in Bologna entwickelt worden waren und wie sie dann etwa von den Dominikanern in Florenz für die Ausfreskierung der Spanischen Kapelle um 1366/68 übernommen werden sollten.⁵⁶ Bei diesen elaborierten Allegorien thronen unter anderem Personifikationen der Wissenschaften und *Artes Liberales* neben oder über ihren historischen Vertretern. Malerei und andere Bildkünste spielen dabei zwar noch keine Rolle. Relevant für Cennini scheint jedoch, dass es auch in Padua bei den Augustinern der Eremitani-Kirche und dort in der Castellani-Kapelle ein solches Wissens-Programm gab, das um 1370 von Giusto de' Menabuoi, einem der Vorgänger Cenninis als *familiaris* am Paduaner Hof, gemalt worden war. Diese Fresko-Ausmalung lässt sich vor allem aus den überlieferten Tituli rekonstruieren. Eines der wenigen vor Ort erhaltenen Fragmente zeigt jedoch just eine Reihe von *Artes Liberales*, über denen die Beschriftungen und Beine antiker Philosophen als den historischen Repräsentanten des Weltwissens zu erkennen sind. Waren in Bologna und Florenz die Wissenschaften und *Artes* allesamt nebeneinander angeordnet (womit natürlich nicht bestritten sei, dass auch hier die Hierarchisierung der *Artes* ein zentrales Thema war), so wurde doch ausschließlich in Padua durch Sitzränge und die Verteilung auf unterschiedliche Raumwände abgestuft: Nach der Theologie nimmt hier die Philosophie als umfassende Wissenschafts- und Weisheitslehre die höchste Stelle ein, aus der die darunter plazierten *Artes Liberales* hervorgehen. Cenninis Formulierung: «Zurecht verdient es die Malerei, in den zweiten Rang zur Wissenschaft gesetzt zu werden» findet hier ihr nächstes bildliches Pendant, wodurch auch nochmals besonders deutlich die überraschende Aufwertung der Malerei direkt unter der Wissenschaft und quasi im Rang einer Freien Kunst bewusst wird.

Tatsächlich dürfte es sich hier um Vorstellungen handeln, die in Padua besonders virulent waren.⁵⁷ Biagio Pelacani etwa ließ 1385/86 die personifizierten Sieben Freien Künste auf Thronen Platz nehmen, die hierarchisch den Planetensphären zugeordnet waren. Und Savonarola sollte in

seinem Padua-Lob die berühmten Männer der Stadt, anders als in *uomini illustri*-Katalogen seit Petrarca üblich, ebenfalls nach präzise geschiedenen «Rang-Klassen» auflisten. Wie im Freskenprogramm der Eremitani und wie bei Cennini wird eine «Ordnung der Sitze» heraufbeschworen, in deren System die Vertreter einer bestimmten Kunst ihren Platz einnehmen. Savonarolas Aufzählung beginnt mit den Theologen und endet bei den mechanischen Künsten, die praktisch ausschließlich durch Maler repräsentiert werden, unbenommen der abschließenden kurzen Erinnerung auch noch an Musiker und Fechtmeister. Dabei wird die Schlussstellung der mechanischen Künste und insbesondere der Malerei jedoch gleich wieder dadurch deutlich verbessert, dass Savonarola betont, diese seien mit ihrem «praktischen Wissen» nicht weit von der Philosophie entfernt.⁵⁸ Dass dieses «praktische Wissen» der Maler mit der Umsetzung mathematischer Perspektiv-Regeln begründet wird, verrät, dass Savonarola nicht nur auf Aristoteles rekurrierte, den er als einzigen Gewährsmann explizit für seine einleitende Dreiteilung der Philosophie in Metaphysik, Ethik und Naturerkenntnis aufgerufen hatte. Die Hochschätzung von Optik/Perspektive und ihrer Anwendung zeichnet diejenigen Wissenssysteme aus, die in Nachfolge von Dominicus Gundissalinus' um 1180 niedergeschriebener *Divisio philosophiae* entstanden und die speziell für die Perspektive durch Robert Grossetestes Schriften noch intensiviert wurden, um dann in den Jahrzehnten um 1400 in Padua und Florenz einen Höhepunkt zu erreichen.⁵⁹

Dadurch immer noch nicht erklärt ist freilich, warum in Cenninis Wissenshierarchie Poesia die Pictura krönt – auch hierfür kann die Lektüre Savonarolas einen Hinweis liefern. Allerdings lässt sich dieses scheinbar marginale Detail nur in einem größeren Argumentationskontext verstehen, der letztlich auf Cenninis grundlegendes Verständnis von Malerei als «Verschattung» zielt: Zu fragen ist im Folgenden daher erneut nach dem Verhältnis von Philosophie, Poesie und Malerei im *Libro dell'Arte*.

«Unter dem Schatten der natürlichen Dinge»

«[Malerei] ist eine Kunst [...], welche gleichermaßen Phantasie und handwerkliches Arbeiten/ manuelle Fähigkeit erfordert, um nie gesehene Dinge zu finden (indem man sie unter dem Schatten der natürlichen einfängt) und sie mit der Hand festzuhalten – um so als wirklich vorzustellen, was nicht vorhanden ist. Und mit Recht verdient sie es, auf der zweiten Stufe nach der Weisheit zu sitzen und von der Poesie gekrönt zu werden. Der Grund ist dieser: weil der Dichter, seiner Kenntnis nach würdig und frei, «ja» und «nein» zusammenstellen und vereinigen kann wie es ihm gefällt, seinem Willen folgend. Auf ähnliche Weise ist dem Maler Freiheit verliehen, eine Figur aufrecht zu entwerfen, sitzend, halb Mensch, halb Ross, wie es ihm gefällt, nach der Phantasie.»⁶⁰

Ganz unabhängig davon, ob Cennini für seine Charakterisierung von Malerei und malerischer Phantasie direkt auf die *Ars poetica* des Horaz zurückgegriffen hat oder ihm die Vorstellung von der Chimäre als Signum

dichterischer und künstlerischer Freiheit nicht eher auf anderen Wegen vermittelt wurde⁶¹, gilt es, sich den argumentativen Kontext im *Libro dell'Arte* und die Abweichungen von Horaz bewusst zu halten: Anders als bei dessen Vergleich von Dichtung und Bildkunst dient Cennini die Aussage dazu, die Definition der Malerei und ihren Rang direkt unter der *scienza* zu begründen. In diesem Zusammenhang scheint es von vornherein wenig wahrscheinlich, dass sich die Passage und insbesondere die Rede vom «Schatten» auf konkrete künstlerische Verfahrensweisen wie Beleuchtung und Schattierung beziehen soll.⁶² Allein die Logik der Satzkonstruktion legt nahe, dass dem ersten Bestandteil der Malkunst, der «fantasia», das «Finden nicht gesehener Dinge (indem man sie unter dem ›Schatten‹ der natürlichen einfängt)» zuzuordnen ist, dem anderen Bestandteil, der «hoperazione di mano», dagegen das «Festhalten/Fixieren mit der Hand». Dies bedeutet aber, dass Cennini den «Schatten der natürlichen Dinge» noch im Kopf des Malers, nicht in der Farbschicht auf der Malfläche lokalisiert. Hierin liegt der fundamentale Unterschied zu Boccaccios auf den ersten Blick sehr ähnlicher Aussage, wonach Malerei («ein wenig kunstvoll auf einer Tafel aufgetragene Farbe») durch ihre den Prinzipien der Natur entlehnte Illusionskraft den Betrachter glauben machen könne, «daß sie sei, was sie nicht ist».⁶³ Im Gegensatz dazu lässt sich Cenninis Formulierung weder auf die Illusionskraft und «(Ent-)Täuschung» von Malerei beziehen, noch scheint es hier vorrangig um das Schaffen nach den Prinzipien der Natur zu gehen – ein *Procedere*, für das eine Umschreibung mit «*chacciandosi sotto ombra di naturali*» wenig zutreffend wäre.⁶⁴ Kaum der Erwähnung bedarf schließlich, dass *fantasia* für Cennini trotz aller hybriden Pferde-Menschen nicht unserer modernen Vorstellung von Phantasie als dem Sitz ungerregelt-freier Kreativität entspricht, sondern im Sinne der mittelalterlichen Fakultäten-Psychologie bestimmte Bereiche (hier sehr wahrscheinlich: das Gesamt) des Bild- und Ideen-geden Vermögens im menschlichen Kopf bezeichnet. *Fantasia* operiert daher durchaus auch mit Regeln und Wissensinhalten und kann etwa durch Studium und Fleiß angeregt werden (wie es Cenninis *Libro* im Weiteren vorführt).⁶⁵ Bei Cenninis Aufzählung von malerischen Phantasie-Produkten geht es jedenfalls nicht um eine Demonstration künstlerischer *fantasia* um ihrer selbst willen; vielmehr soll diese malerische Phantasie ähnlich der Dichtung immer neue «natürliche Verkleidungen» für die zu vermittelnden Wissensinhalte finden. Insofern ließe sich die Funktion von Cenninis phantastischen Mischwesen in einer nicht ganz unähnlichen Richtung vermuten, wie sie sich etwa auch bei mnemotechnischen Traktaten des 14. und 15. Jahrhunderts zeigt, wo ebenfalls möglichst neue, überraschend-affektgeladene, «monströse» Bilderfindungen empfohlen werden – allerdings eben «nur» deshalb, da sie ihre (abstrakten) Inhalte besonders treffend und einprägsam festzuhalten vermögen.⁶⁶

Es zeichnet sich eine Verbindung von Wissen, Malerei, geistigen «Schatten-Bildern» und künstlerischer Phantasie bei Cennini ab, die nicht nur über die «Horazische Erfindungsfreiheit» der Malerei eine Analogie zur Dichtkunst herstellen will, sondern für den zeitgenössischen Leser unver-

kennbar zentrale Theoreme der *poetica theologia* aufrief, wie sie im Italien des Tre- und Quattrocento intensiv und kontrovers diskutiert wurden. Dichtung ist nach dieser Vorstellung «verborgene» Philosophie und Theologie, Weisheit und Wissen unter dem «Schleier» oder dem «Schatten» dichterischer, bildhafter Fiktionen. Denn neben den Begriffen des «integumentum», «involucrum», der «figura» und dem Vergleich mit «Schale» und eigentlichem «Kern» kann auch die Vorstellung einer «Verschattung» dieses Konzept erläutern – so heisst es bereits im *Planctus Naturae* des Alanus ab Insulis angesichts einer Personifikation: «in picturae libro umbratilitate legebatur». ⁶⁷ Es ist dieses Verfahren der «Umhüllung» der eigentlichen Weisheit und Wissensinhalte mit natürlich-anschaulichen Bildern, die Dichtung und Malerei in dieser Zeit vorrangig vergleichbar erscheinen ließen. Nicht nur rufen auch andere Texte des 14. und 15. Jahrhunderts, die in diesen Diskussionskontext gehören, bevorzugt die Horazische Parallele der Erfindungsfreiheit von Dichtern und Malern auf. ⁶⁸ Dantes Rede vom «visibile parlare» und Petrarcas Parallelisierung des Malers Simone Martini mit dem Dichter Vergil («pinxit» – «finxit») sind ebenfalls in diesem Horizont zu verstehen. ⁶⁹ Besonders explizit zeigt dies auch eine vergleichende Erläuterung des Benvenuto Rambaldis de Imola in seinem Kommentar zu Vergil, dessen vordergründige Erzählung und Bilderwelt damit gerechtfertigt wird, dass der Philosoph dem Architekten eines Bauwerks entspreche (d. h. sich um die «reine» Struktur kümmere), der Dichter dagegen dem Maler, der wie dieser das philosophische Wissen verkleidend-verbergend ausschmücke. ⁷⁰ Wobei sich diese Position bis zum Ende des 15. Jahrhunderts so weit radikalieren sollte, dass für Polizian «Mythen/Fabeln [*fabellae*] nicht nur der Ausgangspunkt, sondern geradezu das Werkzeug der Philosophie» darstellten. ⁷¹ Cennini reklamiert offenbar eine entsprechende Form der Wissensvermittlung – nun allerdings aus Sicht der Künstler: Unter dem «Schatten» der Bilder kann Malerei, genauso wie die Poesie unter dem «Schatten» ihrer Sprach-Metaphern, ihrer Personifikationen, Allegorien und anderen Figuren und Erfindungen, tiefere Wissensinhalte vermitteln; der Maler macht dank seiner *fantasia* abstrakte Wissensinhalte visuell erfassbar. Diese anschauliche Vermittlung von Wissen verlangt dabei quasi zwingend, dass «*fantasia*» und «*operazione di mano*» – an anderer Stelle ist von «*saper de' intelletto*» und «*pratica*» die Rede – gleichberechtigt und gleichermaßen kompetent zusammenwirken; die Ausführung lässt sich nicht mehr allein als defizitäre Umsetzung eines geistigen Entwurfs verstehen. ⁷²

Zumindest darauf hingewiesen sei hier, dass diese Lesart auch gut mit einer Vorstellung Cenninis übereinstimmen würde, die er zum Auftakt seiner Kapitel über Fresko-Malerei darlegt. Dort wird das Malen von Fleisch mit dem theologisch konnotierten Begriff des «Inkarnierens» bezeichnet. Das Inkarnat der Malerei ließe sich demnach wie die Fleischwerdung Christi als ein Akt der «verhüllenden Sichtbarmachung» verstehen. Denn eigentlich markiert die Inkarnation Christi ja nur für die unzureichende menschliche Wahrnehmung den Moment der Erscheinung des Gottessohnes, in Wirklichkeit aber ist es der Augenblick des verbergenden «Umschattens» seiner Gött-

lichkeit im menschlichen Körper (wodurch er dem menschlichen Auge und Verstand erst fassbar wird). Dabei gilt es sich bewusst zu halten, dass Cennini diesen Terminus keineswegs erfindet, sondern mit «incarnare» einen seit mindestens einhundert Jahren geläufigen Malerjargon referiert.⁷³ Andererseits gab es gleichzeitig auch vehemente Gegner dieser Sicht auf Malerei (und Dichtung), insbesondere eine Reihe von Theologen, aber etwa auch den Häresie-verdächtigen Humanisten Marzio da Narni, der 1477 das *Dictum Horatii* und die teils «lächerlichen» Falschheiten und Erfindungen der Maler besonders explizit den «Liebhabern der Wahrheit» kontrastierte.⁷⁴

Ein letztes Indiz für die hier entwickelte Deutung liefert schließlich erneut Michele Savonarolas Padua-Lob. Dort wird die Dichtung als «verborgene Philosophie» im Rang selbst der Geschichtsschreibung vorgezogen, setze sie doch durch ihre verhüllte Darstellung und Erhellung der gesamten Weltzusammenhänge beim Dichter umfassende Weisheit und Wissen voraus und sei zudem nicht erlernbar, sondern beruhe auf einer Art himmlischem Geschenk. Daher würde die Dichtung auch völlig zu Recht mit Lorbeer bekrönt.⁷⁵ Wenn daher Cennini seine *Pictura* rund 80 Jahre vor den ersten bekannten Darstellungen lorbeerbekrönter Maler⁷⁶ mit dieser Auszeichnung versieht, dann dürfte das aus dem entsprechenden Grund geschehen, den Savonarola für die *Poesia* nennt: Analog der Dichtkunst versteht und präsentiert Cennini die Malkunst als eine Verfahrensweise des «integumentum», der gemäß der gute Maler seine tieferen Wissensenseinsichten in die Welt unter den «natürlichen Schatten» bzw. in an der Natur orientierten Bildern einerseits verhüllt, andererseits überhaupt nur vermitteln kann. Der Maler transformiert die «nicht gesehenen Dinge» und «das, was nicht ist» – nämlich Wissen, Ideen, Tugenden, kurz: abstrakte Erkenntnisse (wie auch alles unseren menschliche Intellekt Übersteigende, etwa Gott) – zu etwas, «was ist», nämlich zu anschaulich fassbaren Objekten und Bildern.

Zusammenfassend: Cenninis *Libro dell'Arte* würde mit seinem ersten Kapitel – vorausgesetzt, der Traktat entstand um 1400 – die frühesten bekannten Textbelege gleich für eine ganze Reihe zentraler Vorstellungen und kunsttheoretischer Konzepte liefern: für den «Kunstliebhaber» und die angeborenen Begabung und Neigung eines Malers, für die personifizierte Malerei, ihre ausgezeichnete Position als praktische Wissenschaft, ihre Verfahrensweise, Wissen und Weisheit im Bild zu «verschatten», und für ihre Lorbeer-Bekrönung durch die Dichtung. Verarbeitet und zusammengeführt sind dabei Theorien und Ideen von Aristoteles, Horaz und Quintilian über die Scholastik bis hin zu ganz aktuellen Diskussionen zwischen Humanisten und Theologen. Dabei zitiert Cennini mit Ausnahme von Aristoteles keine einzige dieser Quellen explizit – ein Indiz, dass er sie nicht im Original oder in Übersetzung, sondern allein indirekt aus Gesprächen kannte, sein Text also wohl weniger als Ursprungsort dieser neuen Vorstellungen denn als Fixierung eines bereits weiter verbreiteten Kunstdiskurses verstanden werden muss. Dies spricht

dafür, den zeitlichen Abstand zwischen der Niederschrift des *Libro dell'Arte* und den chronologisch nächstfolgenden Quellenzeugnissen für diese Ideen, wie sie zu einem beachtlichen Teil erst mit den 1410er/20er Jahren einsetzen, nicht allzu groß anzunehmen – Cenninis Traktat also keinesfalls in die Jahre um 1400 oder noch früher zu datieren, sondern möglichst weit ins 15. Jahrhundert hinein zu verschieben: Am wahrscheinlichsten in den Jahren um 1420/25 hat der zu diesem Zeitpunkt unabhängig von seinem hypothetischen Geburtsdatum mit Sicherheit über fünfzigjährige Cennini seine Erfahrung und sein Wissen in der überlieferten Version des *Libro dell'Arte* niedergelegt. Gut vergleichbar sollte etwa zwei Jahrzehnte später und ebenfalls gegen Ende seines Lebens der sechzigjährige Lorenzo Ghiberti die Bildhauerwerkzeuge gegen die Feder vertauschen und seine *Commentarii* verfassen.

Diese neue Datierung rückt Cenninis Traktat in noch engeren, nun auch chronologisch unmittelbaren Zusammenhang mit dem berühmten Trippelporträt der Malerfamilie Gaddi. Sollten also die Tafel und das Buch nicht nur im gleichen Kontext, sondern auch aus vergleichbaren Gründen entstanden sein? Sollte es beide Male darum gegangen sein, angesichts der neuen, konkurrierenden ästhetischen und kunsttheoretischen Positionen (die – kurz gesagt – entweder die antike Kunst oder aber die neuen künstlerischen Entwicklungen der Malerei Giotto und seiner Adepten vorzogen) und angesichts der sich abzeichnenden tatsächlichen dramatischen Veränderungen der (Florentiner) Bilderwelt die Traditionslinie Giotto – Taddeo Gaddi – Agnolo Gaddi zu verteidigen und zu stärken?⁷⁷ Erklären ließe sich so die Verbindung aus aktueller kunsttheoretischer Diskussion und «Werkstatt-Wissen». Beides wäre als Versuch des Autors zu lesen, einerseits seinem Traktat unterschiedliche Formen von «Autorität» zu verleihen, andererseits eine in die Kritik geratene, künstlerische Position mit aktuellen Argumenten und der Kompetenz-Demonstration von rund 200 Kapiteln zu Materialien und Techniken zu wappnen. So verstanden, müsste man auch nicht gleich – wie jüngst vorgeschlagen – die Florentiner Malergilde im Hintergrund des *Libro dell'Arte* vermuten, würde ein offizieller Auftrag von deren Seite doch schwer verständlich machen, warum etwa im Traktat eine ganze Reihe technischer Unzulänglichkeiten und gar Fehler auftauchen. Nicht ausgeschlossen werden kann bei alledem, dass die Kapitel zu Techniken und Materialien von Cennino möglicherweise schon wesentlich früher begonnen und über längere Zeit zunächst noch in ganz konventioneller Absicht eines Werkstattbuches zusammengetragen worden waren. Die Fassung von 1420/25 (die ihrerseits wohl keine endgültige Version darstellt, sondern nur den Bearbeitungsstand kurz vor dem Tod Cenninos) verwandelte diese Grundlage jedoch in eine kunsttheoretische, Künstler-genealogische und (insofern sie Giotto's Malerei als Anfang und zugleich Vollendung der Kunst sieht) möglicherweise auch patriotisch motivierte «Programmschrift» – in eine Positionsbestimmung innerhalb eines neuartigen vielstimmigen Kunstdiskurses, der nun nicht mehr nur die Stimmen der Künstler, sondern ganz wesentlich auch die Kunstkenner und damit alle Formen von «Kunstliebhabern» umfasste.

- 1 Ein kursorischer Überblick zur Idee des «Kunstliebhabers» vom 16. bis ins 19. Jahrhundert bei Luigi Grassi / Mario Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, Mailand/Turin: Utet/Tea, 1994 (zuerst 1978), S. 32f.
- 2 Dazu Lucette Perol, «Diderot et l'art: un amateur qui n'aimait pas les amateurs», in: Jean-Louis Jam (Hrsg.), *Les divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, Clermont-Ferrand: Presses Univ. Blaise Pascal, 2000, S. 39–58.
- 3 Oskar Bätschmann, «Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption», in: Mathias Mayer / Gerhard Neumann (Hrsg.), *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, Freiburg i. Br.: Rombach, 1997, S. 325–370; Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Die lebendige Statue und die Entdeckung der «Darstellung»*, München: Fink, 1997; Victor I. Stoichita, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- 4 Denis Diderot, *Salons. Bd. III: 1767*, hrsg. v. Jean Seznec / Jean Adhémar, Oxford: Clarendon Press 1963, S. 227–230 (Nr. 106); dazu etwa Karlheinz Stierle, *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München: Fink, 1997, S. 417–427.
- 5 Hans-Georg von Arburg, «Das Kunstwerk als Freund. Eine Leitidee Winckelmanns mit Folgen für die frühe Kunstgeschichte», in: Ferdinand van Ingen / Christian Juranek (Hrsg.), *Ars et Amicitia. Beiträge zum Thema Freundschaft in Geschichte, Kunst und Literatur. Festschrift für Martin Bircher [...]*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1998, S. 503–533; zum größeren Kontext Erich Schön, *Der Verlust der Sinnlichkeit oder: Die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart: Klett-Cotta 1987, und Katja Mellmann, *Emotionalisierung – Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund. Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*, Paderborn: Mentis, 2006. – Zu Hegels Verbindung von Ästhetik und christlicher Liebe s. Claudia Melinca, «Der Begriff der Liebe in Hegels Bestimmung der romantischen Kunst», in: Annemarie Gethmann-Siefert (Hrsg.), *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte*, Paderborn: Fink 2008, S. 269–279.
- 6 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Biel 1777, Bd. II/2, S. v. «Künstler».
- 7 Zu Frankreich Louis A. Olivier, *Curieux, amateurs and connoisseurs: laymen and the fine arts in the Ancien Regime*, Ph. D. John Hopkins Univ. Baltimore 1976; zu Antwerpen Julius Held, «Artis Pictoriae Amator: An Antwerp Art Patron and His Collection» (1957), in: ders., *Rubens and His Circle*, Princeton: Princeton University Press, 1982, S. 35–64; Zirka Z. Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550–1700*, Princeton: Princeton University Press, 1987, S. 47–57. – Als ein Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ließe sich verweisen auf Johann B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architectur [...]*, Leipzig 1725, Vorrede: «[...] daß man durch einige Proben von allerhand Bau-Arten das Auge der Liebhaber zu ergötzen und denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben / mehr im Sinne gehabt / als die Gelehrten zu unterrichten.»
- 8 Anne Claude Philippe Comte de Caylus, *De l'amour des Beaux-Arts et de l'extrême considération que les Grecs avaient pour ceux qui les cultivaient avec succès* (in: *Mémoires Académie des Inscriptions*, 24, 1747) und *De l'Amateur*, 1748 (erstmalig publiziert in: ders., *Vies d'Artistes du XVIII^e siècle*, hrsg. v. André Fontaine, Paris: Renouard, 1910, S. 119–129); dazu Jean Louis Jam, «Caylus, l'amateur crépusculaire», in: Jam 2000 (wie Anm. 2), S. 21–37; vgl. auch Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris: Gallimard, 1987, S. 155–162, und Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'Artiste. Artistes et académiciens à l'âge classique*, Paris: Editions de Minuit, 1993, S. 51–57.
- 9 Caylus 1910 (wie Anm. 8), S. 120: «La peinture a des amis de différentes espèces [...]»
- 10 Jeffrey M. Muller, ««Con diligenza, con studio, and con amore»: Terms of Quality in the Seventeenth Century», in: *Rubens and His World*, Antwerpen: Balis/Arnout, 1985, S. 273–278. Zum dilettante s. Hans R. Vaget, «Der Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte», in: *Jahrbuch der Deutschen Schillegesellschaft* 14 (1970), S. 131–158; Christiane von Schultendorff, *Aufstieg und Niedergang des Dilettante*, Diss. Bonn 1997, Bonn 1999.

- 11 Bereits 1452 heißt es bei Aeneas Sylvius Piccolomini (nach Rudolf Wolkan: *Der Briefwechsel des Aeneas Silvius Piccolomini*, Bd. 3/1, Wien: Hölde 1918, S. 336, Nr. 177): «Amant enim se artes he [eloquentia et pictura] ad invicem.» Zu diesen Aspekten ansatzweise Inka Mülder-Bach, «Eine ‹neue Logik für den Liebhaber›. Herders Theorie der Plastik», in: Hans-Jürgen Schings (Hrsg.), *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1994, S. 341–370, und Ulrich Pfisterer, «Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkzeuggenese in der Renaissance», in: Ders. / Anja Zimmermann (Hrsg.), *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte; 4)*, Berlin: Akademie Verlag, 2005, S. 41–72.
- 12 Dazu etwa Oskar Bättschmann, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München: Prestel, 1982, S. 39–52; Matthias Winner, «L'amore di essa pittura» in Poussins Selbstbildnis von 1650», in: Hannah Baader u. a. (Hrsg.), *Ars et Scriptura. Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag*, Berlin: Gebr. Mann, 2001, S. 181–197; Elizabeth Cropper / Charles Dempsey: *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton: Princeton University Press 1996; Matthias Winner, «[...] una certa idea». Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung», in: Ders. (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationales Symposium der Biblioteca Hertziana, Rom 1989, Weinheim: vch, 1992, S. 511–570; Filipczak 1987 (wie Anm. 7), S. 52f.; Joanna Woodall, «Love is in the Air – Amor as Motivation and Message in Seventeenth-Century Netherlandish Painting», in: *Art History* 19 (1996), S. 208–246.
- 13 «Fantasie und Handwerk». *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, hrsg. v. Wolf-Dietrich Lühr / Stephan Weppelmann, Ausst.-Kat. Berlin Gemäldegalerie, Berlin/München: Hirmer, 2008, S. 246–249 (Kat. 1). – Wolf-Dietrich Lühr danke ich herzlich für seine Hilfe und Lektüre des Textes.
- 14 Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hrsg. v. Fabio Frezzato, Vicenza: Pozza 2003, S. 62f. (Kap. 1); eine weitere Episode wohl aus Cenninos Kindheit und in Begleitung seines Vaters Andrea, der offenbar mit Farben zu tun hatte, auf S. 94f. (Kap. 45).
- 15 Alle gesicherten Informationen jetzt leicht greifbar in Cennini 2003 (wie Anm. 14) und Lühr / Weppelmann 2008 (wie Anm. 13).
- 16 Zu dem Altärchen der Galleria dell'Accademia, inv. 1890 n. 470 zuletzt Andrea Staderini, in: *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al rinascimento*, hrsg. v. Angelo Tartuferi / Daniela Parenti, Ausst.-Kat. Florenz Accademia, Florenz 2006, S. 312f. – Zur Cennini-Begeisterung s. Margherita d'Ayala Valva, «Gli ‹scopi pratici moderni› del *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini: le edizioni primonovecentesche di Herringham, Renoir, Simi e Verkade», in: *Paragone / Arte*, 66/64 (669) (2005), S. 71–91.
- 17 Erling Skaug, «Eine Einführung in das Leben und die Kunst Cennino Cenninis», in: Lühr / Weppelmann 2008 (wie Anm. 13), S. 45–55.
- 18 vncf, Carte Borghini ms. II, x, nr. 117, c. 81: «Cennj dj Drea Cennjni Pittore da Colle usa certi modi di dire notori a più su intorno al 400»; zit. nach Cennini 2003 (wie Anm. 14), S. 28; noch ohne Kenntnis dieser Stelle Sandra Costa, «Il Libro dell'arte de Cennino Cennini dans les traités du xv^e siècle», in: *Utilis est lapis in structura. Mélanges offerts à Léon Pressouyre*, Paris: cths, 2000, S. 395–402.
- 19 Zum Forschungsstand zusammenfassend Lühr / Weppelmann 2008 (wie Anm. 13). – Zu Cenninis Hinweis auf «Kunstliebhaber» bislang kurz Lionello Venturi, «La critica d'Arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)», in: *L'Arte*, 28 (1925), S. 233–244, hier S. 239f., und Muller 1985 (wie Anm. 10), Anm. 17. – Der letzte Versuch einer Spätdatierung des Traktats, allerdings ohne stichhaltige Argumente, von Latifah Troncelliti, *The two parallel realities of Alberti and Cennini*, Lewiston (ny) u. a.: Mellen, 2004.
- 20 Cennini 2003 (wie Anm. 14), S. 63 (Kap. 2).
- 21 Ebd., S. 64 (Kap. 3). – Die deutschen Übersetzungen orientieren sich an Cennino Cennini, *Das Buch von der Kunst, oder Tractat der Malerei*, hrsg. v. Albert Ilg, Wien: Braumüller, 1871.
- 22 Ebd., S. 150 (Kap. 122).
- 23 Zusammenfassungen von ca. 1400 und 1450 bei Coluccio Salutati, *De laboribus Herculis*, hrsg. v. Bernard L. Ullman, Zürich: Thesaurus Mundi, 1951, Bd. 1, S. 77–81 (II/1), und Francesco Patrizi, *De Regno et Regis Institutione, Libri IX*, Paris 1567, fol. 131r-v im Kapi-

- tel über «De amoris affectu [...]» (IV/11); vgl. auch Maurizio Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Turin: Einaudi, 1992, und Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- 24 Dazu etwa Peter Dronke, «L'amor che move il sole e l'altre stele», in: *Studi medievali* 6 (1965), S. 389–422, und William R. Bowen, «Love, the Master of All the Arts: Marsilio Ficino on Love and Music», in: Kenneth R. Bartlett u. a. (Hrsg.), *Love and Death in the Renaissance*, Ottawa: Dovehouse, 1991, S. 51–60. – Wichtig auch die Erläuterungen (1238) der Liebe zu ungegenständlichen Dingen und insbesondere zu den Sieben Freien Künsten bei Albertanus von Brescia, *De amore et dilectione Dei et proximi et aliarum rerum et de forma vitae*.
- 25 Richard de Bury, *Philobiblon oder über die Liebe zu den Büchern*, hrsg. v. Erhard Walter, Leipzig: Reclam, 1989.
- 26 Vgl. neben den Formulierungen in Petrarca's *De remediis* und in seinem Testament etwa auch Ristoro d'Arezzo's Kapitel zu den antiken Künstlern und Vasen, Boccaccias *Decameron* VI, 5 (*ignoranti – savi*); Giovanni Dondi dell'Orologio's Brief *zu antiqui und moderni* und den *Comento di Francesco Buti sopra la divina comedia di Dante Allighieri*, hrsg. v. Crescentino Giannini, Pisa 1858, Bd. 2, S. 285.
- 27 Seneca, *De beneficiis*, cap. 33 mit dem Beispiel Phidias; zur Rezeption etwa Woodall (wie Anm. 12), S. 217–225; zur Vorgeschichte Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris: Albin Michel, 1998 [zuerst 1946], Bd. 1, S. 750f.
- 28 Vgl. Dante, *CV II*, 12, 23–32; *III*, 9–11 usw.; dazu die Kommentare in Dante Alighieri, *Das Gastmahl*, hrsg. v. Thomas Ricklin und Francis Cheneval, 4 Bde., Hamburg: Meiner, 1996–2004, v. a. Bd. 3, S. 317–321. – Den Einzug dieser Gedanken in die Bibelkommentare des frühen 15. Jh.s belegt die Ausdeutung zu «Abraham» in Jacques Legrands *Postilla ... super librum Genesis* (zit. nach Evencio Beltran, *L'idéal de sagesse d'après Jacques Legrand*, Paris: Études Augustiniennes, 1989, S. 191): «Per Abraham vir studiosus amatorque scientie vel sapiencie intelligitur. Huius uxor prima est vera sapiencia, scilicet theologia et lex divina; quia tamen ipsa sterilis est, scilicet absque lucro temporalis, ideo ipsa consulit ut Abraham, scilicet vir ecclesiasticus, ancillam adeat, scilicet ut artes lucrativas studeat [...]» Wann dieser Gedanke erstmals formuliert wurde, konnte hier nicht eingehend untersucht werden; in Nicolaus von Lyras *Postilla* findet er sich so nicht. – Vgl. auch Jean Leclerc, *The Love of Learning and the Desire for God*, New York: Fordham University Press 1982 und Emily C. Francomano, *Wisdom and Her Lovers in Medieval and Early Modern Hispanic Literature*, New York u. a.: Palgrave Macmillan 2008.
- 29 Dante, *CV III*, 11, 4–6; Thomas von Aquin und andere lateinisch schreibende Autoren sprechen von einem «habitus naturalis».
- 30 Dazu de Bruyne (wie Anm. 27), Bd. 1, S. 754f., und Ulrich Pfisterer, ««Erste Werke» und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegegnung im 16. Jahrhundert», in: Ders. / Max Seidel (Hrsg.), *Visuelle Topoi*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003, S. 263–302.
- 31 Andeutungen zur «Begriffsgeschichte» bei Pietro Ferrarino, «La prima, e l'unica, «Reductio omnium artium ad Philologiam»: il «De Nuptiis Philologiae et Mercurii» di Marziano Capella e l'apoteosi della filologia», in: *Italia Medioevale e Umanistica*, 12 (1969), S. 1–7; W. Scott Blanchard, «O miseri philologi: Codro Urceo's satire on professionalism and its context», in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 20 (1990), S. 91–122.
- 32 Vergil, *Georg.* 2, 475; *Fulgentius the Mythographer*, hrsg. v. Leslie G. Whitbread, [Columbus:] Ohio State University Press, 1971, S. 43–46. – Dazu ist eine eigene Studie in Vorbereitung.
- 33 Die 1486 von Giovanni Sulpizio da Veroli herausgegebene *editio princeps* von *De architectura* gibt VI, praef. 4 so wieder: «philologis & philotechnis rebus comentarioru[m] [qu]e [qu]e scripturis me delectans»; Francesco di Giorgio Martini läßt in seiner Übersetzung aus der gleichen Zeit, ca. 1485, diesen Halbsatz noch aus, vgl. *Il «Vitruvio Magliabechiano» di Francesco di Giorgio Martini*, hrsg. v. Giustina Scaglia, Florenz: Gonnelli, 1985, S. 159; die Übersetzung Fabio Calvos und Raffaels verändert die Passage, vgl. *Vitruvio e Raffaello. Il «De Architectura» di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, hrsg. von Vincenzo Fontana und Paolo Morachiello, Rom: Officina, 1975, S. 237; die Übersetzung in Ghibertis *Commentarii* sinnlos: «nelle cose

- filologi e filocine e nelle scritture dei commentarii me dilettere». Erst Cesare Cesariano Como 1521 (zit. nach dem Reprint hrsg. v. Carol H. Krinsky, München: Fink, 1969) erläutert fol. lxxxxxi den Liebeskontext, beginnend mit der Philologie: «φιλολογία. i[δ est] Eruditia dicitur a φίλος quod est amor seu amicus: & λόγος quod est sermo. Philologia. idest amor studii ratiotinantis seu sermonis eruditivae orationis amicus.» Es folgt die oben zitierte Passage. – Auf diese Stelle verweist bereits Matteo Burioni, «Die Architektur: Kunst, Handwerk oder Technik? Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini und die Ordnung der Künste an der *Accademia del Disegno* im frühabsolutistischen Herzogtum Florenz», in: Gisela Engel / Nicole C. Karafyllis (Hrsg.), *Technik in der Frühen Neuzeit-Schrittmacher der europäischen Moderne*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2004 (= *Zeitsprünge*, 8, Hft. 3/4), S. 389–408.
- 34 Jacopo da Montepulciano, *Fimerodia*, hrsg. v. Mauro Cursiotti, Rom: Bulzoni, 1992, S. 124.
- 35 Michael Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford: Oxford University Press, 1971, S. 78–83 und 148–152; Manuele Crisolora, *Roma parte del cielo. Confronto tra l'antico e la Nuova Roma*, hrsg. v. Enrico Maltese und Guido Cortassa, Turin: Utet 2000; eine deutsche Gesamtübersetzung von F. Gabler, «Zwei Briefe des Manuel Chrysoloras», in: E. von Ivánka u. a., *Europa im xv. Jahrhundert von Byzantinern gesehen*, Graz u. a.: Styria, 1954, S. 111–141.
- 36 Baxandall 1971 (wie Anm. 35).
- 37 Quintilian, *Inst.*, II, 13, 8–13; II, 19, 1–3; II, 21, 8–10; III, 11, 67; V, 12, 21; VIII, 3, 24f.; VIII, 5, 26f.; IX, 1, 37; X, 2, 2; XI, 3, 43–46; XI, 3, 67; XII, 10, 1–39. – Zur Kenntnis Quintilians und den Fehlstellen der *Institutio* s. P. S. Boskoff, «Quintilian in the Late Middle Ages», in: *Speculum*, 27 (1952), S. 71–78; Michael Winterbottom, «Fifteenth-century manuscripts of Quintilian», in: *Classical Quarterly*, N.S. 17 (1967), S. 339–369.
- 38 Quintilian, *Inst.* XII, 10, 2 und 7 zu Demetrius: «fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior».
- 39 Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Bd. 1, Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1914, S. 96f.; Venturi 1925 (wie Anm. 19), S. 239.
- 40 *Quintiliani institutiones cum commento Laurentii Vallensis: Pomponii: ac Sulpitii*, zit. nach der Ausg. Venedig 1494, fol. Kii r: «suos autem amatores habere haec genera: aut etiam in pictis tabelis dicit evenire.» – Zur Verwendung von «amatore» etwa Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, hrsg. v. Aulo Greco, 2 Bde., Florenz: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970–1976, 1.5.1; 2.4.1; 2.4.7; 2.6.1; 3.19.1; 3.21.1; 4.2.15; 5.9.3; 5.17.1; 6.7.1; Leon Battista Alberti, *Opere volgari*, hrsg. v. Cecil Grayson, 3 Bde., Bari: Laterza, 1960–1973, Bd. 2, S. 62, S. 161, u. ö.
- 41 Dominique Cordellier (Hrsg.), *Documenti e Fonti su Pisanello (1395–1581 circa)* (= *Verona Illustrata*, 8), Verona 1995, S. 100–102 (doc. 39), das Gedicht ist zwischen Ottaviano degli Ubaldini della Carda und Angiolo Gallistrigg; Claire Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden u. a.: Brill, 1992.
- 42 Ulrich Pfisterer, «Der *Narcissus*-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 (2001), S. 305–330; Oskar Bächtli, «Albertis Narziss: Entdecker des Bildes», in: Joachim Poeschke / Candida Syndikus (Hrsg.), *Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, Münster: Rhema, 2008, S. 39–52.
- 43 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di Architettura*, hrsg. v. Anna M. Finoli/Liliana Grassi, Mailand: Il Polifilo 1972, Bd. 1, S. 40–42 (allerdings mit sinnentstellender Auflösung von «voluptario» in «voluntario» anstatt des intendierten *Latinismus* aus «voluptarius»): «Non e altro lo hedificare se none un piacere voluptario chome quando lhuomo e innamorato». – Zu Barbo die Inschrift auf dem *Dittico Queriniano* aus seiner Sammlung, s. *La Roma di Leon Battista Alberti*, hrsg. v. Francesco p. Fiore, Ausst.-Kat. Rom: Musei Capitolini, Rom/Mailand: Skira 2005, S. 350 (Kat. III. 14. 2). – Vgl. auch die Einleitung zu einem Manuskript von Albertis *Della Pittura*, Paris, BNF, Ms. Fond. Ital. 1692: «reducto in vulgare perche se ne potesse havere piu comoda per li non litterate che fosseno del arte o a quelli tirate per affectione o amore che habiano al arte.» ALBERTI 1960–1973 (wie Anm. 40), Bd. 3, S. 299f. – Zum «antiquitatis amator» auch Mario Equicola, *De opportunitate*, Neapel: Ioannes Antonius de Caneto Papiensis 1507, s. p. und die Überlegungen

- bei Wolfgang Liebenwein, «*Honesta Volputas*. Zur Archäologie des Genießens», in: Andreas Beyer u. a. (Hrsg.), *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter: vdg 1993, S. 337–357.
- 44 Lorenzo Ghiberti, *Denkwürdigkeiten – I commentarii*, hrsg. v. Julius von Schlosser, Berlin: Bard, 1912, Bd. 1, S. 25, 46, 49.
- 45 Frangipani-Altar, Pfarrkirche von Obervellach, s. Jan Scorel, Ausst.-Kat. Utrecht, Utrecht 1955, S. 25f. (Kat. 1); zum «sexualisierten» Kunstdiskurs Pfisterer 2005 (wie Anm. 11).
- 46 Cennini 2003 (wie Anm. 14), S. 62 (Kap. 1): «E con ragione merita metterla a ssedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia.»
- 47 Lukian, *Somnium*, §1f.; vgl. auch die Grabinsschrift Donatellos in Vasaris Vita.
- 48 Cicero, *Pro Archia poeta*, 1, 2: «Etenim omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum et quasi cognatione quadam inter se continentur.» Tertullian, *De idolatria*, 8, 3: «Nulla ars non alterius artis aut mater aut propinqua est.» Dazu Bernd Roggenkamp, *Die Töchter des «Disegno»: Zur Kanonisierung der drei Bildenden Künste durch Giorgio Vasari*, Münster: Lit, 1998, etwa S. 7–9. – Zu den *artes liberales* jetzt umfassend Michael Stolz, *Artes Liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*, 2 Bde., Tübingen/Basel: Francke, 2004.
- 49 Pietro Santi Bartoli, *Gli antichi sepolcri overo Mausolei Romani et etruschi*, Rom: A. de Rossi, 1697, Tf. I (aus der ehem. Sammlung Ciampini); dazu Kristina Herrmann-Fiore, «Die freien Künste im Altertum und in der Neuzeit. Ein Wettstreit, dargestellt von Alessandro Tassoni im Jahre 1620», in: Victoria von Flemming / Sebastian Schütze (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mainz: von Zabern, 1996, S. 381–400, hier S. 392; Stephanie Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihrer Funktion von der Antike bis zur Renaissance*, Weimar, vdg 1998, S. 68f.
- 50 Vgl. zusammenfassend Michael Evans, «Allegorical Women and Practical Men: The Iconography of the *Artes Reconsidered*», in: Derek Baker (Hrsg.), *Medieval Women*, Oxford: Blackwell, 1978, S. 305–329; Johannes Zahlten, «*Humana inventa*. Zur künstlerischen Darstellung der *artes mechanicae*», in: Ingrid Craemer-Ruegenberg / Andreas Speer (Hrsg.), *Scientia und Ars im Hoch- und Spätmittelalter*, Berlin: de Gruyter, 1994, Bd. 2, S. 1008–1022. – Den Hinweis auf Clermont-Ferrand verdanke ich Robert Suckale.
- 51 Guillaume de Lorris und Jean de Meung, *Roman de la Rose*, Z. 16.010–16.028; Illustrationen bei Mechthild Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter: ikonographische Studien zur Darstellung der personifizierten Natur*, Berlin: Akademie Verlag, 1998.
- 52 «[...] egregios pictores Florentinos inserere, qui artem exanguem et pene extinctum suscitaverunt.» Zit. nach Baxandall 1971 (wie Anm. 35), S. 146–148.
- 53 Dazu Julian Kliemann, «Su alcuni concetti umanistici del Vasari», in: Gian C. Garfagnini (Hrsg.), *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Florenz: Olschki, 1985, S. 73–82, hier S. 78f., und Édouard Pommier, «Le prime immagini della «pittura» nell'arte italiana del Rinascimento», in: Michela Scolaro / Francesco P. Di Teodoro (Hrsg.), *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, San Giorgio di Piano (BO): Minerva, 2001, S. 463–477.
- 54 Der lateinische Brief mit teilweiser Übersetzung bei Baxandall 1971 (wie Anm. 35), S. 97f. und 161–163; sicherer terminus ante quem ist der Tod Justinianus Ende 1446; terminus post quem nicht der bereits oben erwähnte, sehr wahrscheinliche Rekurs auf Chrysoloras' Rombeschreibung von 1411, sondern die Rede von dem 1415 verstorbenen Chrysoloras bereits im Präteritum. Innerhalb dieses Zeitraums scheint mir die wahrscheinlichste Kandidatin für die «Königin von Zypern» Helena Palaiologina (ca. 1428–1458), seit 1441/42 zweite Frau von Johannes II. und Nichte des byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos, den Justinian bereits 1423 bei dessen Durchreise in Venedig beherbergen durfte; wenn dem so wäre und also der Brief, der dem Geschenk eines bemalten Kästchens (?) beigelegt war, möglicherweise sogar kurz nach der Hochzeit abgeschickt wurde, jedenfalls zwischen 1441/42 und 1446, dann würde sich Leonardos einleitende Bemerkung des Schreibens über einen «göttlichen Herrscher», dem er verpflichtet sei, sinnvoll auf den Kaiser beziehen. Zur Biographie Justinianus s. Franco Pignatti, in: *Dizionario Biografico degli Italia-*

- ni, Bd. 57, Rom: Ist. della Encicl. Italiana, 2001, S. 249–255.
- 55 Bemerkenswerterweise wird die Personifikation ebenfalls in einem Kontext aufgerufen, der das Lob der Maler rechtfertigen soll, Michael Savonarola, *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, hrsg. v. Arnaldo Segarizzi (*Scriptores Rerum Italicarum*), Città di Castello: Lapi, 1902, S. 44, vgl. auch S. 23 zur Poesie als «Tochter der Philosophie».
- 56 Dorothee Hansen, *Das Bild des Ordenslehrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner*, Berlin: Akademie Verlag, 1995.
- 57 Graziella Federici Vescovini, «Arti» e filosofia nel secolo xiv, Florenz: Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1983, 197–212; Savonarola 1902 (wie Anm. 55), etwa S. 21 und 30.
- 58 Ebd., S. 44: «Postremo ad mechanicos gloriosos et sua in arte illustres viros me converto, quorum scire a philosophia non est longinquum, et mathematicarum artium practica est. Hi sunt pictores, quibus lineamenta figurarum et radiorum projectiones nosse datum est, ut quibus prospectiva scientia gloriatur per eos practicos demonstretur.»
- 59 Ebd., S. 22f. – Dominicus Gundissalinus, *De divisione philosophiae / Über die Einteilung der Philosophie*, hrsg. v. Alexander Fidora und Dorothee Werner, Freiburg u. a.: Herder, 2007, mit Kapiteln zu Optik und der Erfindung von Maschinen; Gundissalinus rekurriert seinerseits auf arabische Wissensenteilungen, vor allem auf den von ihm übersetzten Al-Fārābī, *De scientiis secundum versionem Gundissalvi*, hrsg. v. Jakob H. J. Schneider, Freiburg u. a.: Herder, 2006. – Zu Perspektivstudien des 14. und frühen 15. Jh.s in Florenz und Padua Alessandro Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, Mailand: Martello, 1964, und Graziella Federici Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Turin: Giappichelli, 1965, v. a. 254–267 zu Biagio Pelacani. – Die Betonung des «praktischen Wissens» erscheint auch als Argument im Rangstreit von Medizin und Jurisprudenz, vgl. Eugenio Garin, *La disputa delle arti nel Quattrocento*, Rom: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1982.
- 60 Cennini 2003 (wie Anm. 14), S. 62 (Kap. 1); vgl. zuletzt dazu Lühr / Weppelmann 2008 (wie Anm. 13), S. 9–11.
- 61 Vgl. etwa Norberto Gramaccini, «Cennino Cennini e il suo «Trattato della Pittura»», in: *Res publica litterarum*, 10 (1987), S. 143–151; Ulrich Pfisterer, «Künstlerische potestas audivendi und licentia im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni», in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31 (1996), S. 107–148.
- 62 So Mary Pardo, «Giotto and the things not seen, hidden in the shadow of natural ones», in: *artibus et historiae*, 36 (1997), S. 41–53, hier S. 43; allerdings auch S. 44 ein Hinweis auf den möglichen «double sense» der Formulierung.
- 63 Giovanni Boccaccia, *Comento alla Divina Commedia*, hrsg. v. Domenico Guerri, Bd. 3, Bari 1918, S. 82. – Vgl. Petrarca's Bemerkungen in *De remediis*... zur Malerei als «ficta et adumbrata», zit. nach Baxandall 1971 (wie Anm. 35), S. 140f.
- 64 Venturi 1925 (wie Anm. 19), S. 239: «Bisogna creare come la natura crea (cacciandosi sotto ombra di naturali) e non imitare ciò che la natura ha creato». Weiterhin David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton: Princeton University Press, 1981, v. a. S. 41–55; differenzierter Norman E. Land, «Michele Giambono, Cennino Cennini and Fantasia», in: *Konsthistorisk tidskrift* 55/2 (1986), S. 47–53.
- 65 Dante, *Cv III* 4, 9–11: «nostro intelletto, per difetto de la virtù de la quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ché non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; [...]» – Dazu Wolf-Dietrich Lühr, «Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste. *Ritratto, fantasia und rilievo* als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento», in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*, 13 (2008), S. 148–179 und zugespitzt: Volkhard Wels, «Zur Vorgeschichte des Begriffs der «kreativen Phantasie»», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 50 (2005), S. 199–236.
- 66 Dazu Mary Caruthers, *The Book of Memory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- 67 Alanus ab Insulis, «Liber de Planctu Naturae», in: *Patrologia Latina*, Bd. 210, Sp. 472C (cap. «De vestibus Hymenaei»); vgl. etwa Hennig Brinkmann, «Verhüllung («integumentum») als literarische Darstellungsform im Mittelalter», in: *Miscellanea Medievalia* 8 (1971), S. 314–339.

- 68 Vgl. Pfisterer 1996 (wie Anm. 61).
- 69 Etwa Suzanne Conklin Akbari, *Seeing through the Veil. Optical theory and medieval allegory*, Toronto u. a.: University of Toronto Press, 2004; Claudio Ciociola, *Visibile parlare: agenda*, Cassiano: Università, 1992.
- 70 Fausto Ghisalberti, «Le chiose virgiliane di Benvenuto da Imola», in: *Studi virgiliani. Pubblicazioni Accademia Virgiliana Mantova* 9 (1930), S. 71–145: «Illa differentia est inter philosophum et poetam, quae est inter architectorem et pictorem; architector facit domum, sed pictor superinducit postea decorem et ornamentum [...] Et ita a simili, philosophus tractat de naturalibus et moralibus, sed poeta addit decorem et ornatum huic philosophiae vel naturali vel morali.» – Die Passage auch bei Francesco Mazzoni, «Benvenuto da Imola», in: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 1, Rom: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, S. 593–596, hier S. 594. – Vgl. auch Benvenutos Definition in seinem Dante-Kommentar (Bd. 4, S. 252): «disegnerei: idest, describerem poetice»; dazu Wolf-Dietrich Lühr, «Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis», in: Lühr / Weppelmann 2008 (wie Anm. 13), S. 153–176.
- 71 Dazu Ari Wesseling, *Lamia: Praelectio in Priora Aristotelis Analytica*, Leiden: Brill 1986, S. 3–19; auch Blanchard 1990 (wie Anm. 31), S. 91f.
- 72 Cennini 2003 (wie Anm. 14), S. 197f. (cap. 173); diese Gleichordnung findet Parallelen in den kunsttheoretischen Äußerungen des Filippo Villani und Giovanni Dondi dall'Orologio. – Vgl. de Bruyne (wie Anm. 27), Bd. 2, S. 326–330 und jetzt ausführlich Lühr 2008 (wie Anm. 70).
- 73 Cennini 2003 (wie Anm. 14), S. 110–116 (cap. 67f.). – Zusammenfassend für das 14. Jahrhundert zu Inkarnation und «Verschattung» etwa Petrus Berchorius, *Dictionarium, vulgo Repertorium Morale*, Bd. 3, Köln: Petrus Pütz, 1731, s. v. «umbra», hier S. 235: «Caro enim & humanitas [...] umbra sunt, in qua Deus fuit absconditus, quando fuit in ventre matris incarnatus, & idea eius incarnatio obumbratio dicitur, sicut etiam angelus testatur Luc. I. Spiritus sanctus super veniet in te, & virtus Altissimi obumbrabit tibi, &c.» – Der erste mir bekannte Nachweis für den Werkstatt-Fachbegriff *incarnare* steht bezeichnenderweise bereits in eindeutig religiösem Kontext und Bezug zur Inkarnation Christi; vgl. die vom Beginn des Trecento stammenden Meditationsanweisungen des Ugo Panciera, «Trattato della Perfezione della mentale azione», in: A. Levasti (Hrsg.), *I mistici del Duecento e del Trecento*, Mailand: Rizzoli, 1960, S. 273: «Nel primo tempo nel quale la mente cominci colle infrascritte circostanze di Cristo a pensare Cristo pare nella mente e nella imaginativa scritto. Nel secondo pare disegnato. Nel terzo pare disegnato e ombrato. Nel quarto pare colorato e incarnato. Nel quinto pare incarnato e rilevato.» – Die Verbreitung des Begriffs belegt in der zweiten Hälfte des Trecento das Kapitel «Nota modum incarnandi facies et alia membra» in *De Arte Illuminandi ...*, hrsg. v. Franco Brunello, Vicenza: Pozza, 1992 [zuerst 1975], S. 132–135; dort wird als Auftakt die Trinität angerufen, wie es auch Cennini überraschenderweise innerhalb seines *Libro* zu Beginn der Kapitel zur Freskomalerei tut; ungefähr gleichzeitig mit Cennini, allerdings auf eine andere Tradition rekurrierend, *Il libro dei colori segreti del xv secolo*, hrsg. v. Olinde Guerrini und Corrado Ricci, Bologna: Romagnoli, 1887, S. 156 (cap. VII: «Ad fatiendum incarnatum per incarnare figuras»). – Auf die prinzipielle Relevanz des Begriffs «Inkarnation» bei Cennini, allerdings mit anderer Einschätzung, hat hingewiesen: Christiane Kruse, «Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als «incarnazione». Mediale Verfahren des Bildwerdens in «Libro dell'Arte» von Cennino Cennini», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 305–325; im Vergleich zur aktuellen Technik wichtig Roberto Bellucci / Cecilia Frosinini, «Working Together: Technique and Innovation in Masolino's and Masaccio's Panel Paintings», in: Carl Brandon Strehlke / Cecilia Forsinini (Hrsg.), *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio. The Role of Technique*, Mailand: 5 Continents, 2002, S. 29–67, hier S. 32f.
- 74 Zu Dominici, Antoninus und Caioli s. Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile, 1430–1445*, München: Hirmer 2003; Galeotto Marzio da Narni, *Quel che i più non sanno (De incognitis vulgo)*, hrsg. v. Mario Frezza, Neapel 1948, S. 96: «Quia illi qui venerunt ad Christum magi non fuerunt reges et ubi sit mentio de illo cometa qui duxit

magos. Capitulum quintum et vicesimum. // Innocentium puerorum varius intellectus deduxit nos ut alia quaedam male a iunioribus posita atque accepta confutentur. Nihil enim in evangelis tale esse debet ut temeraria falsitate vitietur. *Video namque ubique qui ad Christum venerunt picturam in habitu regio, unde et quaedam civitates ut reges venerantur et colunt nominibus impositis. De pictura non esset cura habenda quoniam «pictoribus atque poetis—quidlibet audendi semper fuit aequa potestas».* Cui arti concedere possumus et magorum imagines et divi Georgii cum dracone decertationem, non minus ridicula quam et Constantinum leprosum et Iohannem in dolio ferventis olei ante portam Latinam coniectum. [...] Pictorum arti concedimus sed viros veritatis amatores haec admirari et cedere non est tolerabile [...]»

75 Savonarola 1902 (wie Anm. 55), S. 23f.

76 Eines Lorbeer-Kranzes scheinen Maler – den Bildzeugnissen nach zu schließen – überhaupt erst in den Jahren um 1500 würdig geworden zu sein, vgl. die Bronzestatuette Mantegna. Für den «Apelles»-Stich des Nicoletto da Modena wurde dagegen von Peter Lüdemann, «Der Dichter am Grab des Malers. Randbemerkungen zu Nicoletto da Modenas *Apelles* und Giorgiones *Tempesta*», in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 68 (2007), S. 255–264,

wahrscheinlich gemacht, daß der Lorbeer-Bekränzte nicht Apelles, sondern wohl einen Dichter dargestellt. Der Venezianer Giovanni Boldù trägt auf seiner Selbstbildnis-Medaille von 1458 immerhin schon einen in seiner Bedeutung gut vergleichbaren Efeukranz, wobei freilich unklar bleibt, ob Boldù sich selbst als Künstler oder nicht eher als in den Bildkünsten dilettierender *uomo universale* verstand. – Zum Bekränzen von Personifikationen vgl. auch eine 1435 entstandene (Casone-?)Tafel des Giovanni dal Ponte (Madrid, Prado), auf der alle Sieben Freien Künste und ihre historischen Vertreter von spiritelli einen Kranz erhalten.

77 Eine genaue Analyse der unterschiedlichen kunsttheoretischen Positionen des frühen 15. Jh.s folgt an anderer Stelle; zur Gaddi-Tafel (mit Zuschreibung an die Werkstatt Fra Angelicos, um 1425) Carl Brandon Strehle, «The Princeton *Penitent Saint Jerome*, the Gaddi Family, and Early Fra Angelico», in: *Record. Princeton University Art Museum* 62 (2003), S. 4–27; zur sukzessiven Veränderung der Bilderwelt im Florenz der 1410er und 20er Jahre am besten Luciano Berti / Antonio Paolucci (Hrsg.), *L'età di Masaccio. Il primo Quattrocento a Firenze*, Mailand: Electa, 1990.