

Rudolf Kuhn

Cennino Cennini

Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozeß<sup>1</sup>

(Zuerst gedruckt in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* vol. 36, 1991, 104 – 153; die Seitenumbrüche dieser Druckausgabe sind in Klammern angegeben)

### Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
I. Der <i>Libro dell'Arte</i> ist ein <i>Lehrbuch</i> der Kunst	4
1. Das Lehrbuch der Kunst enthält einen Lehrgang	5
2. Vom Inhalt des Lehrganges der Kunst und die Aufzählung der Aufgaben der Kunst in der Malerei	6
3. Die Länge der Ausbildung eines Künstlers	8
II. <i>Storia</i> und <i>Componere</i>	8
1. <i>Storia</i>	9
2. <i>Componere</i>	10
3. Lehrte Cennini, vorbereitend auf dem Papier zu entwerfen oder zeichnend auf dem Bildträger (Wand oder Tafel)?	12
3,1. Was ergibt sich aus seinem Lehrbuch der Kunst?	12
3,2. Und die erhaltenen Ureinfälle, Skizzen und abschließenden Reinzeichnungen?	14
4. Entwurfsprozess auf dem Bildträger	18
4,1. Der Entwurf auf der Wand	18
4,2. Der Entwurf auf der Tafel	20
5. Hell-dunkel und Farbe	21
5,1. Die sieben Farben	21
5,2. Die Abstufung ( <i>digradazione</i> ) der Farben sowie des Hell und Dunkels	22
6. Proportionen, Räumliche Verhältnisse, Perspektiven	26
6,1. Die Maßrechnung	26
6,2. Die Frage nach den Proportionen der Körper von Mann, Frau und Tier	27

---

<sup>1</sup> Im Rahmen eines Akademiestipendiums der Stiftung Volkswagen konnte ich u.a. dieses Kapitel einer Abhandlungsfolge fertigstellen. Ich danke der Stiftung Volkswagen dafür sehr.

6,3. Die räumlichen Verhältnisse bei Figur und <i>Storia</i>	27
6,4. Die Perspektive	28
III. Studien	28
1. Studien nach Kunstwerken: Kopien	28
2. Studien nach der Natur	29
3. Zeichnung im Kopf, <i>Disegno entro la testa</i>	30
IV. <i>Fantasia e Operazione di Mano. Scienza</i>	30
1. <i>Fantasia e Operazione di mano</i>	30
2. <i>Scienza</i>	32
3. Stil: <i>Maniera, Aria</i>	32
4. Nochmals: Komposition	33
5. Nur <i>ein</i> Lehrer ist gut	34
6. Giotto und der Epochale Stilwandel	35
V.	
Anhang I: Weitere Worte und Begriffe <i>Paragone, Moderno, Sentimento, Zeichne jeden Tag, doch zeichne wenig,</i> <i>Disegno vago, colorire vago, Rilievo, Sfumare</i>	36
Anhang II: Beispiele von Skizzen und weitere Beispiele von Reinzeichnungen des Trecento und des frühen Quattrocento	39

Cennino Cennini, in Colle Valdelsa geboren und während zwölf Jahren in der Werkstatt des Angolo Gaddi in Florenz ausgebildet, lebte später in Padua (dok. 1398) als Maler des Francesco da Carrara, des Signore der Stadt (*pittore e familiare del magnifico Signore*). In Padua, wo Florentiner Maler, nämlich Giotto am Anfang des Jahrhunderts die *Cappella dell'Arena* und Giusto de'Menabuoi vor gut drei Lustren das Baptisterium ausgemalt hatten, schrieb Cennini nun am Ende des vierzehnten Jahrhunderts seinen *Libro dell'Arte*. Auf Padua oder das Veneto als den Ort des Verfassens des Textes, schrieb Franco Brunello, den Milanese folgend, in der von ihm besorgten neuen Ausgabe des Libro<sup>2</sup>, deute das Vokabular hin und vielleicht auch die Anrufung des hl. Antonius in Capp. 1 und 189.

In der Beurteilung des Inhaltes des *Buches über die Kunst* ist die Antwort auf die Frage, was Cennini über den Werkprozeß gemeint habe, namentlich über eine mögliche Vorbereitung von Malereien auf der Wand oder der Tafel durch pp. 104/105) und in Zeichnungen, noch immer kontrovers<sup>3</sup>. Auch möchte, wenn man inzwischen weiß, daß

---

<sup>2</sup>Cennino Cennini. *Il Libro dell'Arte*, commentato e annotato da Franco Brunello, con una prefazione di Licisco Magagnato. Vicenza: Neri Pozza 1971, <sup>2</sup>1982, S. 211 ff. Licisco Magagnato folge ich hier auch in der Datierung (S. V). In der Handschrift des Codex Laurentianus findet sich am Schluß eine Datierung auf 1437, die, wie schon die Milanese in ihrer Ausgabe p. IX dargetan, vom Abschreiber stammt. Ältere, maßgebende Ausgabe: Cennino Cennini da Colle Valdelsa. *Il Libro dell'Arte*, ed. riveduta e corretta sui codici per cura di Renzo Simi, Lanciano: 1913; Nachdruck der 3. Auflage Florenz 1943. Vorher: Cennini da Colle di Valdelsa. *Il libro dell'arte, o trattato della pittura*, ed. Gaetano e Carlo Milanese. Firenze: 1859

Übersetzung ins Deutsche: Albert Ilg. *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini*. Wien: Braumüller 1871 (Quellenschriften für Kunstgeschichte usf. hg R. Eitelberger v. Edelberg Band 1).

Der Libro dell'Arte ist, wie ich der Edition von Magagnator entnehme, in drei Handschriften erhalten: Cod. Laurentianus (78P.23), Erste Jahre des 15. Jh, Cod. Riccardianus (2190), 2. H. 16. Jh, beide also in Florenz, und der Cod. Ottobonianus (2974), also im Vatikan, eine modernere Kopie nach dem Laurentianus.

Von mir wurde die erst genannte Ausgabe mit sehr guter Einleitung und vorzüglichen Sachkommentaren benützt; ausführliche und historische Sachkommentare schon in der deutschen Ausgabe von Ilg. Ein ausführlicher Bericht über die Fortuna critica mit chronologischer Bibliographie von Gianlorenzo Mellini, "Studi su Cennino Cennini, 2", *Critica d'Arte*, 12, Heft 75 (1965) 48-64. Als Würdigung besonders Lionello Venturi, "La Critica d'Arte alla Fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)", i 28 (1925) 233-244, bes. S. 237ff. Ferner sachlich nützlich Paolo Bensi, "La tavolozza di Cennino Cennini", *Studi di Storia delle Arti* (Università di Genova, Istituto die Storia dell'Arte) 2 (1978/79) 37-85

<sup>3</sup>Eine erneuerte, gewichtige Stellungnahme in Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450*. Berlin: Mann 1968 ff Teil I p. XXIII. Dieses Corpus und einzelne Zeichnungen darin werden hinfort als CIZ + Nr. zitiert. Vgl. auch die ältere Arbeit von Bernhard Degenhart, "Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern", *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, 1 (1950), 93-158; entgegengesetzt Robert Oertel, "Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 5 (1949) 217-314. Ugo Procacci, "Disegni per esercitazione degli allievi e disegni preparatori per le opere d'arte nelle testimonianze del Cennini", *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, ed. Irving Lavin und John Plummer, New York 1977, 352-367.

das Verständnis von dem, was die Kunst in der Malerei sei, sich im 15. Jahrhundert mehrfach gewandelt hat, und wenn man beachten will, wie sich die Kunst in der Malerei zu den anderen Teilen der Malerei jeweils verhalten hat, eine neue Lektüre nützlich sein. Ich werde hier diesen und einigen anderen künstlerischen Gesichtspunkten folgen<sup>4</sup>. Mein Beitrag steht im Zusammenhang mit einer Abhandlung über Alberti's dreieinhalb Jahrzehnte jüngeren Traktat von der Malerei und einem Beitrag über Lionardo's *Paragone*<sup>5</sup>.

Wie weit liegen Cennino Cennini's *Libro dell'Arte* und der erwähnte Traktat *De pictura* des Alberti auseinander. Wie weit schon darin, daß Alberti die verlorenen Schriften des Altertums, der Euphranor, Antigonos, Xenokrates und Apelles ersetzen wollte (II,26)<sup>6</sup> und Cennini sich auf die Kunstausbildung (*essercitante nell'arte di dipintoria*, cap. 1) des Giotto als Älterlehrer berief, dessen Enkelschüler Agnolo Gaddi, sein eigener Lehrer, gewesen war (cap. 1); wie weit darin, daß Alberti den beispieles- und lehrerlosen Aufbruch (*sanza percettori, senza essempro*) eines der Antike nicht nachstehenden *Ingegno* in Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia und Masaccio sich als Reflektionshorizont wählte (Widmungsvorwort S. 7)<sup>7</sup> und Cennini sein Buch in der Verehrung Gottes, der Jungfrau Maria, der Heiligen, auch in der Verehrung seiner Lehrer schrieb (so sagt es der dedizierende Titel des *Libro*) und Gott, die Jungfrau und die Heiligen in cap. 1 wiederum anrief. (pp. 105/106)

### I. Der *Libro dell'Arte* ist ein *Lehrbuch* der Kunst

Der *Libro dell'Arte* handelt, wie der Titel sagt, von der *Kunst*. Was in ihm dargelegt ist, war also dasjenige, was Cennini unter der *Kunst* verstand. Wenn das Buch leistet, was es sollte, dann handelt es von der Kunst umfassend und dann war dasjenige, was in ihm nicht dargelegt ist, im Verständnis eines Cennini auch nicht Teil der *Kunst*. Es konnte freilich etwas in einer anderen Weise, als Kunst zu sein, der Malerei zugehören, und das war auch so, wie gegen Ende dieses Beitrages darzulegen ist.

Alberti's Traktat dagegen handelt in drei Büchern von der Malerei überhaupt, deren zweites von der *Kunst* in der Malerei handelt, während das erste Buch vom Gegenstand der Malerei in eher grundsätzlicher Hinsicht und das dritte Buch vom Künstler handelt.

---

<sup>4</sup>Ich danke Frau stud. phil. Anna Lisa Scarpa für ihre Überprüfung meiner Übersetzungen.

<sup>5</sup> Rudolf Kuhn, "Alberti's Lehre über die Komposition als die Kunst in der Malerei". *Archiv für Begriffsgeschichte*, 28 (1984), 123-178 (jetzt auch: Internet: Universitätsbibliothek München, *Open Access*); drs. "Lionardo's Lehre über die Grenzen der Malerei gegen andere Künste und Wissenschaften. Beschreibung seiner Lehre mit Übersetzung herausgehobener Texte", *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 33 (1988), 215-246 (Teildruck in: *Festschrift für Rudolf Bockholdt*, hg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen (1990), 65-79)

<sup>6</sup> s. Kuhn, Alberti, S. 124

<sup>7</sup> ebenda

## 1. Das Lehrbuch der Kunst enthält einen Lehrgang

Cennini's *Libro dell'Arte* ist dem Inhalt nach ein Rezeptbuch, der Form nach aber zugleich ein *Lehrbuch*. Es handelt zunächst hauptsächlich vom Zeichnen, dann hauptsächlich vom Malen und ist als *Lehrgang* angelegt, wie wohl Albert Dresdner<sup>8</sup> zuerst hervorhob: das Buch Kapitel für Kapitel durcharbeitend, erwarb man die *buona pratica* in der *operazione di mano*.

Belegstellen:

Cap. 13: *Praticato che hai in su questo essercizio un anno, e più e meno secondo che appetito o diletto tu arai preso* - diese Übung war vorher gelehrt worden -, *alcuna volta puoi disegnare in carta bambagina pur con penna ...* - welches die nächste Übung. "Wenn du in dieser Übung ein Jahr praktiziert hast, mehr oder weniger, ... dann kannst du ... auch mit der Feder zeichnen".

Cap. 15: *Per venire a luce di grado in grado a incominciare a volere trovare il principio e la porta del colorire, vuolsi pigliare altro modo di disegnare che quello di che abbiamo detto perfino a mo* (d.h. bisher). *E questo si chiama disegnare in carta tinta, cioè o in carta pecorina o in carta bambagina*. "Um Stufe für Stufe zum Lichte zu kommen, um anzufangen, Grund und Pforte des (farbigen) Malens finden zu wollen, sollst du noch eine andere Art des Zeichnens annehmen als jene, von der wir bisher gesprochen. Und diese Art nennt man ..." (Bei der (pp. 106/107) nachfolgend beschriebenen Art des Zeichnens konnte man eine andere, der Malerei nähere Hell-Dunkel-Stufung lernen).

Cap. 27: *Avendo prima usato un tempo il disegnare, come ti dissi di sopra, cioè in tavoletta, affaticati e dilèttati di ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di gran maestri*. "Nachdem du erst eine Zeit lang das Zeichnen geübt hast, wie ich dir weiter oben sagte, nämlich auf einem Täfelchen, gib dir (nun) Mühe und mache dir die Freude, immer die besten Sachen abzuzeichnen, die du von der Hand der großen Meister gemacht finden kannst".

Und noch der Schluß des Inhaltsverzeichnisses für die Behandlung der Malerei: *E questa si è regola de i gradi predetti, sopra i quali io, con quel poco sapere ch'io ho imparato, dichiarerò di parte in parte* (cap. 4). "Und das ist auch die Richtschnur für die genannten Stufen, über die ich mit meinem geringen, erlernten Wissen nach und nach Erläuterung geben werde".

Hat man die Form des Buches als die eines Lehrbuches und den Aufbau des Buches als den eines Lehrganges erkannt und berücksichtigt man das, dann versteht man auch den allerersten Satz der praktischen Anleitungen überhaupt, der da heißt: *Si come detto è, dal disegno t'incominci* (cap. 5). "So wie gesagt worden ist: mit dem Zeichnen solltest du anfangen". Gemeint ist: wenn du den Lehrgang durchlaufen willst, - nicht: wenn du den Werkprozeß für ein Gemälde beginnen willst, ist hier gemeint - wenn du den Lehrgang

---

<sup>8</sup> Albert Dresdner, Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte der europäischen Kunstlehre, München 1915, 64

durchlaufen willst, dann fange mit dem Zeichnen an und zwar dem (zunächst kopierenden) Zeichnen auf einem Buchsbaumtäfelchen, von dem allein dieses Kapitel handelt.<sup>9</sup>

Es findet sich allerdings eine Abweichung von der lehrgangsmäßigen Anordnung: Cennini behandelte zuerst die Wandmalerei, obgleich er beim Übergang von der Wandmalerei zur Tafelmalerei ausdrücklich empfahl, eben nicht mit der Wandmalerei zu beginnen, sondern mit der Tafelmalerei: *E tieni bene a mente, che chi imparasse a lavorare prima in muro e poi in tavola non viene così perfetto maestro nell'arte, come perviene a imparare prima in tavola e poi in muro* (cap. 103). "Wer erst auf der Mauer und dann auf der Tafel arbeiten lernte, wird kein so vollendeter Meister in der Kunst wie, wer es umgekehrt lernt."

Mancherlei Spezialitäten wurden freilich dort, auch exkursartig, angehängt, wo von Ähnlichem die Rede war, ohne daß solche Anhänge immer ausdrücklich als solche bezeichnet worden wären. (pp. 107/108)

## 2. Vom Inhalt des Lehrganges der Kunst und die Aufzählung der Aufgaben der Kunst in der Malerei.

Cennini zählte im Cap. 4, welches dem Beginn des eigentlichen Lehrganges mit Cap. 5 vorangeht, die Aufgaben des Malers und die Gegenstände seiner Erläuterung auf und demnach den Inhalt der Kunst an der Malerei. Ich nummeriere sie und füge Ilgs Übersetzung hinzu:

*El fondamento dell'arte, [e] di tutti questi lavorii di mano il principio, è il disegno e 'l colorire. Queste due parti vogliono questo, cioè: "Die Grundlage der Kunst und all dieser Handarbeiten Anfang ist die Zeichnung und das (farbige) Malen. Diese zwei Teile wollen dies":*

1. *sapere tritare, o ver macinare*: zerreiben oder aber zermahlen (der Farben) (sc. cap. 36 sqq.)
2. *inconlare*: beleimen (sc. cap. 113 sqq, die folgenden Aufgaben dort anschließend bis Aufgabe 18 cap. 154)
3. *impannare*: Leinwand aufziehen
4. *ingessare*: Gipsgrund machen
5. *radere i gessi e pulirli*: Gipsgrund glätten, pulieren
6. *rilevare di gesso*: Gipsreliefs fertigen (d.i. aufstehende Heiligenscheine usf)
7. *mettere di bolo*: Anwendung des Bolus
8. *mettere d'oro*: vergolden
9. *brunire*: glätten
10. *temperare*: Tempera mischen
11. *campeggiare*: Gründe legen

---

<sup>9</sup>Das Didaktische, für die Ausbildung des Künstlers Bestimmte dieser Stelle betont auch Magagnato S. XVI, aber das ausschließlich Lehrgangsmäßige nicht entschieden genug. Ein Lehrbuch wird es immer wieder genannt, etwa Ilg p. XVII, CIZ p. XXIII

12. *spolverare*: mit Kohle stäuben
13. *grattare*: eingraben
14. *granare o vero camucciare*: mit dem Rädchen punktieren
15. *ritagliare*: linieren (der Kommentar Brunello's: Konture der Figur mittels eines angespitzten Eisens bezeichnen)
16. *colorire*: malen
17. *adornare*: die Tafel auszieren
18. *e 'nvernicare in tavola o vero in cona*: firnissen (der Tafel oder des Altarbildes).

Bei den Nrn. 10 - 14 handelt es sich immer noch um die Ornamentauflagen auf die Gemälde; erst ab Nr. 15 folgt das eigentliche Malen. (pp. 108/109)

*A lavorare in muro, bisogna*

1. *bagnare*: waschen (sc. cap. 67, die folgenden Aufgaben anschließend bis Aufgabe 9 cap. 95 sqq; Aufgabe 10 nicht besonders in einem cap. erwähnt)
2. *smaltare*: Mörtel anbringen
3. *fregiare*: einfassen
4. *pulire*: glätten
5. *disegnare*: zeichnen (sc. auf der Wand)
6. *colorire in fresco*: auf dem Nassen malen
7. *trarre a fine in secco*: im Trockenen vollenden
8. *temperare*: mischen (sc. mit Tempera malen)
9. *adornare*: ausschmücken
10. *finire in muro*: auf der Wand zu Ende bringen.

Wenn diese Aufzählung zugleich die Arbeitsdisposition des Autors war, ging hier die Tafelmalerei - lehrangsmäßig (s.o.) richtig - noch voran.

Es fällt auf: die Aufzählungen beginnen mit der unmittelbaren Vorbereitung des Arbeitens auf dem Bildträger, der Bildtafel und der Wand, betonen dieses damit; alle anderen Aufgaben, die vorher erlernt werden sollten, insbesondere das selbständige Zeichnen auf Papier usf. werden nicht erwähnt. Solche Betonung und Hervorhebung des eigentlichen Arbeitens auf dem Bildträger hätte ein *Orator* wie Alberti später durch rhetorische Mittel unterstrichen, Cennini tat dies durch zusätzliche religiöse Anrufungen. Es gibt im *Libro* zunächst drei längere religiöse Anrufungen, eine im Titel des Buches, verbunden mit einer Reverenz vor den Lehrern und mit dem Wunsch, den Leser zu nützen; eine zweite am Ende der Einleitung, d.h. am Ende des ersten Kapitels; und eine dritte am Ende des ganzen Buches, in welcher Anrufung wieder auch für die Leser gebetet wird, sie möchten gut studieren und gut im Gedächtnis behalten, auf daß sie in Frieden leben und sie ihre Familien in der Welt *col lor sudor*<sup>10</sup> erhalten könnten. Es gibt sodann aber eine mittellange religiöse Anrufung in cap. 67 beim Beginn der eigentlichen Vorbereitung eines Malens auf der Wand und d.h. am Anfang des Buchteiles über das Malen überhaupt; diese Anrufung steht dabei hinter der Erörterung aller technischen

<sup>10</sup>Mit dem Erhalten-Können der Familie *col lor sudor* in dieser Welt klingt das Adam-Motiv aus der Lehre über den Ursprung der Malerei in der Einleitung (cap. 1) wieder an.

Natur der Farben, markiert also wirklich das Arbeiten auf der Wand; es gibt weiters noch eine kürzere religiöse Anrufung in cap. 105 beim Beginn wiederum der Vorbereitung eines Malens auf der Tafel; diesmal soll der Adept die Trinität und die Jungfrau Maria anrufen. Ich finde noch eine letzte Anrufung, die nicht gliedernd gesetzt ist: in cap. 172 heißt es bei einer Aufgabe, die als sehr schwierig hingestellt ist: *e col nome di Dio incomincia*. (pp. 109/110)

Die gliedernd gesetzten religiösen Anrufungen betonen also abermals, wie dies schon durch ein eigenes Inhaltsverzeichnis geschah, denjenigen Teil der Kunst, der das eigentliche Malen usf. auf dem Bildträger ist.

### 3. Die Länge der Ausbildung eines Künstlers

Die Ausbildung zur *buona pratica* in der *operazione di mano* dauerte sehr lange. Cap. 104 (übers. Ilg): "Wisse, daß es nicht geschwind gehen wird, dies zu lernen: für's erste wird es zum geringsten ein Jahr dauern, das Zeichnen auf dem Täfelchen einzuüben<sup>11</sup>; dann mit dem Meister in der Werkstätte zu stehen, bis du alle die Zweige gelernt, welche unserer Kunst zugehören. Dann mit der Bereitung der Farben anzufangen, das Kochen des Leimes zu lernen, Gips zu mahlen, das Verfahren zu lernen, mit Gips zu grundieren, ihn erhaben zu machen, und zu schaben, zu vergolden, gut zu körnen, - durch sechs Jahre hindurch. Und dann zum praktischen Versuchen im Malen, ornamentieren mittels Beizen, Goldgewänder machen, in der Wandmalerei sich üben, andere sechs Jahre, immer zu zeichnen und weder an Fest- noch an Werktagen abzulassen (*sempre disegnando, non abbandonando mai né in dì di festa, né in dì di lavorare*). Und so wandelt sich die Naturanlage durch große Übung in tüchtige Geschicklichkeit um. Ergreifst du aber einen andern Weg, so hoffe nicht zu Vollkommenheit zu gelangen." *E così la natura per grande uso si convertisce in buona pratica. Altrimenti, pigliando altri ordini, nonne sperare mai che vengino a buona perfezione*. - Zwölf Jahre Lernen.

Und in cap. 67 berichtete Cennini tatsächlich über so lange Ausbildungszeiten: Agnolo Gaddi habe ihn, den Cennini, zwölf Jahre unterrichtet, Agnolo selbst hatte bei seinem Vater Taddeo Gaddi gelernt, welcher Taddeo wiederum gar vierundzwanzig Jahre lang *discepolo* des Giotto gewesen war.

## II. *Storia* und *Componere*

Auf dem Wege zu einer Erörterung der Frage, ob Cennini nur einen Entwurf von Tafel- oder Wandgemälden auf dem Bildträger (Tafel oder Wand) kannte (pp. 110/111) und lehrte oder auch einen Entwurf über selbständige Zeichnungen, und der Frage, welches der Ort der Komposition in der Malerei war, scheint es nützlich, vorab Sache und Gebrauch der Begriffe *Storia* und *Composicione* bei ihm zu klären.

---

<sup>11</sup>Das war dasjenige, womit die Ausbildung nach dem weiter oben mitgeteilten Zitat aus Cap. 5 anfangen sollte.

## 1. Storia

Der Begriff der *Storia* wurde selten und sehr bedacht gebraucht.

Wenn Cennini vom zeichnenden Kopieren sprach, so nannte er den Gegenstand in der Regel: *figura, o ver disegno*, zeichne die Figur, d.h. die Zeichnung nach; er nannte ihn in der Regel nicht etwa: *figura o storia*.

Beispiele:

Cap. 9: *seguita di dare el rilievo alle tue figure, o veramente disegno...* ("den Figuren, d.h. der Zeichnung Relief geben"); cap. 23: *e per avere bene i contorni, o di carta o di tavola o di muro, ... metti questa carta lucida in su la figura, o ver disegno, attaccata gentilmente in quattro canti con un poco di cera rossa o verde. Di subito ... trasparrà la figura, o ver disegno, di sotto, in forma e in modo ch 'l vedi chiaro* ("um die Konture auf dem Papier oder der Tafel oder der Mauer [, die du kopieren willst,] gut zu sehen, lege das Transparent-Papier auf die Figur, d.h. die Zeichnung, an vier Ecken befestigt... Sofort ... wird die Figur, d.h. die Zeichnung von unten durchscheinen in Form und Art, daß du sie klar siehst"). Bei dieser Anweisung, die dem *ritrarre una testa o una figura o una mezza figura*, dem Kopieren eines Kopfes, einer Figur oder Halbfigur gilt, ist das, was der Kopist zeichnerisch erfaßt und was der Urheber des Tafel- oder Wandgemäldes zeichnend hervorgebracht hat: *i contorni e le stremità del disegno di sotto* und *alcune ombre*, Konture und einige Schatten, Dunkelheiten. Die erzählte Geschichte, die *Storia*, war jedenfalls eben nicht im Blick.

Wenn das zeichnende Kopieren dagegen ein Nachzeichnen einer *Storia* sein sollte, wurde dieses Objekt eindeutig auch so benannt. Es handelt sich dann stets um *Storie* als Wandgemälde z.B. in Kapellen.

Beispiele:

Cap. 29: *Quando se' per le chiese o per cappelle e incominci a disegnare, ragguarda prima di che spazio ti pare o storia o figura che vuogli ritrarre, e guarda dove ha gli scuri, e mezz, e bianchetti* ("wenn du in Kirchen und Kapellen bist und zu zeichnen [kopieren] anfängst, beachte erst, welcher Weite [welcher (pp. 111/112) räumlicher Verhältnisse] dir *Storia* oder Figur scheinen, und beachte, wo sie Dunkelheiten, Halb- und Ganzlichter haben"). Und Cap. 30 spricht vom Maßnehmen, wenn die Wandgemälde, *Storia* oder *Figura*, hoch angebracht wären und man sie mit der Hand nicht erreichen könnte, und von dem, was zu tun sei, wenn die Kopie einer *Storia* oder *Figura* zunächst nicht gut ins Maß geraten wäre: *e questo si fa perché la storia, o figura, sarà alta, che co mano non potrai aggiugnere per misuralla ... E se di primo tratto non ti vien bene in misura la tua storia o 'mfigura, ...*

Auch dann, wenn Gemälde auf der Wand neu entworfen werden sollten, sprach Cennini präzise von *Storie*, cap. 67: *Poi, secondo la storia o figure che de' fare ... toglì il carbone e disegna e componi e cogli bene ogni tuo' misura... Poi componi col carbone, come detto ho, storie o figure; e guida i tuo' spazii sempre gualivi e uguali* ("dann, entsprechend der *Storia* oder den Figuren, die du machen mußt, ... nimm die Kohle und zeichne und komponiere und nimm gut jedes Maß....Dann komponiere mit der Kohle, wie ich gesagt habe, die *Storie* oder Figuren und ziehe die *Spatia* immer gleich und gleich"). Und auch, wenn Zimmer und Loggien mit Wandmalereien in *verde terra in secco* ausgeschmückt werden sollten, heißt es ebenso: ... *disegna con carbone, a modo*

*che fai in tavola, e ferma le tue storie con inchiostro, o vuoi con colore nero...*("... zeichne mit Kohle so, wie du es auf der Tafel machst, und mache deine *Storie* mit Tinte oder, willst du, mit schwarzer Farbe fest [nur mit Kohle gezeichnet, wäre sie nicht fixiert, bliebe abstäubbar]") cap. 177.

Der Gebrauch ist überraschend genau, insofern Cennini in cap. 67 nur solange von *Storia* sprach, als vom Entwerfen, oder in cap. 177, als vom Fixieren des Entwurfs die Rede war, die *Storia* als ganze im Blicke stand; die weitere Ausarbeitung könnte dann eine gewesen sein, die nicht so sehr die *Storia* als ganze betraf als nur noch deren Figuren usf. Hinzugesetzt sei, daß im cap. 122, das vom Entwurf auf einer Tafel, vorzüglich einer Altartafel, handelt, der Begriff der *Storia* überhaupt nicht gebraucht wird, da war von dem Altarblatte oder der Tafel und stets von der Figur die Rede: ... *si vuole disegnare la tua ancona o ver tavola con quelli carboni di salice... acciò che stia di lungi dalla figura; ché molto ti giova in nel comporre... Quando hai compiuto di disegnare la tua figura... quando a te pare stia presso di bene ... staendo la figura bene ...* usf. Cennini scheint die Einfiguren-Ancona vorzüglich vor Augen gehabt zu haben. Es fällt hier aber auch kein Begriff wie etwa *Storietta* für die Predellen. Ich habe allein eine Ausnahme, cap. 178, gefunden, wo vom Firnissen einer in *verde terra* gemalten Tafel die Rede ist und (pp. 112/113) es heißt: ... *gentilmente e legghiermente da' due o tre volte sopra le tue figure o storie...*(geh zwei-, dreimal über die Figuren oder *Storie*).

Fazit: Cennini benützte den Begriff *Storia* selten und benützte ihn fast immer präzise; er kannte die *Storia* vorzüglich als Wandmalerei *a fresco* oder *a secco* und sprach von ihr, wenn sie als ganze kopiert oder auf der Wand entworfen werden sollte, also dann und solange sie als Aufgabe wirklich gegeben war.

## 2. Componere

Die Kunst des Malens heißt bei Cennini: *dipignere*. So in cap. 1: *e quest'è un'arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano*. Diese Malerei nun, insofern sie *operazione di mano* war, hatte zwei Teile, cap. 4: *El fondamento dell'arte, [e] di tutti questi lavorii di mano il principio, è il disegno e 'l colorire. Queste due parti vogliono questo, cioè:* dann folgt die Herzählung der Einzeltätigkeiten. Cennini war auch hier terminologisch sehr präzise, er spricht nun exakt vom *disegnare*, spricht dann vom *colorire*. Insbesondere das Malen auf der Wand und das auf der Bildtafel heißt bei ihm stets *colorire*.

Vergleicht man die *Teile der Kunst* bei Cennini mit denen des Alberti (II, 30-31): *circumscripio, compositio, receptio luminum*, so gibt es mehrere Unterschiede: Cennini's *disegnare* umfaßt mehr als Alberti später unter *circumscripio* behandelt, nämlich auch das Hell-Dunkel mittels eines Zeichnens auf der *carta tinta*; das *colorire* umfaßt dementsprechend weniger als Albertis *receptio luminum*, nämlich das nichtfarbige Hell-Dunkel eben nicht; überhaupt gab Alberti die Basisunterscheidung von *disegnare* und *colorire* bei Cennini auf; der wichtigste Unterschied aber ist: die *compositio* bildet bei Cennini gar keinen eigenen Teil der Kunst.

Kommt denn der Begriff "Komponieren" in Cenninis Lehrbuch gar nicht vor?

Soweit ich sehe, benützte Cennini den Begriff *componere* im ganzen ersten Teil des Lehrbuches, in welchem von allen möglichen Arten des Zeichnens, von Techniken, Mitteln, die Rede ist, in der Tat nicht (Ausnahme cap. 1, s.u.). Dieses Zeichnen auf Holztäfelchen (als Skizzenbuch), auf Papier, auf Pergament ist stets ein kopierendes Zeichnen, solcherart studierendes Zeichnen, bei dem die Aufgabe des Komponierens nicht anfällt. (pp. 113/114)

Sobald Cennini in cap. 67 von der Entwurfszeichnung auf einer Wand für ein Wandgemälde spricht, redet er in einer Stelle, die schon zitiert wurde, dagegen vom Komponieren *expressis verbis*: *Poi, secondo la storia o figure che de' fare, se lo intonaco è secco toglì il carbone e disegna e componi e cogli bene ogni tuo' misura... Poi componi col carbone, come detto ho, storie o figure.* ("Dann, entsprechend der *Storia* oder den Figuren, die du machen muß, nimm, wenn der Putz trocken ist, die Kohle und zeichne und komponiere und nimm gut jedes Maß....Dann komponiere mit der Kohle, wie ich gesagt habe, die *Storie* oder Figuren").

Ebenso in dem auch schon zitierten cap. 122, in welchem er von der Entwurfszeichnung für ein Tafelgemälde auf einer Holztafel spricht: *Si vuole disegnare la tua ancona o ver tavola con quelli carboni di salice ... Ma vuolsi legare il carbone a una cannuccia o ver bacchetta, acciò che stia di lungi dalla figura; ché molto ti giova in nel comporre... E disegna con leggier mano, e quivi aombra le pieghe e i visi... Quando hai compiuto di disegnare la tua figura...* ("Man soll [auf] seinem Altarblatt, d.h. auf der Tafel mit jenen Weidenkohlen zeichnen... Man soll die Kohle an ein Rohr oder vielmehr einen Stecken binden, sodaß man von der Figur [die man zeichnet und zeichnen will] entfernt ist [und einen Überblick hat]. Denn das nützt dir viel beim Komponieren... Und zeichne mit leichter Hand und schattiere da die Falten und Gesichtszüge... Dann, wenn du das Zeichnen deiner Figur vollendet hast,...").

Im cap. 1 benützte Cennini das Wort *componere* obendrein mit einer genaueren Objektbestimmung: *... al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, ...* ("... dem Maler ist die Freiheit gegeben, eine aufrecht sitzende Figur zu komponieren, halb Mensch, halb Pferd...") exemplarisch und im Extremum sieht man, was *comporre* sein konnte, zwei getrennte, in diesem Fall auch natürlicher Weise nicht zusammengehörige Dinge Zusammenfügen. Auch für seine eigene schriftstellerische Tätigkeit benützte Cennini im Titel des Buches das Wort *comporre*: *Incomincia il libro dell'arte, fatto e composto da*: zusammengestellt.

Eine Anweisung dazu, wie ein Maler komponieren könnte, welche Gesichtspunkte er berücksichtigen sollte, welche Wegleitung es für ihn dabei gäbe, wie er das Komponieren überhaupt lernen könnte, findet sich im ganzen *Libro dell'arte* nicht. Darauf ist bei der Bestimmung dessen zurückzukommen, was die *Kunst* an der Malerei für Cennini war und was nicht.

Jedenfalls war es später dann die besondere Leistung des Alberti, die *compositio* ins Zentrum der Lehre von der *Kunst* in der Malerei zu rücken und eine (pp. 114/115) geordnete Fülle von Gesichtspunkten, die das Komponieren ermöglichen und begleiten, mitzuteilen.

Über Cennini darf man jedoch zum andernmal feststellen, daß und wie präzise er in seinen Äußerungen und seinem Wortgebrauch auch hier war: seine begriffliche Präzision folgte aus der langjährigen engen Vertrautheit mit einer die einzelnen Arbeiten und Arbeitsschritte genau unterscheidenden Praxis.

### 3. Lehrte Cennini, vorbereitend auf dem Papier zu entwerfen oder zeichnend auf dem Bildträger (Wand oder Tafel)?

#### 3.1. Was ergibt sich aus seinem Lehrbuch der Kunst?

Überlegungen, der folgenden ähnlich, finden sich bei Procacci<sup>12</sup>. Die Argumentation mag subjektiv stärken, daß der Aufsatz von Procacci mir nicht bekannt war, als ich den vorliegenden Aufsatz schrieb.

a.) Bei der Erörterung des Zeichnens auf der Wand, welches das eigentliche Malen auf dieser Wand vorbereitet, in cap. 67, und bei der Erörterung des Zeichnens auf der Bildtafel, welches das eigentliche Malen auf dieser Bildtafel vorbereitet, in cap. 122, wird beide Male der Werkprozess sehr stufenreichen erörtert und dennoch keine vorhergehende Zeichnung auf Pergament, Papier usf. erwähnt und auch nicht auf solche Zeichnungen angespielt.

b.) Und ein nochmaliger Blick auf die zitierten Stellen lehrt zweifelsfrei, daß umgekehrt auf dem Bildträger, daß auf dieser Wand mit Kohle gezeichnet, komponiert und Maße gesetzt werden sollten; ich wiederhole (cap. 67): *togli il carbone e disegna e componi e cogli bene ogni tuo' misura... Poi componi col carbone, come detto ho, storie e figure*. Bei der Überzeichnung dieser Kohlezeichnung dann mit Ocker schrieb Cennini nicht mehr *componere*, sondern: *ritrarre e disegnare le tue figure, aombrare*; und bei der dritten Überzeichnung der nun mehr vorliegenden Ockerzeichnung mit Sinopie schrieb Cennini: *tratteggiare*.

Ganz parallel schrieb Cennini in cap. 122, wie gelesen, auf dem Bildträger, nun der Tafel, da sei mit Kohle zu zeichnen, zu komponieren und zu schattieren; ich wiederhole auch dies: *si vuole disegnare la tua ancona o ver tavola con quelli carboni di salice ... Ma vuolsi legare il carbone a una cannuccia o ver bacchetta, acciò che stia di lungi dalla figura; ché molto ti giova in nel comporre...* (pp. 115/116) Bei den folgenden zwei Arbeitsschritten, der Überzeichnungen dieser Kohlezeichnung mit Tinte und dann mit Aquarelltinte, schrieb Cennini ebenfalls nicht mehr *comporre*, sondern *raffermare* und *aombrare*.

c.) Vor allem folgende Empfehlung bei der vorbereitenden Zeichnung auf einer Bildtafel in cap. 122 hat nur dann einen Sinn, wenn es sich bei dem *comporre* einer *figura* - von einer *storia* war bei den Bild-/Altartafeln im Lehrbuch des Cennini ja nicht die Rede - auch um den *Kompositionsentwurf* handelt; ich muß ein längeres Stück zitieren: *Ma vuolsi legare il carbone a una cannuccia o ver bacchetta, acciò che stia di lungi dalla*

---

<sup>12</sup> Vgl. Anm. 2

*figura; ché molto ti giova in nel comporre. E abbi una penna appresso; ché quando alcuno tratto non ti venissi ben fatto, che coi peli della tua detta penna possi torlo via e ridisegnarlo. ... Quando hai compiuto di disegnare la tua figura (specialmente che sia d'ancona di gran pregio, che n'aspetti guadagno e onore), lasciala stare per alcuno dì, ritornandovi alcuna volta a rivederla, e medicare dove fusse più bisogno. Quando a te pare stia presso di bene (che puoi ritrarre e vedere, delle cose per altri buoni maestri fatte, che a te non è vergogna), staendo la figura bene ...("Man soll aber die Kohle an ein Rohr oder einen Stecken binden, sodaß man von der Figur entfernt ist [und einen Überblick hat]. Das nützt dir viel beim Komponieren... Und habe eine Feder nahebei; sodaß, wann dir ein Zug nicht gut gemacht vorkäme, du ihn mit den Haaren deiner genannten Feder wegnehmen und wieder zeichnen könntest... Wenn du das Zeichnen deiner Figur vollendet hast, besonders wenn es eine Altartafel von großem Wert ist, sodaß du dir davon Gewinn und Ehre erwartest, laß sie für einige Tage stehen, wobei du einige Male zu ihr zurückkehrst, sie durchzusehen und zu verbessern, wo es besonders nötig wäre. Und wenn es dir scheint, sie sei ziemlich gut (was du den durch andere gute Meister gemachten Werke abnehmen und an ihnen sehen kannst, was für dich zu tun nicht eine Schande ist), weil die Figur gut ist [sitzt],...").*

Solches tagelanges Betrachten, Prüfen und Bessern - vor allem das Vergleichen mit den Werken guter anderer Meister -, ob und bis die Figur wirklich sitzt, das könnte und sollte wohl schon auf dem Papier usf zeichnerisch geklärt werden, wenn es denn auf dem Papier zeichnerisch entworfen würde.

d.) Letztlich unterstützt vielleicht eine sprachliche Eigenheit dieses Verständnis der Aussagen des Cennini.

Z.B. in cap. 67 heißt der Gegenstand des Malens bei seiner ersten Erwähnung im Hinblick auf seine Komposition in Kohle: *la storia o figure che de' fare*. Bei der Wiederholung der Figurenzeichnung in Ocker heißt es bereits: *e va' ritraendo e disegnano le tue figure...* Cennini wechselte ständig, locker (pp. 116/117) und umgangssprachlich, bei wiederholender Nennung desselben Gegenstandes zu dieser vertrauten Inbesitznahme durch *'tuo'*. Im selben Kapitel heißt es auch vom Kalk, *calcina*: zuerst: stelle Kalk her; dann: nimm deinen Kalk. Cap. 71: *quando hai fatto la tua figura o storia*, dann lasse sie trocknen usf.

Gleich so bei der Vorzeichnung auf der Altartafel, die wir kennen. Cap. 122: *si vuole disegnare la tua ancona o ver tavola* - die Tafel hatte er sich inzwischen zubereitet - *con quelli carboni di salice usf., acciò che stia di lungi dalla figura* (die Figur ist noch nicht gezeichnet; der Abstand soll genommen werden, um sie zu zeichnen); *ché molto ti giova in nel comporre*. Aber: *quando hai compiuto di disegnare la tua figura*, dann laß sie einige Tage stehen, einigemale zurückkehrend, um sie wieder durchzusehen und zu bessern.

Genauso bei der Vorzeichnung auf der Wand für eine Verdeterra-Grisaille. Cap. 177: *disegna con carbone, a modo che fai in tavola, e ferma le tue storie* (die ja gezeichnet und da sind) *con inchiostro*.

Cap. 90 enthält eine Ausnahme von solchem Sprachgebrauch. Das Kapitel handelt von der Malerei in Öl auf einer Wand: *poi disegna con carbone la tua storia, e fermala o con inchiostro o con verdaccio temperato*. Entweder ist zu hier verstehen, daß dieselbe *Storia*, die vorher *a fresco* und *in tempera* gemalt worden ist, nun in Öl gemalt werden

soll; oder, wohl einfacher und richtiger: das ganze Zeichnerische wird hier nicht stufenreich erörtert, sondern in dem zitierten Satz auf einmal abgetan und komprimiert (es fehlt ja auch die sonst regelmäßig und eigens genannte *figura [storia o figura]*); vollständiger müßte es heißen und ungelent: *poi disegna con carbone la storia, e poi ferma le tue figure o con inchiostro o con verdaccio temperato.*

e.) Und allerletzt: Im ersten Teil des Lehrbuches der Kunst, in dem das Zeichnen auf Papier und Pergament nach allen Mitteln und allen Techniken, der Reihe nach, wie man es lernen soll, abgehandelt wird, gibt es nicht den geringsten Hinweis auf die Möglichkeit eines anderen als eines kopierenden (studierenden) Zeichnens. Sicherlich hätte das Kopieren, Studieren zuerst gelernt werden sollen; wann aber das andere dann? es würde jeder Satz darüber trotz des sonst üblichen Grades an Genauigkeit fehlen.<sup>13</sup> (pp. 117/118) *Fazit:* Cennini kannte wohl und er lehrte jedenfalls in seinem Lehrbuche der Kunst sowohl bei der Wand- wie auch der Tafelmalerei ausschließlich das komponierende Entwerfen auf dem endgültigen Bildträger, auf der Wand oder der Bildtafel, ein Entwerfen, das er *comporre* nannte. Und das heißt wohl: nicht nur Cennini, sondern die Praxis der spät-trecentistischen florentinischen Werkstatt der Giottonachfolge eines Agnolo Gaddi. Erst Alberti kannte später den regelmäßigen und als notwendig verstandenen, d.h. methodischen Entwurf bald der ganzen Storia, bald ihrer Teile in einer Zeichnung auf dem Papier.

### 3.2. Und die erhaltenen Ureinfälle, Skizzen und abschließenden Reinzeichnungen?

---

<sup>13</sup>Anhänge zu dieser Frage:

Eine Papierzeichnung, nach der gearbeitet werden sollte, wurde ausdrücklich erwähnt in cap. 141; es ging um ein *spolvero* für ein Brokatornament mit Hilfe einer originalgroßen Vorzeichnung auf Papier: *poi, secondo i drappi che vuoi fare, secondo fai i tuo' spolverezzi; cioè, di disegnarli prima in carta, e poi foràgli con aguciella gentilmente, tenendo sotto la carta una tela o panno...* Ebenso hätte bei Wand- und Tafelmalerei die vorbereitende Zeichnung auf Papier erwähnt werden können.

Auch auf Stoffen, auf einen anderen Bildträger, wurde ohne Vorzeichnung unmittelbar gezeichnet: cap. 163 auf schwarzem oder azurnem Gewebe und Vorhängen wurden unmittelbar gezeichnet Gewänder Gesichter, Berge, Gebäude; cap. 164 auf Geweben und Zindel für Sticker als Hilfe: lass diese den Stoff spannen und zeichne darauf; cap. 165, 166, 167 bei entsprechenden Arbeiten auch hier stets Zeichnen direkt auf dem Bildträger.

Einen besonderer Fall bildet die Glasmalerei cap. 171: der Glasschneider und der Maler: der Glasschneider gibt dir die Maße seines Fensters (*sua finestra*); du klebst in entsprechender Größe Papier zusammen (Karton), wie es für dein Fenster (*tua finestra*) nötig ist; zeichnest deine Figur (*tua figura*) mit Kohle, verstärkst sie mit Tinte, schattierst; gehst zum Glasschneider. Dieser breitet die Zeichnung aus, schneidet die farbigen Glasstücke entsprechend zurecht und gibt sie dir samt Farbe und du schattierst usf die Falten usf. Und sobald du's fertig gemalt hast, brennt er es, usf.

Eine nicht ganz eindeutige Stelle: cap. 87: *Se vuoi fare casamenti, pigliali nel tuo disegno nella grandezza che vuoi, e abbatti le fila.* Es handelte sich um die Darstellung von Gebäuden innerhalb einer *Storia* nach ihrer Farbe, nach Licht-Schatten und ihrer Verkürzung. Da griff Cennini mit einem Wort auf '*tuo disegno*' zurück; es wurde aber mit keinem Worte angedeutet, daß dieser *disegno* ein anderer wäre als derjenige, der in diesem Zusammenhang bislang nur eingeführt wurde, d.i. der *disegno* auf der Wand. *Nella grandezza che vuoi* konnte dementsprechend nur heißen: Häuser, groß oder klein, wie du sie willst.

Es sind aber, wie bekannt, einige Ureinfälle (*la première pensée*<sup>14</sup>), Skizzen (*le croquis*) und abschließende Zeichnungen erhalten und inzwischen im Corpus der Italienischen Zeichnungen von Degenhart und Schmitt mustergültig uns zugänglich. Einige sind hier anzusehen, andere aufzuführen.

Darunter ist auch ein einziger Ureinfall, den Degenhart und Schmitt ins *Trecento* setzten und Francesco Traini zugeschrieben (CIZ-0032, ca. 1345)<sup>15</sup>. Der Ureinfall stellt Christus vor Kajaphas dar: Das Einfallszentrum liegt sicherlich in Kajaphas: der Rhombus seines aufgerissenen Kleides wird in den mittels seiner ausfahrenden Arme und Ellenbogen auseinander gesperrten Mantelbahnen variiert, der Winkel im Mantel wird besonders links im Kniewinkel wiederholt (pp. 118/119) und nochmals in seinem Stuhl variiert. Kajaphas' gesamte Geste ist *Zerreißen*. Der Christus nähere begleitende Pharisäer ist scheibenförmig an Christus herangeführt, der fernere wiederholt nochmals jenen Winkel. Christus, der von dem ihm ferneren Pharisäer am Hemde gezerrt wird und seinen Kopf Kajaphas zuwendet, ist figural von den anderen ganz unbetroffen. Dieser einprägsame Ureinfall läßt keinen besonderen Grund erkennen, warum er aufgezeichnet werden mußte. Es gibt ihn aber, und er ist eine Ausnahme<sup>16</sup> im *Trecento*.

Aus dem *Quattrocento* sind dann weitere erhalten, bemerkenswerte und frühe Beispiele sind die Ureinfälle für die beiden Schergen für eine Geißelung Christi von Lorenzo Ghiberti<sup>17</sup> und vor allem der Teilentwurf eines Betlehemitischen Kindermordes von Donatello (CIZ-0265r)<sup>18</sup>.

Der Ureinfall des Donatello zeigt eine so komplizierte und reiche Komposition, daß die Notwendigkeit einer nun methodischen Vorbereitung über Zeichnungen in die Augen springt. Dort ist die erste kniende Figur, die einer Mutter, raumgewinnend aus- und in ihrem klagenden Haupt und dem heruntersinkenden Kopf ihres toten Kindes offen schließend zu Ende geführt; sie wird rechts gefolgt von einer zweiten, die im Kontrast weniger Platz einnimmt und mit ihrem Kind, nun dicht an der Brust und nahe ihrem Kopf, dicht schließend zu Ende geführt ist. Jenseits der ersten, die da kniete, eine dritte in anderem Kontrast, die aufragend, doch im Oberkörper gebeugt und ihr Kind an Brust und Kopf drückend, dasteht; auf diese Figur folgt wieder rechts die vierte Figur, die zweite aufrechte, auch mit einem aufgerichteten Kind in ihrem rechten Arm, die nun in erneutem Kontrast wieder mit ausgestrecktem linken Arm und ihrer Hand, einen Häscher wehrend, raumgewinnend figuriert ist. Ihr entgegen folgt der erste der Häscher, als umkehrende Variation ihrer, nun mit dem rechten Arm und der rechten Hand nach ihr

---

<sup>14</sup>Mit den französischen Bezeichnungen folge ich dem terminologischen Gebrauch Delacroix's, wie er erläutert ist in Kurt Badt, *Eugène Delacroix. Werke und Ideale*. Köln: DuMont 1965

<sup>15</sup>Degenhart-Schmitt-1968 I,1,82 Tafel 62c: Stockholm, Nationalmuseum, oliver Kreidegrund, Pinsel braun, Weißhöhung, spätere rahmende Federlinien, 119 : 18.

<sup>16</sup>Vielleicht könnte als weitere Ausnahme noch CIZ-0087 angeführt werden: *Neapolitanisch um 1370/80*, Drei männliche Akte, einer schlagend, der andere sich schützend, dieser zweimal gezeichnet. (Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins). Bemerkenswert scheint mir auch die Elastizität des Schlagenden als Teil der Konzeption. Die Änderung des sich Schützenden könnte dazu gedient haben die blanke Andersartigkeit eines, der sich beugt, und eines, der steht, in den ausgeführteren Kontrast eines, der sich zurück-, und eines, der sich vorbeugt, zu wandeln. Solche Änderung wiederum zeigt, wie Degenhart und Schmitt ausführten, daß es sich nicht um eine blanke Kopie handeln kann.

<sup>17</sup>CIZ-0191: Lorenzo Ghiberti, Die Geißelnden für eine Geißelung Christi, 1410/20, (Wien, Albertina).

<sup>18</sup>Degenhart-Schmitt-1968 I,2,343 Tfl 255/56: Rennes, Musée des Beaux-Arts, Metallstift Vorzeichnung, dann dicke Linien in tiefem Schwarz, 286 : 202.

langend und mit dem Dolch in der hoch erhobenen Linken sie bedrohend. Soweit eine klare, gegensatz- und wiederholungsreiche Struktur. Dann aber zusätzlich noch, wie bei Reliefs des Donatello häufig, zunächst Verunklarendes: unter dem Arm der stehenden, ausgreifenden Mutter die Figur einer (pp. 119/120) weiteren samt Kind und vor allem eine sechste Mutter, der zweiten knienden Figur rechts im Rücken, in die Ferne gewandt, von welcher man nur Kopf, Unterarm und Hand sieht. So erkennt man, was Komponieren jetzt hieß, und begreift, was das *excogitare, commentari, praemeditari* einer Komposition sowohl im Ganzen wie (so hier) in ihren Teilen, von dem Alberti in seinem Traktat sprach<sup>19</sup>.

Ähnliches ließe sich bei den Skizzen beobachten (vgl. Anhang II); wiederum ähnliches auch bei den abschließenden (Rein-) Zeichnungen. Darunter zwei Reinzeichnungen von *Storie* aus dem *Trecento*.

Die abschließende Reinzeichnung einer Komposition des Tempelganges der Maria von Taddeo Gaddi (CIZ-0022, 1328)<sup>20</sup>: Hier liegt ein Grund auf der Hand, weswegen diese Komposition zeichnerisch vorbereitet worden sein könnte. Der Grund könnte in der komplizierten Architektur, dem dreiteiligen Treppenpodest mit Basilika mit Seitenhallen darüber, gelegen haben und deren perspektivischer Zeichnung. Diese Architektur hat ja in Italien und den Niederlanden als Modell gewirkt. Ein zweiter Grund in der Verbindung eines fast ornamentalen Figurenkranzes, in dessen Mitte, gleichweit von oben und unten entfernt, den Eltern näher als den Personen rechts, Maria sich findet, in einem für Taddeo typischen Thema, nämlich in einer *Situation* innehaltend und Abschied nehmend, niemandem mehr und niemandem noch zugehörig, in der Verbindung, sage ich, eines solchen auf der Bildfläche fast ornamentalen Figurenkranzes mit einer an sich perspektivisch fluchtenden Architektur. Diese Einheit findet sich in keinem der Folgewerke nachgeahmt.

Die zweite abschließende Reinzeichnung einer *Storia* aus dem *Trecento* ist die Reinzeichnung einer Komposition der Gefangennahme und des Martyriums des hl. Miniato aus dem Umkreis des Bernardo Daddi (CIZ-0030, um 1340/50)<sup>21</sup>. Degenhart und Schmitt hielten für wahrscheinlich, daß die rechts fragmentierte Zeichnung dort noch eine dritte Episode enthielt. Jetzt sieht man: die Gefangennahme durch Kaiser Decius, eine Marter (dem Heiligen wird das Trommelfell durchstoßen und heißes Öl ins Ohr gegossen). Ein Grund könnte in der (pp. 120/121) ungewöhnlich sorgfältigen Binnenkomposition der ersten Szene gelegen haben; ein zweiter in der Verbindung beider Szenen. Links ein mehrfacher Wechsel von Bäumen und Fels. Die Schraffur ist sorgfältig links randfolgend und unten auf dem Weg und dem wegparallelen tieferen Gelände wegfolgend und wegparallel; so den Zug der Reiter begleitend und den der Fußgänger ermöglichend, so

---

<sup>19</sup>s. Kuhn, Alberti, S. 168ff.

<sup>20</sup>Degenhart-Schmitt, 1968 I,1,60 Tfl 47: Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins, Kreidegrund, olivgrün; Architektur mit Metallstift vorgeritzt; Pinsel weiß feinst schraffierend oder flächendeckend gehöht; Figuren z.T. mit Metallstift vorgeritzt, mit Bisterpinsel und Deckweiß ausgeführt; Goldspuren an Heiligenscheinen; Boden grünblau; Hintergrund schwarzgedeckt (Vasari?), 365 : 282.

<sup>21</sup>Degenhart-Schmitt, 1968 I,1,76 Tafel 58c: New York, Pierpont Morgan Library, Kreidegrund dunkelolivgrün; Feder braun, Pinsel weiß, Architektur mit Metallstift vorgezeichnet, Hintergrund und Lunettenbogen purpurrote Deckfarbe, 290 : 395.

den Weg darstellend. Miniato geht, auch wenn zum Martyrium geführt und geleitet, segnend des Weges und zu einem seiner Begleiter gewandt. Die Verbindung zur nächsten Szene: eine Brücke führt zum Martyriumsplatz und der Kaiser wendet sich dem Herankommenden wie zu, als zeigte er ihm das zukünftige Martyrium, das Durchbohren der Ohren und das Einfüllen des Öls.

Zwei abschließende Reinzeichnungen von Kompositionen des frühen *Quattrocento* seien auch hier angeschlossen: eine Heimsuchung Mariae von Don Lorenzo Monaco (CIZ-0171, 1420er)<sup>22</sup>: Die Sorgfalt der Komposition ist auffallend. Die Begebenheit findet höher im Gebirge statt. Anhebend steigt eine Felsbahn, in den Weg übergehend, den Maria ging. Die nächste Felsbahn steigt gegen den Ort, auf dem Maria steht. Auch für Elisabeths Knien ist ein Ort gegen uns gebildet. Die niedere Partie näherzu korrespondiert in ihrer Ausdehnung Maria und Elisabeth zusammen. Dann noch ein abschließender Anstieg. Über der Begleiterin ein Berg; über Maria und Elisabeth ein Doppelberg; in seiner Höhendifferenz den Personen folgend. Hochoben schließlich eine Stadt, die über der Begleiterin höher und über Elisabeth hochauf gipfelt.

Die zweite abschließende Reinzeichnung nochmals von Don Lorenzo Monaco: der Zug der Drei Könige (CIZ-0172, 1420er Jahre)<sup>23</sup>: Links unten eine Stadt dicht am Fels. Jenseits ein erster Reiter, dicht dann ein weiterer Fels. Jenseits dann der nächste Reiter, dicht der dritte. So ist der Wechsel der Abstände zwischen den Reitern insgesamt vorbereitet. Die verschiedenen Bahnen, in denen die Könige reiten, deuten darauf, daß sie sich noch nicht getroffen haben. Des ersten Pferd wendet sich herwärts, der König einwärts zum Stern. Des nächsten Pferd streckt sich mehr als der König zum Stern. Der letzte König zeigt überstrack zum Stern hoch oben und fern am Himmel. Die Felsen stärken die allgemeine Richtung auf den Stern hin. Dann findet sich unten in der Mitte eine diagonal querlaufende Fels- und Bergbarriere und unten, abschließend und jenen (pp. 121/122) Königen folgend, ein begleitender Reiter, wie oben rechts, jenseits des Meeres oder im Meer eine Festung. Meer sowohl unten und wie oben.

Andere wichtige abschließende Reinzeichnungen sind im Anhang II aufgeführt.

*Fazit:* Es gibt einen Ureinfall und zwei abschließende Reinzeichnungen aus dem *Trecento* für Storie und einige wenige weitere. Sie sind, vergleicht man sie mit Cennini's Text, als Ausnahmen zu bezeichnen, für die die möglichen Gründe teilweise den Kompositionen selbst und ihrer Durchführungen abgenommen werden können. Diese Beispiele reichen nicht aus, eine *regelmäßige* Vorbereitung von Gemälden über gezeichnete Entwürfe nahezulegen. Die Frage geht ja nach einem *methodischen Erfordernis*, der *Ratio* des Entwurfs, einem regelmäßigen und als notwendig verstandenen Tun, nicht darnach, daß aus besonderen Gründen, besonderen Schwierigkeiten heraus auch ein höchst ausgebildeter Maler es einmal anders hält. Dieser Schritt zu einem methodischen Erfordernis wurde erst von Alberti und seinen malenden Zeitgenossen getan<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup>Degenhart-Schmitt, 1968 I,2,271 Tafel 197a: Berlin, Kupferstichkabinett, Pergament; Hintergrund der bemalten Fläche leuchtend braun; Feder, Pinsel Bister, Weiß, Blau der Himmel, Gelb die Nimben; Weißhöhung außerordentlich fein schraffiert; Rahmen perspektivisch, 260 : 183.

<sup>23</sup>Degenhart-Schmitt, 1968 I,2,272 Tafel 197b: Berlin, Kupferstichkabinett, Pergament; wie CIZ-171, ferner Pinsel; hellgrünes Meer, 260 : 182

<sup>24</sup>s. Kuhn, Alberti, S. 171

#### 4. Entwurfsprozess auf dem Bildträger

Von der Hand des Cennini sind einige Werke der Tafel- und besonders der Wandmalerei erhalten.<sup>25</sup>

Vasari schrieb in der Vita des Agnolo Gaddi<sup>26</sup>: Cennino Cennini habe am Anfang seines Buches die *natura de'colori* behandelt, dann *i modi, le maniere*, die Art und Weise des Arbeitens *a fresco, a tempera, a colla* (Leim) *ed a gomma* (Gummi) beschrieben und darüberhinaus, wie man Miniaturen male und wie man bei allen Arbeiten Gold auftrage.<sup>27</sup>  
(pp. 122/123)

##### 4.1. Der Entwurf auf der Wand

Eine Zeichnung auf Papier o.ä. zur Vorbereitung einer Malerei sah Cennini, wie dargelegt, nicht vor. Der Entwurf fand hier auf der Wand, statt. Eine Art *Zeichnung im Kopf* mochte vorausgehen; eine Überlegung, die im Kopf hätte Gestalt gewonnen haben können, mußte es vorab gegeben haben. Ob eine 'Zeichnung' solcher Art mit dem Ausdruck *disegno entro la testa tua* in cap. 13 auch benannt ist, dann an diesem Ort sehr zufällig erwähnt, kann nicht entschieden werden.

Das Entwerfen, wie fand es statt? Cennini erläutert in cap. 67 die Art und Weise des Entwurfs in der Wandmalerei, wie man *a passo a passo* ihn ausführte. Ich berichte dies nach:

Der Entwurf fand auf dem *arriccio*, dem Rauhputz der Wand (Cennini nennt und beschreibt ihn: *intonaco bene arricciato e un poco grasso*) statt. Der Entwurf selbst hatte drei Stufen: *Poi, secondo la storia o figure che de' fare, ... toglì il carbone e disegna e componi e cogli bene ogni tuo' misura*, unter Zuhilfenahme von Fäden mit Bleigewichten zur Bestimmung der Lotrechten, von Zirkeln zur Bestimmung von Punkten für die Waagerechten und Fäden zum Spannen der Waagerechten. "Dann, entsprechend der *Storia* oder den Figuren, die du machen muß, nimm, wenn der Putz trocken ist, die Kohle und zeichne und komponiere und nimm gut jedes Maß". Und er fuhr fort: *Poi componi col carbone, come detto ho, storie o figure; e guida i tuo' spazii sempre gualivi e uguali*. "Dann komponiere mit der Kohle, wie ich gesagt habe, die *Storie* oder Figuren und ziehe (mache) die *Spazia* immer gleich und gleich". Es ist im Text ausführlicher davon die Rede, wie man die Senkrechte und vor allem die Waagerechte ermittelt und

---

<sup>25</sup>Brunello in seiner Edition des Libro p. 213, Anm.1, Abb. zwischen S. 10 und S. 11; doch Miklós Boskovits, "Cennino Cennini - Pittore nonconformista". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band 17 (1973) 201-222, der einige Werke der Tafelmalerei und den fragmentarischen Zyklus der *Storie di S. Stefano*, Basilica di San Lucchese bei Poggibonsi dem Cennini zuschreibt.

<sup>26</sup>Vasari-Milanesi I,644

<sup>27</sup>Eine Untersuchung von Gemälden im Lichte des Cennini bietet Knut Nikolaus, "Untersuchungen zur Italienischen Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Eine maltechnische Analyse an Werken aus dem Besitz des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig", *Maltechnik. Restauro* 1 (1973) 142-192 und 239-248.

wie man sie sichert. Daß darnach nochmals das 'Komponieren' im "dann komponiere" aufgenommen ist, zeigt sprachlich an, daß die Bestimmung und Sicherung von Senkrechten und Waagerechten, wie verständlich, dem eigentlichen Komponieren von *Storie* oder Figuren vorausgehen soll, welches sich an dieser Bildfeldachsialität zu orientieren hat.

Nach dem "dann komponiere" spricht Cennini nun nochmals von Räumlichem, diesmal spricht er von *Spatia*, bei denen darauf zu achten sei, daß sie immer gleich seien. Diese *Spatia* waren offensichtlich konkrete *Spatia*, es ist nun nicht mehr von der allgemeinen Achsialität des Bildfeldes die Rede. Es könnte sich bei diesen *Spatia* um eine detaillierende, aber doch abstrakte geometrische Bildfeldeinteilung gehandelt haben, eine solche abstrakte geometrische Bildfeldeinteilung benützte Ueberwasser in seinem Buch "Von Maß und Macht der alt(pp. 123/124)en Kunst"<sup>28</sup>; dann wäre allerdings die enge Verbindung mit dem Komponieren von *Storie* und Figuren nicht nötig und hätte die Bemerkung dem Satz über die Errichtung der Achsialität angeschlossen gehört. Oder aber es könnte um *Spatia* sich gehandelt haben, die enger den Figuren verbunden und die von ihnen her zu verstehen waren, um, wie gefordert, gleichmäßige *Spatia*, die ihre Breite, ihr Maß, z.B. einer aufrecht stehenden frontalen Figur verdankten, aber auch für anderes, etwa im Profil stehende oder andersartige Figuren, so z.B. für die Figur des Feuers in Giotto's Feuerproben des Franziskus, dann gleicherweise galten; eine solche Tatsache habe ich andernorts unter dem Begriff der Spatialmensur des Giotto und, ohne Bezug auf Cennini, aus dem Befund heraus behandelt, worauf ich hier nicht nochmals eingehen kann<sup>29</sup>.

Wichtig jedenfalls ist, daß jetzt in einem ersten Arbeitsschritt die *Storie* oder Figuren in enger Verbindung mit dem Bildfeld in Kohle entworfen waren. Später konnte die Zeichnung in Kohle wieder beseitigt werden und sie wurde beseitigt: darum war Kohle für den ersten Entwurf besonders geeignet.

Der zweite Schritt: *Poi ... con un poco d'ocria ... va' ritraendo e disegnando le tue figure, aombrando ...* Dann ging der Künstler die Figuren, die er entworfen hatte, mit ein bißchen (gelblichem) Ocker und dem Pinsel durch, sie, wie sie gelten sollten, so in Ocker wiederholend und damit auch festlegend und sie schattierend. *Poi tolli un mazzo di penne e spazza bene il disegno del carbone*, daraufhin wurde die zugrunde liegende Kohlezeichnung beseitigt.

Der dritte Schritt: *Poi toglì un poco di senopia ... va' tratteggiando nasi, occhi, cavellature e tutte stremità e intorni di figure; e fa' che queste figure sieno ben compartite co ogni misura...* Dann behandelte der Künstler die Figuren mit ein bißchen (rötlich-brauner) Sinopia und dem Pinsel, sie nach die Nasen, Augen, Haare und Hände und Füße detaillierend und (nochmals) die Konture der Figuren festlegend, und achtete darauf, daß die Figuren (auch in jene Details und in deren Verhältnis zum Ganzen der Figur) wohl

---

<sup>28</sup> Walter Ueberwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*. Leipzig 1933, S. 48 über Cennini

<sup>29</sup> ursprünglich: Rudolf Kuhn, *Mittelitalienische Freskenzyklen 1300 - 1500. Zur erzählenden Malerei*. Typoskript von 1970. München 1984 S. 217ff und *passim*, inzwischen: Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien*, Frankfurt 2000 (jetzt auch als: Rudolf Kuhn, *Erfindung und Komposition in der Monumentalen Zyklischen Historienmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Italien. Zweite durchgesehene Ausgabe*, München 2009, p. 95 und *passim*, Internet: Universitätsbibliothek München, *Open Access*)

proportioniert seien. Nach dieser dritten Stufe nennt man diesen Entwurf auf dem Rauhputz, wie bekannt ist, Sinopia.

Die drei Schritte waren also: der eigentliche Entwurf der *Storia*; Entscheidung und Festlegung der *Storia*, Ansatz der Modellierung der Figuren; Beginn der Ausarbeitung der Figuren auch unter Berücksichtigung der Proportionie(pp. 124/125) mit nochmaliger und endgültiger Festigung der Figuren. Darauf folgte tagwerkweise der *Intonaco*, der Feinputz.

Entscheidend aber ist: der Akt des Entwerfens war an Stufen reich und sehr klar gestuft. Genauer gesagt: dreigestuft und auf jeder der drei Stufen nach Aufgabe und Mitteln charakteristisch. Der Akt des Entwerfens war auf jeder seiner Stufen und im Ganzen durch- und einsichtig: es gab in der Tat eine *Methode* des Entwurfs.

Entscheidend ist ferner: Durch den Akt des Entwurfs wurde auf dessen erster Stufe die *Komposition im Gesamten* hervor- und auch vor's Auge gebracht und auf dessen beiden anderen Stufen *im Gesamten* detailliert und *im Gesamten* endgültig gefestigt. Der Entwurf war über dessen Stufen hin sowohl *Disposition des Gesamten* wie auch, nach Lage und Proportion der Körperteile nämlich, *Beginn der Figuration des Einzelnen*; am Ende des Entwurfsprozesses waren Zusammenhang und Figur klar. Diesem Entwurf der Komposition, bevor im Verständnis des Cennini überhaupt das eigentliche Malen, das *Colorire*, begann, wurde die Bedeutung beigemessen, daß man diese Arbeit sich machte, obwohl anschließend der Kohleentwurf weggestäubt und endlich die Ocker- und Sinopiafassungen durch den Feinputz verdeckt wurden.

Ich führe eine Sinopie für eine Verkündigung in zwei Teilen (je 2,40 x 1,72 m, Montesiepi, Oratorio di San Galgano) an, wohl von Ambrogio Lorenzetti (tätig zwischen 1319 und 1347) und etwa sechzig Jahre vor Cennini's Text entstanden, weil die zwei Arbeitsschritte - Disposition und Figurierung - in ihr sich gut trennen lassen und das Komponieren an ihr sich gut vorstellen läßt: links sieht man die bloße Disposition der Figur des Engels, seines über dem Kopfe aufstehenden einen und seines bis in die obere Zimmerecke hochaufschwingenden anderen Flügels, sieht auch die Disposition der Architektur links und oben; und rechts sieht man dann zusätzlich die nähere Durchführung, die eigentliche Figurierung nach Lage und Proportion, der ursprünglich ganz ähnlich angelegten, auf dem Boden knienden, erschrocken eine Säule umfassenden Maria: ich nenne nur den Zug des Mantels über der Brust, Zug und Bauschung im Rücken, Schwung und Gegenschwung über dem Schenkel. So figurierte Ambrogio Lorenzetti dann auf der Basis seiner Disposition.

#### 4.2. Der Entwurf auf der Tafel

Eine Zeichnung auf Papier o.ä. zur Vorbereitung eines Tafelgemäldes sah Cennini, wie dargelegt, nicht vor. Der Entwurf fand auch hier auf dem Bildträger (pp. 125/126) statt. Das bei der Erörterung des Entwurfes auf der Wand über eine möglicherweise vorhergehende 'Zeichnung im Kopf' Gesagte gilt auch hier.

Wie nun fand der Entwurf statt? Cennini erläutert dies in cap. 122. Ich berichte wiederum nach. Der Prozeß des Entwerfens auf der Bildtafel gleicht demjenigen eines Entwerfens

auf der Wand. Doch spricht Cennini in diesem Fall auch, wie bereits berührt, von dem Prüfen, dem Zuwarten und dem Ändern des Entwurfs:

Erste Stufe: Man zeichne und komponiere mit Weidenkohle, diese Weidenkohle an ein Rohr oder Stäbchen gebunden, damit man den für das Komponieren nötigen Abstand von der Figur, die man zeichne, habe; wenn ein Zug nicht gut gelungen sei, stäube man ihn mit einer Feder weg und zeichne ihn noch einmal. Man zeichne dabei mit leichter Hand, gebe auch Schatten in den Falten und im Gesicht.

Wenn man die Figur zu Ende gezeichnet habe, besonders wenn es sich um ein Bild von großem Wert und Ansehen handele, lasse man den Entwurf einige Tage stehen, kehre einige Male zurück, schaue ihn sich wieder an und bessere, wo es nötig scheine. Ob der Entwurf nahezu gut sei, die Figur gut sitze, das könne man durch einen Vergleich mit den Werken anderer, guter Meister erkennen und sehen, welches zu tun, keine Schande.

Dann die zweite Stufe: Wenn der Entwurf nahezu gut sei, die Figur gut sitze, stäube man die Kohle-Entwurfszeichnung so weit weg, daß man sie noch gerade eben erkennen könne, man verstärke den *disegno* dann mit Tinte und Pinsel; das entspricht der Stufe "Ocker und Pinsel" in der Wandmalerei. Dann stäube man die Kohle-Entwurfszeichnung gänzlich weg.

Und die dritte Stufe: Mit Aquarelltinte schattiere man endlich einige Falten und die Schatten im Gesicht.

*... si vuole disegnare la tua ancona o ver tavola con quelli carboni di salice ... Ma vuolsi legare il carbone a una cannuccia o ver bacchetta, acciò che stia di lungi dalla figura; ché molto ti giova in nel comporre. ... ché quando alcuno tratto non ti venissi ben fatto, che coi peli della tua detta penna possi torlo via e ridisegnarlo. E disegna con leggier mano, e quivi aombra le pieghe e i visi ... Quando hai compiuto di disegnare la tua figura ... lasciala stare per alcuno dì, ritornandovi alcuna volta a riverderla, e medicare dove fusse più bisogno. Quando a te pare stia presso di bene (che puoi ritrarre e vedere, delle cose per altri buoni maestri fatte, che a te non è vergogna), staendo la figura bene, abbi (pp. 126/127) la detta penna, e va' a poco a poco fregandola su per lo disegno, tanto che quasi dimetta giù il disegno; non tanto però, che tu non intenda bene i tuoi tratti fatti. E toglì ... d'inchiostro; e con uno pennelletto ... va' raffermando tutto il tuo disegno. Poi abbi un mazzetto delle dette penne, e spazza per tutto 'l disegno del carbone. Poi abbi una acquarella del detto inchiostro, e con pennello ... va' aombrando alcuna piega e alcuna ombra nel viso.*

## 5. Hell-dunkel und Farbe

### 5.1. Die sieben Farben

Zu Beginn der Erörterung der Farben nennt Cennini sieben Farben als natürliche (cap. 36). In der Ausgabe des *Libro*, die Brunello besorgt hat, findet sich eine Tabelle, in der die Farben und die Varianten der Gelb-, Rot-, Grün- und Blaureihe abgebildet, deren Namen bei Cennini, die modernen Namen und noch die chemischen Definitionen beigeschrieben sind, zwischen den Seiten 90 und 91; ich füge der folgenden Übersetzung von Ilg moderne Namen, soweit nötig, hinzu:

"Wisse, daß es sieben natürliche Farben gibt: Nämlich vier, ihrer Natur nach eigentlich Erden, Schwarz, Rot, Gelb und Grün. Drei andre Naturfarben verlangen aber, künstlich bereitet zu werden, Weiß, Ultramarinblau oder Kupferblau und Neapelgelb." Wenn wir die Farben in einer Reihe anordneten, könnte diese Reihe lauten: Weiß, Neapelgelb, Gelb, Rot, Grün, Ultramarin- oder Kupferblau und Schwarz. Hier bei Cennini sind die Farbphänomene in enger Verbindung mit den Pigmenten gesehen, aber doch auf die Zahl sieben hin ausgewählt worden; die einzelnen Farben sind dann wiederum nach den Pigmenten variantenreich, z.B. die sieben Rot *sinopia, cinabrese, cinabro, minio, amatisto, sague di dragone, lacca*. Alberti behauptete später unter dem Titel von Grundfarben (*genera, vera genera*) Rot, Blau, Grün und Grau, ihrer vier, den Elementen entsprechend, und sah Schwarz und Weiß als Farbänderer (keine *veri colores*, sondern *alteratores*) an, ohne besonderen Blick auf die Pigmente<sup>30</sup>. (pp. 127/128)

## 5.2. Die Abstufung (*digradazione*) der Farben sowie des Hell und Dunkels

Jene Art der Zeichnung, die der Malerei (dem *Colorire*) lt. cap. 15 am nächsten kommt, ist das Zeichnen auf farbigem Papier (*carta tinta*) mit Weißhöhung, also ein Zeichnen mit einem nach Tiefen und Höhen zumindest dreigestuften und darin auch durchgeführten Hell und Dunkel. Doch auch die Federzeichnung hat nach cap. 13 drei Stufen des Hell- und-Dunkels: *le chiare, mezze chiare* und *scure*, in welchen Unterscheidungen ein Künstler, der an das Malen ging, sicher sein mußte.

Das Stufen oder Abstufen des Hell-und-Dunkels und der einzelnen Farben heißt *digradare*, z.B. *digradare più chiaro l'uno che l'altro*. Es werden beim Hell-und-Dunkel überhaupt wie auch bei den Farbe stets drei Stufen der Dunkelheit und Helligkeit unterschieden, die, so bei den Farben explizit, an den Enden der Stufung bis auf insgesamt sechs erweitert werden können. Wichtig ist auch hier das Faktum einer präzisen Stufung, die bewußte Bildung eines Zusammenhanges über Unterscheidung und Trennung, ein Faktum, das jedem Restaurator geläufig, aber auch für einen Historiker, der, was bei Cennini die *Kunst* sei, bestimmen wollte, lohnend ist zu bedenken. Zu der Aufforderung zu stufen kann im Einzelfall noch die Aufforderung treten, nachdem gestuft ist, dann noch weich zwischen den Stufen zu vermitteln.

### a) Hell-und-Dunkel-Stufung:

Cap. 13: Beim Zeichnen mit der Feder: "Und dann zeichne manierlich (*gentilmente disegna*) und führe deine *chiare, mezze chiare e scure, a poco a poco*, mit der Feder aus, mehrfach darauf zurückkommend". Ist das Papier hell, wie üblich, wird dabei in's Dunkle und Dunklere gearbeitet.

Cap. 15: Beim Zeichnen auf der *Carta tinta*: Bei der *Carta tinta* fungiert deren Farbe (zumeist grün, doch keineswegs ausschließlich) als Mittelwert; es wird erst in's Dunkle, dann in's Helle gearbeitet: "Und es ist wahr, daß man - bei den meisten Leuten - die grüne Farbe (beim Papier) mehr und mehr insgemein gebraucht und sie ist sehr

---

<sup>30</sup>Vgl. Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987, S. 57f; Moshe Barash, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*. New York: U.P. 1978, S. 1-11.

gebräuchlich sowohl für das Schattieren (Dunkel zeichnen, *aombrare*) wie für das Weißhöhen (*imbiancheggiare*)".

Cap. 29: Wenn man begann, in einer Kirche oder Kapelle abzuzeichnen, dann galt: "betrachte zuerst, welchen Raumes (*di che spazio*, welcher räumlichen Ordnung) dir die *Storia* oder Figur erscheint, die du abzeichnen willst, (pp. 128/129) und betrachte, wo sie die *scuri, e mezzi, e bianchetti*, die Dunkelheiten, die Mitteltöne und die Weißhöhungen hat; und das bedeutet, daß du deinen Schatten (Dunkelheiten) mit Aquarelltinte zu geben, bei den Mitteltönen das Feld, wie es ist, zu lassen (*lasciare del campo proprio*) und die Weißhöhung mit Weiß zu geben hast".

Cap. 31: In diesem Kapitel wird am ausführlichsten auch von einer sukzessiven Vertiefung der Schatten und einer sukzessiven Erhöhung der Lichte gesprochen, wobei man Dunkelheit auf Dunkelheit und Höhung auf Höhung zu setzen hat, aus der *Stufung* dabei auch zu *weichem Übergang* gelangend. Als in der Mitte des Kapitels die Sicht auf den Hauptpunkt hätte verloren gehen können, fügte Cennini diesen Hauptpunkt nochmals klar ein: ... *avendo sempre la ricordanza in te del tuo aombrare, e cioè in tre parti dividere: l'una parte, ombra; l'altra, tinta del campo che hai; l'altra, biancheggiata*: "indem du immer bei dir an deine Schattierung(sweise) denkst, d.i. an das Teilen in drei Teile: einerseits Schatten, andererseits die Färbung des Feldes (des Bildträgers), das du (gewählt) hast, (als den Mittelton) und dritterseits die Weißhöhung".

#### b) Farbstufung am Gewand<sup>31</sup>:

Cap. 71: Als Beispiel ein rotes Gewand a fresco. (Nach dem Abschluß des Entwurfsprozesses auf dem *Arriccio* in Kohle, darauf in Ocker, darauf in Sinopia wurde der Entwurf tagwerkweise durch Feinputz, *Intonaco*, wieder bedeckt und für den Fall eines Gewandes wird so fortgefahren):

Erster Schritt: *disegnarlo gentilmente col tuo verdaccio, e che 'l tuo disegno non si vegga molto, ma temperatamente*: "(das Gewand) manierlich mit deinem Verdaccio (grüner Erde) zu zeichnen, und nicht so, daß man deine Zeichnung sehr sieht, sondern mit Maß". Zweiter Schritt: "ob du weiß gewanden willst, rot willst, oder gelb willst oder grün oder, wie du willst, habe drei Gefäße." Sagen wir also Rot solle das Gewand werden: bereite drei Farben in je eigenen Gefäßen, eine Farbe aus Cinabrese (Rotocker, Sinopia) und etwas Bianco-Sangiovanni<sup>32</sup> (Kalkweiß) (diese, wie man sieht, durchaus mit etwas Weiß gelichtete Farbe ist die Farb(pp. 12'9/130)stufe Dunkel, *scuro*); dann eine aus Cinabrese und ziemlich viel Bianco-Sangiovanni als Farbstufe Hell (*chiaro*); dann die mittlere dritte, indem du beide Farbstufen Dunkel und Hell mischest, das gibt den *colore di mezzo*. (Im Falle der Inkarnatfarbe werden Verhältnisse genannt, sodaß sich ungefähr ergäbe: Cinabrese/Bianco-Sangiovanni für die Farbe *scuro* 2/3 : 1/3; für die Farbe *mezzo* 1/2 : 1/2; für die Farbe *chiaro* 1/3 : 2/3.).

Dritter Schritt: Nun wird mit diesen drei Farbstufen und zwar vom Dunkelen in's Helle gemalt: mit der *Stufe scuro* "geh durch die Falten deiner Figur in den dunkelsten Stellen

<sup>31</sup> Ausführliche Behandlung in größerem Rahmen durch James S. Ackerman, "On early Renaissance color theory and practice", *Studies in Italian Art and Architecture 15<sup>th</sup> through 18<sup>th</sup> Centuries* (Studies in Italian Art History I, Memoirs of the American Academy in Rome, Band 35), 1980, 11-44, bes. 14ff

<sup>32</sup> Edgar Denninger, "What is 'Bianco di San Giovanni' of Cennini", *Studies in Conservation* 19 (1974) 185-187.

und gehe nicht über die Mitte der Breite deiner Figur dabei hinaus (gemeint wohl: die andere Hälfte der Figur hat nicht so dunkle Stellen, da sie im Licht liegen müßte)"; dann mit der *Stufe mezzo* "streife (*va' campeggiando*) von einem dunklen Strich (*tratto*) zum anderen und vermittele sie miteinander und vertreibe deine Falten in den äußersten Stellen der Dunkelheiten". Also die Bereiche zwischen den äußerst dunklen Strichen auf der schattigen Seite der Figur sind mit der mittleren Farbe zu bedecken und von den festgehaltenen, vorab schon im Ton festgesetzten Stufen *scuro* und *mezzo* aus ist zwischen ihnen zu vermitteln. "Dann gehe nur mit diesen *colori di mezzo* nochmals über die Dunkelheit hin, wo das Relief, das Vorkragende der Figur sein soll, immer gut das Nackte erhaltend". Mit der mittleren Farbstufe sind in den dunkel gemalten Partien jene zu übergehen, die vorkragen sollen, wo der Leib sich durchdrückt, z.B. Oberschenkel, Knie, Bauch, Brustlappen usf.; dann sind mit der *Stufe chiaro* in derselben Weise wie die Falten vorher in's Dunkle, so jetzt in's Vorkragende (das Relief) zu führen. Es folgt ein wichtiger Satz: "Wenn du zwei- oder dreimal mit jeder Farb(stufe) überhin gegangen bist (*campeggiare*), (nicht dabei aus dem für die Farbe beabsichtigten [Bereich] jemals heraustretend, nämlich nicht um den Platz der einen Farbe der anderen Farbe zu geben oder zu nehmen, wenn sie sich nicht verbinden sollten), dann vertreibe und vermittele sie gut". *Quando hai campeggiato due o tre volte con ogni colore (non uscendo mai del proposito de' colori, di non dare né tórre il luogo dell'un colore all'altro, se non quando si vengono a congiugnere) sfumarli e commetterli bene.* Gefordert ist: a) präzise und strikt stufen; dann b) gut vermitteln, wodurch die Stufung im Vermittelten erhalten bleibt und der Durchgestaltung Klarheit und Kraft.

Vierter Schritt: Zu diesen drei Stufen der Farbe treten nun noch weitere drei, zwei oben angefügt und eine unten. "Habe ... eine noch hellere Farb[stufe] als die hellste der drei und treffe die Höhen der Falten und mache sie weiß. Dann nimm ... reines Weiß und treffe vollkommen alle (Höhe)punkte des Reliefs. Dann gehe mit reinem Cinabrese über die Dunkelstellen und einige Konture." (pp. 130/131) Das reine Cinabrese war dunkler als die Farbstufe *scuro*, der ja zu ca. 1/3 Bianco-Sangioanni beigemischt war. Und das Gewand ist dir ordnungsgemäß fertig: *E rimanti il verstir fatto per ordine.*

#### c) Farbstufung im Inkarnat:

Cap. 67: Ein durchaus paralleles Beispiel: ein jugendliches Gesicht<sup>33</sup>, ebenfalls *a fresco* (Ich folge der Übersetzung von Ilg, auf das hier Interessierende reduziert und im Einzelnen korrigiert):

Erster Schritt: Mische soviel wie eine Bohne dunklen Ocker, falls nicht vorhanden, lichten Ocker und soviel wie eine Linse Schwarz, mische dann soviel wie ein Drittel Bohne Bianco-Sangioanni (Kalkweiß) und eine Messerspitze Cinabrese (Rotocker, Sinopia) hinzu und mit dieser Verdaccio genannten Mischung bringe das Gesicht nach und nach hervor (*atteggiare*). Wenn du die Form deines Gesichtes (*la forma del tuo viso*) gegeben hast, es aber z.B. in den Maßen mißlungen scheint, dann kann es beseitigt werden. Darnach nimm Verdeterra und beginne zu schattieren unter dem Kinn und dort im Gesicht, wo es dunkler sein muß, unter der Lippe herum, an den Rändern des Mundes (wohl den Mundwinkel), unter der Nase, und an der Seite unter den Brauen, gegen die

<sup>33</sup>Von der Weise, ein altes Gesicht zu malen, handelt Cap. 68.

Nase hin stark, an der Grenze des Auges gegen die Ohren hin ein bißchen usf. Dann nimm nochmals Verdaccio und verstärke gut jeden Kontur, die Nase, Augen. Lippen und Ohren.

*Erste, einfache Weise des Fortfahrens:*

Ein *buon modo* ist, so fortzufahren: Mit Bianco-Sangiovanni die Höhen und vorspringenden Teil, das Relief (*le sommità e rilievi*) des Gesichtes der Reihe nach auszuarbeiten, dann Rosa auf Lippen und die Backenäpfelchen zu geben; dann mit Fleischfarbe darüberzugehen; dann letztlich noch ein wenig Weiß auf die Höhen zu setzen.

*Eine von Grund auf andere Weise des Fortfahrens, die strikt abgelehnt wurde:*

Keine gute Weise wäre: zuerst das Gesichtsfeld mit Fleischfarbe zu malen, dann es mit Verdaccio und Fleischfarbe zu übergehen und ein wenig Weiß aufzusetzen und die Sache damit für getan zu halten (*e riman fatto*). *Questo è un (pp. 131/132) modo di quelli che sanno poco dell'arte*, das ist eine Weise jener, die wenig von Kunst verstehen.<sup>34</sup>

*Zweite reicher gestufte Weise des Fortfahrens:*

Zur Überleitung zu der besten Methode und wie zur Vernichtung jener Un-Methode der 'Ignoranten' führte Cennini zum einzigen Mal in seinem Lehrbuche der Kunst mit Fülle und Macht die Autoritäten an: "Doch halte dich an diese Weise des Malens, die ich dir zeigen werde, da Giotto, der große Meister, es so hielt. Er hatte zum Schüler Taddeo Gaddi, Florentiner, vierundzwanzig Jahre, ... Taddeo (wiederum) den Agnolo, seinen Sohn, und Agnolo mich zwölf Jahre, während derer er mich in diese Weise des Malens einwies": *Ma tieni questo modo, di ciò che ti dimosterrò del colorire: però che Giotto, il gran maestro, tenea così. Lui ebbe per suo discepolo Taddeo Gaddi fiorentino, anni ventiquattro; ... Taddeo ebbe Agnolo suo figliuolo; Agnolo ebbe me anni dodici, onde mi misse in questo modo del colorire.*

Zweiter Schritt dieser reicher gestuften Weise: Nimm Rosa, gemischt aus Bianco-Sangiovanni und lichtem Cinabrese (Rotocker, Sinopia) zu gleichen Teilen und setze es auf die Lippen und die Äpfelchen der Backen, welche Agnolo (Gaddi), um dem Gesicht Form zu geben, mehr gegen die Ohren als gegen die Nase gesetzt und deren Grenzen er verwischt habe. Wie das Folgende zeigt, gehört dieser Schritt zur Grundlegung wie das im ersten Schritt mit Verdaccio und Verdetera Gezeichnete.

Dritter Schritt: Bereite drei Farbstufen der Inkarnatfarbe in drei Gefäßen, die dunkle sei um die Hälfte heller als jenes Rosa, die beiden anderen seien Stufe um Stufe heller. Nun wird mit diesen drei Farbstufen, doch diesmal vom Hellen in's Dunkle gemalt: mit der hellsten Farbstufe gehe über alle Höhen des Gesichtes; mit der mittleren Inkarnatfarbe gehe dann über alle mittleren Höhen des Gesichtes, auch über die Hände und Füße und den Rumpf, wenn du einen Nackten machst (diese Farbstufe ist also die Inkarnat-Normalfarbe); mit der dunklere Inkarnatfarbe gehe über die tiefsten Schattenstellen; indem du immer am Kontur aufhörst. Nun folgt wieder der für die *Digradazione* so charakteristische Satz: a) "und auf solche Weise gehe mehrmals vor, die eine

---

<sup>34</sup>Mellini (s. Anm. 29 S. 59 und Magagnato (p. xix) schreiben, Sergio Bettini, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*. Padua 1944, meine, hier sei die Paduanische Malerei von Giusto de' Menabuoi bis Altichiero getroffen.

Inkarnatfarbe wie einen Rauch in die andere überführend (*sfumando*), sodaß (das Gesicht) gut *campeggiato* ist, eine gute Oberfläche hat, wie die Natur sie darbietet". b) "und pass auf: wenn du willst, daß dein Werk gut frisch erstrahle, mach' es so, (pp. 132/133) daß du mit deinem Pinsel bei jeder Inkarnatcondition (Inkarnatstufe) nicht aus der Bahn gehst, außer um mit schöner Kunst manierlich eine (Inkarnatstufe) mit der anderen zu vermitteln": *E guar'ti bene: se vuoi che la tua opera gitti ben fresca, fa' che col tuo pennello non eschi di suo luogo ad ogni condizione d'incarnazion, se non con bella arte commettere gentilmente l'una con l'altra*. Die plastische Kräftigkeit, die so erreicht wurde und die dank der Stufung in der Vermittlung erhalten blieb, charakterisierte Cennini als *ben fresca*, als gut frisch (schön frisch).

Vierter und abschließender Schritt: eine letzte Verstärkung der Zeichnung und eine letzte Ausdehnung der Farbstufenskala: noch lichtere, fast weiße Inkarnatfarbe setze auf die Brauen, den Nasenrücken, die Kinnschuppe und das Ohrläppchen; mit reinem Weiß male das Weiß des Auges, die Nasespitze, ein klein wenig am Mundrand. Dann entsprechend male mit Schwarz den Umriß der Augen, die Nasenlöcher und die Ohrlöcher; dann umreiß mit dunkler Sinopia den unteren Teil der Augen, die Nase, die Augenbrauen, den Mund, schattiere unter der Oberlippe. Weiteres folgt noch für die Behandlung der Haare.

Entscheidend auch hier: der Akt des Malens war stufenreich und klargestuft, auf jeder Stufe nach Aufgaben und Mitteln charakteristisch; der Akt des Malens war wie der des Entwerfens im Ganzen und auf jeder seiner Stufen durch- und einsichtig. Es gab eine *Methode* des Malens. Die Methode des Malens galt nach Cennini jedem einzelnen Gewand und jedem einzelnen Inkarnat in gleicher Weise; eine besondere Überlegung über einen Zusammenhang der Farbsetzungen<sup>35</sup> und einen gemäldeweiten Zusammenhang stufender Durcharbeitung gab es nicht (darin durchaus dem tagewerkweisen Vorgehen entsprechend): wenn das einzelne methodisch und verlässlich gemalt war, blieb der Zusammenhang fraglos.

## 6. Proportionen, Räumliche Verhältnisse, Perspektiven

### 6.1. Die Maßrechnung

Beim Kopieren von *Storie* insbesondere, die sich in Kapellen etwa oben an den Wänden befanden, war ein Maß, das man ja nicht einfach abnehmen konnte, erst zu setzen, im Verhältnis zu welchem Maß man dann die Größen und Er(pp. 133/134)streckungen bestimmen konnte. Die Lehre Cennini's darüber in cap. 30 ist in mehreren Punkten interessant: a) darin, wie selbstverständlich als Maßeinheit, als Grundmaß die Drittel-Länge des Gesichtes (Stirn, Mittelgesicht oder Untergesicht) vorausgesetzt wird; b) darin, daß nicht nur die Figuren (*tutta la figura*), sondern auch die Standorte der Figuren, vielleicht sogar richtiger die Abstände zwischen den Figuren (*dall' una figura all' altra*) überhaupt und mit derselben Maßeinheit gemessen werden; und c) darin, daß mit wiederum derselben Maßeinheit, der eines Drittels eines Gesichtes, auch die Architekturen (*casamenti*) gemessen werden.

---

<sup>35</sup>Erste Ansätze dazu bei Alberti, s. Kuhn. Alberti S. 168

## 6.2. Die Frage nach den Proportionen der Körper von Mann, Frau und Tier

Cennini lehrt in Cap. 70 über die Maße eines Mannes, die er in einem Gemälde haben sollte (*dell' uomo fatto perfettamente*). Die Maße der Frau ließ er auf sich beruhen (*lascio stare*), da sie keine vollendeten Maße habe (*perché non ha nessuna perfetta misura*). Um genau zu wägen, was da gelehrt wurde, und um Cennini im Verständnis dieser befremdlichen Aussage auch nicht unrecht zu tun, muß man seine Aussage über das Tier hinzunehmen. Da lehrt Cennini: Von den Tieren werde er überhaupt nicht rechnend-berichten (*conterò*), weil sie, wie er schlankweg lehrt, gar keine *misura* hätten (*nessuna misura*). Die Tiere nannte er da *animali irrazionali*; man wird den Namen und die Aussage zusammenstellen dürfen. *Misure* heißt demnach schon immer "auf Proportion hin angelegte Maße": solche habe das Tier nicht, die Frau sehr wohl, doch nicht perfekt, und der Mann perfekt.

Die Aussage über die Tiere enthält noch ein weiteres Wort: Sie haben niemals Maß: "Bilde sie ab und zeichne sie soviel du kannst *del naturale*, nach der Natur, nach der Wirklichkeit". Cennini lehrt: zeichne die Tiere halt wie sie sind. Demnach sind die *Misure* nicht nur "auf Proportion hin angelegte Maße", sondern auch "auf Proportion hin berichtigte Maße", es sind proportional ausgeglichene Maße. Allerdings sprach Cennini noch nicht von einer Natur, die durch den Künstler erst zu vollenden sei.

Aus den sehr detailliert mitgeteilten Proportionen eines vollendet proportionierten Mannes wähle ich einige wenige aus: ein Drittel der Gesichtslänge war das Grundmaß; die gesamte Körpergröße war dann  $8 \frac{2}{3}$  der gesamten Gesichtslänge; bei ausgebreiteten Armen war dann der Körper auch ebenso breit; die Arme samt Händen reichten dann bis zur Mitte der Schenkel. Cennini maß (pp. 134/135) auch die einzelnen Gliedmaßen durch, bestimmte ferner die Breite von Gesicht und Schultergürtel. Sogar für die Pudenda gab es da Empfehlungen, die nicht verschwiegen seien: "seine Natur, das ist seine Rute, sollte von jenem Maß sein, welches ein Gefallen der Frauen ist, seine Hoden klein, von schöner Art und jung" (... *la natura sua, cioè la verga, a quella misura ch'è piacere delle femmine; ... i suo' testicoli piccoli, di bel modo e freschi.*) "Der schöne Mann will braun sein und die Frau weiß".

Als Grenzen seines Urteils seien noch angeführt: der Mann habe links eine Rippe weniger als die Frau; und der Mann habe, im ganzen, Knochen.

## 6.3. Die räumlichen Verhältnisse bei Figur und *Storia*

Daß die räumlichen Verhältnisse in den *Storie* und Figuren, welche die Grundordnung in der Malerei sind, auch in der Lehre des Cennini wichtig ist, sei eigens betont; und die Kernstellen, die unter anderen Gesichtspunkten schon angeführt wurden, seien hier nochmals zusammengestellt:

Cap. 67: Bei der Freskenmalerei a) auf dem *Arriccio*: "...nimm die Kohle und zeichne und komponiere und nimm gut jedes Maß ..." Es folgt die Konstruktion von Senkrechten und Waagerechten. Dann fährt der Text, das Komponieren, wie man sich erinnert, wieder aufnehmend, fort: "Dann komponiere mit der Kohle, wie ich gesagt habe, die *Storie* oder Figuren und ziehe die *Spazia* immer gleich und gleich (*i tuo' spazii sempre qualivi e uguali*)". Ich bin oben unter "Entwurf auf der Wand" kurz darauf eingegangen, was diese

*Spatia* konkret sein könnten. Und b) auf dem *Intonaco*: Nachdem beschrieben ist, wie man den *Intonaco* macht, heißt es entsprechend: *Poi batti le tuo' fila dell' ordine e misure che hai prima fatto allo 'ntonaco di sotto (= arriccio)*. "Dann spanne deine Fäden wieder in der Ordnung und den Maßen, wie du es zuerst auf dem unteren Putz gemacht hast". Cap. 29: "Wenn du in Kirchen oder Kapellen bist und zu zeichnen beginnst, betrachte zuerst, welchen Raumes (welcher räumlichen Ordnung) dir *Storia* oder Figur scheinen (*di che spazio ti pare o storia o figura*), die du abbilden willst, und betrachte, wo sie die Dunkelheiten, die mittleren Helligkeiten und die Helligkeiten hat". Mit 'Räumlichkeit' sind hier wohl wiederum jene *Spatia* aus cap. 67 gemeint; dies eher als eine bloß allgemeine Bildräumlichkeit. (pp. 135/136)

#### 6.4. Die Perspektive

*Luftperspektive*: cap. 85: Die Farbe entfernterer Berge (*più a lungi*) solle man dunkler; die näherer Berge (*più appresso*) solle man heller machen, also in der umgekehrten Luftperspektive malen.

*Linearperspektive* bei Architekturen: cap. 87: (Ilg übers:) "Und sei dessen eingedenk, daß dieselbe Einteilung, welche du bei den Figuren hinsichtlich des Lichtes und Schattens hast, dir auch hier zu statten kommt, und gib den Gebäuden durchaus die(se) Einteilung: daß die Gesimse auf der Höhe der Gebäude zur Seite im Dunkel nach unten absteigen wollen, die Gesimse in der Mitte des Hauses, mitten an der Vorderseite, wollen ganz gleichmäßig sein, die Gesimse des Fundamentes des Gebäudes unten, wollen sich gegen oben erheben, umgekehrt die Gesimse oben, welche sich nach unten ziehen."

Cennini begnügt sich mit dieser Faustregel für die Linearperspektive, die eine Parallele in der Faustregel für die Beleuchtung hat, die lautete: schattiere eine Figur nicht über ihre Mitte hinaus (cap. 71).

### III. Studien

Bei der Darlegung der Lehre des Cennini über den Entwurfsprozeß hat sich auch hier ergeben, daß Cennini keinen Weg über eine selbständige zeichnerische Stufe in dem Entwurfsprozeß als methodischen Schritt vorsah, keinen Ureinfall (*la première pensée*), keine Skizze (*le croquis*), keine abschließende Zeichnung. In der Ausbildung des Malers nahmen aber auch nach Cennini, durchaus der Tradition entsprechend, Studien (*l' étude*) und zwar vom Typ der Kopien einen breiten Raum und sehr viel Zeit, ja Jahre, ein. Überraschender Weise dann, wie man weiß, auch Studien vom Typ der Studien nach der Natur, doch dazu bedarf es einiger Zusätze. Die Lehre des Cennini stimmt mit den Zeugnissen, den zahlreichen Kopien, Musterblättern und Musterbuchresten und den sehr wenigen Studien nach der Natur, die uns erhalten sind<sup>36</sup>, überein. (pp. 136/137)

#### 1. Studien nach Kunstwerken: Kopien

---

<sup>36</sup>Vgl. Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450*. Berlin: Mann 1968 ff

Für die Frage nach dem Verständnis von *Kunst* im Lehrbuche des Cennini, die uns hier leitet, genügt es, allgemein zu sagen, was man nach Cennini denn kopieren sollte. Das Wichtigste waren die Räumlichkeit, das Hell und Dunkel und besonders die *Misure*, die relativen Maße oder Proportionen; diese drei waren auch das Schwierigste und es bedurfte dazu, sie in der Kopie zu treffen, in erwähnenswerter Weise des Verstandes: also handelte es sich um *urteilendes Kopieren*. Cap. 29 und 30: "... betrachte zuerst, welcher Räumlichkeit (*spazio*) dir *Storia* oder Figur scheinen, die du abbilden willst, und betrachte, wo sie die Dunkelheiten, die mittleren Helligkeiten und die Helligkeiten hat". Und mit dem Grundmaß (ein Drittel der Kopfhöhe einer der Figuren) als dem Wegweiser (*guida*), lehrte Cennini, die Figuren, die Häuser und auch die Abstände von einer Figur zur anderen aufzufassen; *aoperando il tuo intelletto di saper guidar le predette misure*, "indem du dich deines Verstandes bedienst, um die genannten Maße auszuführen zu verstehen". Dies war besonders dann nötig, wenn die Fresken, die kopiert werden sollten, an einer Wand hoch angebracht waren. *Conviene che con intelletto ti guidi; e troverai la verità, guidandoti per questo modo*. "Es schickt sich, daß du dich nach deinem Verstand richtest, und du wirst die Wahrheit finden, wenn du dich auf solche Art leitest". Zunächst sollte man mit Kohle zeichnen; wenn die Zeichnung in den *Misure* gelungen war, dann sollten die Konture und die Hauptfalten mit Silberstift nachgezeichnet und die Kohle weggestäubt werden. So blieb die Studie erhalten.

Wenn das Vorbild räumlich nicht entfernt war, sondern bei der Hand, konnte man es auch auf durchscheinendem Papier (*carta lucida*) kopieren. Bei der Beschreibung dieses Vorganges ist von den *Misure* naturgemäß nicht die Rede, sie waren ja in einer eins zu eins Pause ohnedies gesichert. Cap. 23<sup>37</sup>: Kopie "eines Kopfes, einer Figur oder einer Halbfigur, entsprechend, wie sich der Mensch (= die menschlichen Figur) von der Hand großer Meister da findet (*secondo che l'uomo truova, di man di gran maestri*). Um die Konture auf dem Papiere (i.e. in einer Zeichnung, also einer schon vorliegenden Kopie - wodurch eine Kopienkette entsteht -), der Tafel oder der Mauer gut vor Augen zu haben, ... lege dieses durchscheinende Papier auf die Figur oder aber Zeichnung auf..."; sofort wird das, was darunter liegt, durchscheinen "in Form und Art (*in forma e in modo*) so, daß du sie klar siehst"; dann zeichne man wieder die Konture (*i (pp. 137/138) contorni e le stremità*) und gebe wiederum allgemein einige Schatten (*generalmente toccando alcune ombre*), so wie es zu sehen und zu machen möglich ist, dann nehme man das Blatt ab und gebe nach Gefallen noch einige Weißhöhungen und Erhebungen (*bianchetti e rilievi*) an.

## 2. Studien nach der Natur

Im Cap. 28 seines Lehrbuches der Kunst lehrt Cennini, für einen, der schon vorgeschritten sei und beginne, einiges Gefühl im Zeichnen zu haben (*specialmente come incominci ad aver qualche sentimento nel disegnare*), sei es besser, als sonst einem Vorbilde der Natur zu folgen (*e questo avanza tutti gli altri essempi*). Hoch pries Cennini das Studium nach der Natur: "Siehe darauf, daß der vollendetste Führer, den man haben

<sup>37</sup> *ritrarre una testa o una figura o una mezza figura*; 'ritrarre' übersetzte Ilg auch in der Überschrift immer falsch mit 'Entwerfen', der Ort des Kapitels im Buch und die Nennung des Vorbildes (*di man di gran maestri*) zeigen aber ganz klar, daß vom Abbilden, vom Kopieren die Rede ist.

könnte, und daß das beste Steuerruder die Triumphpforte des Abbildens nach dem Natürlichen ist (*attendi, che la più perfetta guida che possa avere e migliore timone si è la trionfal porta del ritrarre de naturale*). Diesem vertraue dich mit brennendem Herzen immer an".

Für den Gang der Ausbildung ist es sehr wichtig, daß dieses Kapitel auf das Cap. 27 folgt, in welchem mit hohem Anspruch von der Ausbildung eines eigenen Stiles auf Grund und anhand eines intensiven Studiums des Stiles eines Lehrers die Rede ist. Wenn der Lernende so weit war, dann war ein eigenes Studium der Natur solch Steuerruder zur Triumphpforte.

Magagnato<sup>38</sup> betonte schon, daß erst der Stil und dann die Natur nach Cennini studiert werden sollte. Falsch aber ist, daß die Natur mit dem erlernten Stil des Lehrers interpretiert werden sollte; die Natur sollte mit dem eigenen Stil interpretiert werden, der sich beim Naturstudium auch weiterbildete. Zur Stilbildung aber später.

Allerdings äußerte sich Cennini über die Natur auch anders, verächtlicher, sozusagen als bloße Natur. Cap. 70: Von den unvernünftigen Tieren werde er nicht rechnend berichten - über die Proportionen, wie ich schon zitierte -, weil sie gar keine *Misura* hätten. "Bilde sie ab und zeichne sie, soviel du kannst, nach dem Natürlichen (*ritra' ne e disegna più che puoi del naturale*)"<sup>39</sup>.

Bei jenem gepriesenen Studium nach der Natur, sofern es dem Studium des Menschen galt, handelte es sich um ein zugleich berichtendes Studium und vor allem der Maße, der auf Proportion hin angelegten Maße. (pp. 138/139)

Angehängt sei noch cap. 88: Zeichne Berge, besonders im Hinblick auf Hell und Dunkel, gut nach einem großen, rauhen und unpolierten Stein.

### 3. Zeichnung im Kopf, *Disegno entro la testa*

Das Cap. 13, welches von der Federzeichnung handelt, schließt mit einem seltsamen Satz darüber, was einem das Zeichnen mit der Feder eintrage: "es wird dich erfahren machen, geschickt und fähig zu vieler Zeichnung in deinem Kopf (oder: umfassend viele Zeichnung in deinem Kopf)": *Sai che t'avverrà, praticando il disegnare di penna? che ti farà sperto, pratico e capace di molto disegno entro la testa tua*. - Hier wird nicht gemeint sein, daß es, Zeichnungen im Kopf hervorzubringen, ermögliche, bevor man sie auf's Papier zeichne. Sondern, daß das viele Zeichnen mit der Feder den Künstler erfahren mache, geübt und "inwendig voller Figur", dies Wort ohne platonische Konnotation verstanden.

## IV. *Fantasia e Operazione di Mano. Scienza.*

### 1. *Fantasia e Operazione di mano.*

Meine Erläuterung und mein Bericht gingen stets über Inhalte in Cennini's Lehrbuch, welches den Titel *Libro dell'Arte* trägt, sie gingen also stets über Sachen, die im

---

<sup>38</sup>Magagnato p. VI

<sup>39</sup>Als ein Beispiel für das Naturstudium für Tiermuster auch von Degenhart-Schmitt S. XVIII angeführt.

Verständnis des Cennini zur *Kunst*, zur *Ars* gehörten. Nun ist es an der Zeit, was die *Kunst* im Verständnis des Cennini war, allgemeiner und ihren Ort in der Malerei zu bestimmen.

Die Malerei im ganzen war doppelter Herkunft: sie stammte aus der *Fantasia* und der *Operazione di mano*, aus der Phantasie und der Tätigkeit der Hand, und dieses von Anfang an. Denn Adam, aus dem Padies vertrieben, war, *come radice principio e padre di tutti noi*, als Ursprung und Vater unser aller, nobel begabt und er war, dank seiner *scienza*, darauf gekommen, einen Modus zu finden, von seiner Hände Arbeit zu leben, *da vivere manualmente*. Schon am Anfang jenes menschlichen Lebens, das außerhalb des Paradieses stattfand, lag die Arbeit der Hand, die *operazione di mano*. Aus Adams Tun folgten dann bei ihm und später viele notwendige und von einander auch verschiedene *arti*, eine *di maggiore scienza* als die andere; die *scienza* (selbst) wäre das würdigste. Unter den Abkömmlingen nahe bei der *scienza* wäre auch jene *ars* gewesen, die ihr Fundament von ihr, der *scienza*, her habe, verbunden aber mit einer Tätigkeit (pp. 139/140)keit der Hand; diese Kunst habe man Malen genannt, welchem *Fantasia* und *Operazione di mano* zukam; *appresso di quella seguitò (seguitàrono?) alcune discendenti da quella, (sc. una discendente?) la quale conviene avere fondamento da quella con operazione di mano: e quest'è un'arte che si chiama dipignere, che conviene avere fantasia e operazione di mano* (cap. 1).

Baxandall<sup>40</sup> hat bereits darauf hingewiesen, daß *ars*, sobald die Humanisten seit dem 14. Jh. in antiken rhetorischen Unterscheidungen dachten, wiederum in eine feste Relation zu *ingenium* geriet, und zog aus dem Volgare für das 15. Jh. Ghiberti (*ingegno* und *disciplina*) und für das 14. Jh. eben Cennini (*fantasia* und *operazione di mano*, cap. 1) schon heran. Allerdings galt der von Baxandall über die Humanisten geschriebene Satz: *Ingenium ... was particularly associated with invention, ars more with style*, wie man sehen wird, für Cennini nicht (s. hier Stil: *maniera e aria*).

Wie aber war die Relation von *Fantasia* und *Operazione di mano* von Cennini gedacht? An der zitierten Stelle im ersten Kapitel fuhr Cennini fort und schrieb, worin sich die *fantasia* zeige, wir dürfen wohl verstehen, daß dabei von einem Äußersten die Rede ist: *che conviene avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotta ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che non è, sia. ... al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo<sup>41</sup>, sì come gli piace, secondo sua fantasia*. "(Der Malerei) kommt zu, sowohl *Fantasia* als auch *Operazione di mano* zu haben, damit sie Dinge finde, die man (sc. in der Wirklichkeit) nicht gesehen hat, indem sie sie (sc. diese Dinge) unter dem Schatten (Scheinbild) natürlicher Dinge einfängt (d.h. so, daß sie aussehen wie wirkliche Dinge) und sie mit der Hand festhält, indem sie zu demonstrieren gibt, was nicht sei, sei. ... Dem Maler ist (nämlich) die Freiheit gegeben, eine aufrechte sitzende

---

<sup>40</sup> Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350 -1450*. Oxford: Clarendon Press 1971, in paperback 1985, pp. 15sq. Die Belegstelle aus Lorenzo Ghiberti, *I Commentari*, ed Julius von Schlosser, Berlin 1912, Bd. I, p. 5.

<sup>41</sup> Magagnato (p. xi) führt, Schlosser (Julius Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica*, Florenz 1964, 94) folgend, den Kentauern in solchem Zusammenhang auf Horaz, *Epistula ad Pisones* [= *De Arte Poetica*] (*Humano capiti cervicem pictor equinam iungere si velit...*), zurück.

Figur komponieren zu können, halb Mann halb Pferd (sc. einen Kentaur), gerade wie es ihm nach seiner *Fantasia* gefällt."

Auch in cap. 140 findet sich dort, wo vom Gravieren in Goldauflagen auf einer Bildtafel die Rede ist, eine parallele Stelle: *che con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu pòi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre fi*(pp. 140/141)*gure che traspaiano nell'oro*; "daß du mit Gespür der Phantasie und von leichter Hand in einem Goldgrund Blätter machen kannst, Engelchen machen kannst und andere Figuren, die im Gold erscheinen."

Cennini's doppelte Bestimmung der Herkunft der Malerei aus der *fantasia* und der *operazione di mano* war nicht beiläufig; sie diente auch dazu, genau und überzeugend die Aufgabe seines Buches abzugrenzen und sie zu bestimmen: das Buch sollte allein von der *operazione di mano* handeln. Cap. 4 (in akzentuierender, chiliastische Stellung:) *El fondamento dell' arte, [e] di tutti questi lavorii di mano il principio, è il disegno e 'l colorire. Queste due parti vogliono questo, cioè:* und es folgt jenes Verzeichnis der Tätigkeiten beim Malen auf Wand und Tafel. Cenninis Buch handelt nicht von der Tätigkeit der *Fantasia*, es handelt ausschließlich von der *Operazione di mano* und tut dies unter dem Titel der Kunst: Rezepte und Methoden der *Operazione di mano*: *das waren Cennini der Inhalt der Kunst*. Konkret dieses: die umfassende, genaue und verlässliche Kenntnis und die schrittweise eingeübte Praxis der Instrumente und Materialien, ihrer Herstellung, Anwendung und Verträglichkeiten u.ä. und die umfassende, genaue und verlässliche Kenntnis und ebenso schrittweise eingeübte Praxis der Methoden des Kopierens, des stufenreichen Entwerfens auf dem Bildträger und des stufenreichen Malens usf: das war der Inhalt der Kunst. Wie es einmal heißt: *come si richiede di ragion d'arte* (cap. 177). Die Begabung eines jungen Mannes, seine *Natura*, ließ sich durch solches Lernen und Üben in gute praktische Erfahrung umwandeln: dadurch wurde er zum Künstler und sein Künstlertum beinhaltete genau dies. Und dies war anspruchsvoll. *E così la natura per grande uso si convertisce in buona pratica* (cap. 104). *Chi ha l'arte compiuta, cioè che sia d'universale e buona pratica*: "wer die vollendete Kunst hat, der möchte sein von umfassender und guter Praxis" (cap. 171)

## 2. *Scienza*.

Zum Begriff *Scienza* sei dieses angemerkt. Der Begriff hat auch bei Cennini eine doppelte Bedeutung. In cap. 1 ist *Scienza* etwas, das mehr ist als die Kunst in der Malerei und von dem her sie ihr Fundament hat; in cap. 27, wo davon die Rede ist, daß der junge Maler sich einem möglichst guten Meister anschließen solle, sodaß er dem Weg der genannten *Scienza* folgen könne, ist *Scienza* die Malerei: *acciò che possi seguitare il viaggio della detta scienza*. Allerdings Malerei in einem sehr anspruchsvollen, über Materialkenntnis, Rezepte und Methoden des Entwerfens und Malens usf hinausgehenden Sinn; denn der junge Mann sollte den Stil des Meisters erlernen, um so seinen eigenen Stil zu finden. (pp. 141/142)

## 3. Stil: *Maniera, Aria*.

Cennini hatte ein bemerkenswertes Verständnis von Stil, vom Stil eines Malers und davon, wie man sich einen Stil gewönne. Im cap. 27 spricht er davon, daß der junge

Maler dem Stil eines Meisters, seiner *Maniera* und *Aria*, folgen solle; doch nicht, um dabei zu bleiben, sondern um so zu einem eigenen Stil zu kommen, zu einer *Maniera propria per te*. Dazu bedarf es aber, außer der Begabung, der *Natura*, die durch die Kunst *buona Pratica* werden kann, noch der *Fantasia*, sonst möchte man zwar im Sinne der *Operazione di mano* ein guter Künstler werden, aber ein Künstler ohne eigenen Stil. Und, wenn der Meister, dem man sich anschließt, der bestmögliche ist (dadurch wohl befeuernd und reizend), kann die *Maniera propria* nur eine gute, *buona*, werden. (Die italienische Formulierung zitiere ich im übernächsten Absatz) Auch erst nach dem Erreichen dieses anspruchsvollen Zieles wurde dem einzelnen, wie dargelegt, das eigene Studium der Natur ein sinnvolles Steuerruder. Die *Fantasia* ist bei Cennini, wie man sieht, also nicht nur der Ursprung von Inventionen, sondern auch der des eigenen Stiles.<sup>42</sup> Ein Stilurteil Cennini's: Cap. 67: *el quale Agnolo colorì molto più vago e fresco che non fe' Taddeo suo padre*.

Cennini gab keine Auskunft über und für die Verfahrensweise der Phantasie, über und für das *Procedere* des Ingeniums; dies gehörte nicht in ein Lehrbuch der Kunst; das *Ingenium* procediert ungestützt und unbelehrt durch die Kunst, es ist demnach auf sich gestellt.

#### 4. Nochmals: Komposition.

Ich erinnere daran, daß Cennini auch keine Auskunft darüber und keine Regel dafür gab, was das Komponieren sei und wie man es mache; auch darin blieb der Künstler, genauer gesagt, sein *Ingenium* auf sich gestellt.

Angesichts der bedeutenden kompositorischen Leistungen - allein in der monumentalen Historienmalerei - des Giotto, auch des Maso di Banco, des Bernardo Daddi, des Simone Martini, der Ambrogio und Pietro Lorenzetti, später des Altichiero u.a. sollte man so formulieren, daß in ihnen das *auf sich gestellte Ingenium* der Künstler, Cennini hätte es also die *Fantasia* genannt, zu kompo(pp. 142/143)nieren wußte, ohne dabei durch eine Lehre von der Kunst angelernt, geleitet und gehalten worden zu sein. Andererseits lag auch noch nicht die Berufsehre des mittelalterlichen Künstlers im Komponieren, er konnte sich eine Komposition auch von einem Auftraggeber vorgeben lassen.

Die Komposition war eben noch nicht ein Teil der Kunst; das wurde sie in der Lehre von der Kunst erst durch Alberti, und dort zu einem gewichtigen, aber auch selbst nur teilweise<sup>43</sup>.

Das gilt selbstverständlich ebenso für die Komposition der Farben. Cennini behandelte sie entsprechend nicht. Und, wenn er im cap. 173, in welchem vom Malen auf einem Tuch mit einem Model die Rede ist, also eher beiläufig, doch etwas sagt, dann verweist er auf die Phantasie: *E generalmente secondo che truovi i campi, secondo tu puoi trovare altri colori svariati da quelli, e più chiari e più scuri, secondo che a te parrà che per tua fantasia possa comprendere; ché l'una cosa t'insegnerà l'altra, sì per pratica e sì per*

<sup>42</sup> Vgl. Luigi Grassi, *Costruzione della critica d'arte*, Rom 1955, 39ff., der dies ebenso klar sieht, wie er das Studium nach einem Meister oder der Natur fälschlich für indifferent hält.

<sup>43</sup> Kuhn, Alberti, S. 153ff

*saper d'intelletto. La ragione: che ciascheduna arte* (hier wohl die "Malerei" und nicht die "Kunst an der Malerei") *di suo' natura è abile e piacevole*: (Übers. Ilg, berichtigt:) "Und im Allgemeinen: je nachdem du die Grundfarbe vorfindest, kannst du andere abstechende wählen, mehr hell oder dunkel, wie es dir gut dünkt und du (sie) nach deiner Phantasie zusammenstellen magst. Eine Sache lehrt nämlich die andere, so durch Praxis und so durch das Wissen der Vernunft (das Spüren des Kunstverständes). Der Grund ist, weil jede Kunst ihrer Natur nach geschickt und gefallend ist...". Im Satz kommt nach dem Behandeln der *Operazione di mano* des Farbenmalens das Nennen der *Fantasia* für die Zusammenstellung der Farben, welche Kontrastierung noch zweimal parallel fortgeführt wird: *pratica* und *abile* auf der einen Seite und *sapere dell' intelletto* und *piacevole* auf der anderen. Eine Regel über und einige Hinweise zur Komposition der Farben finden sich dann später ebenfalls bei Alberti.<sup>44</sup>

### 5. Nur ein Lehrer ist gut

Im cap. 27, in dem Cennini dasjenige, was zu lernen ist, sehr hoch ansetzt, es *Scienza* nennt und von der Bildung eines eigenen Stiles spricht und sagt, daß es der *Fantasia* zur Stilbildung bedürfe, in diesem Kapitel und Zusammenhang, in welchem es nicht bloß um die *Operazione di mano*, die Kunst geht, da steht jene bekannte Empfehlung, nur *einem* Lehrer solle man folgen. Bei dem Bestreben über die *Maniera* eines Meisters zu einer eigenen *Maniera* zu kommen solle man nur einen Lehrer haben und nur einen Lehrer studieren. *Sachlich* Kopieren sollte man laut cap. 23 und 27 nach den Werken der großen Meister überhaupt; *Stilstudien* aber nur nach einem.

Dieses wichtige Kapitel lehrt: "Auch du brauchst zuvörderst, dringlich (Meistern) zu folgen, sodaß du den Weg genannter Wissenschaft verfolgen kannst. ... Bemühe dich und erfreue dich, immer die besseren Sachen, die du von der Hand großer Meister gemacht finden kannst, abzubilden (zu kopieren). Und wenn du an einem Ort bist, wo viele gute Meister gewesen sind, um so besser für dich. Aber als Rat gebe ich dir dies: achte darauf, immer das Bessere zu nehmen und das, was größeren Ruhm hat; (jetzt ein Themenwechsel oder Gedankensprung!) und, wenn du dem von Tag zu Tag folgst, so wäre es gegen die Natur, wenn nicht etwas von seiner *Maniera* und von seiner *Aria* (von seinem Stil) genommen auf dich käme; denn, wenn du dich dazu bringst, heute nach diesem Meister und morgen nach jenem zu kopieren, wirst du weder die *Maniera* des einen, noch die *Maniera* des anderen haben, sondern natürlicher Weise ein *Fantastichetto* werden, weil jede einzelne *Maniera* von selbst (*per amor*) dir den Geist zerstreuen wird. Willst du heute in der Art (*modo*) des einen, morgen in der Art des anderen arbeiten (*fare*), wirst du so nicht vollkommen werden. Wenn du aber dem Weg eines (Meisters allein) in unablässiger Übung folgst, dann wird der Geist wohl plump (*intelletto grosso*) sein, der nicht einige Nahrung zieht. Dann aber, wenn die Natur dir ein bißchen Phantasie zugebilligt haben wird, wird es dir geschehen, daß du dazu kommen wirst, eine eigene *Maniera* für dich zu gewinnen und diese wird nichts anderes sein können als gut; da die Hand kaum - ist dein Intellekt stets gewohnt, Blumen zu pflücken - Dornen zu nehmen wissen würde.

---

<sup>44</sup>Kuhn, Alberti, S. 168

Italienisch: *Pure a te è di bisogno si seguiti innanzi, acciò che possi seguitare il viaggio della detta scienza. ... affaticati e diletàti di ritrar sempre le miglior cose che trovar puoi per mano fatte di gran maestri. E se se' in luogo dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio per te. Ma per consiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il migliore e quello che ha maggior fama; e, seguitando di di in di, contra natura sarà che a te non venga preso di suo' maniera e di suo' aria; perocchè se ti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell' uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciascuna maniera ti straccerà la mente. Ora vo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e così nessuno n'arai perfetto. Se seguiti l'andar d'uno per continovo uso, ben sarà lo intelletto grosso che non ne pigli qualche cibo. Poi a te interverrà che, se punto di fantasia la natura t'arà conceduto, verrai a pigliare (pp. 144/145) una maniera propria per te, e non potrà essere altro che buona; perché la mano (lo intelletto tuo essendo sempre uso di pigliare fiori) mal saprebbe tòrre spina.*

## 6. Giotto und der Epochale Stilwandel

Ich schlieÙe mit einem Absatz aus Cennini's Einleitung über Giotto und dessen Leistung, wie seine Schule es auffasste, eines epochalen Stilwandel. Cap.1: "So ich, ein geringes ausübendes Mitglied in der Kunst der Malerei (umfasst *Disegnare* und *Colorire*), Cennino d'Andrea Cennini, aus Colle di Valdelsa geboren, bin in genannter Kunst zwölf Jahre unterrichtet worden von Agnolo di Taddeo aus Florenz, meinem Meister, der die genannte Kunst von Taddeo seinem Vater erlernte; welcher Vater von Giotto über die Taufe gehalten wurde und vierundzwanzig Jahre dessen Schüler war. Dieser Giotto hat die Kunst des Malens (also wieder *Disegnare* und *Colorire*) geändert vom Griechischen (Byzantinischen) in's Lateinische und sie modernisiert; er hatte die Kunst mehr vollendet gehabt als irgendjemand sonst." (Stammbaum parallel im bereits zitierten Cap. 67)

*Sì come piccolo membro essercitante nell'arte di dipintoria, Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Valdelsa nato, fù informato nella detta arte XII anni da Agnolo di Taddeo da Firenze mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre; il quale suo padre fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni XXIII. Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte più compiuta che avessi mai più nessuno.*

Angesichts solcher Hochschätzung der Lehrtradition, wie wir sie bei Cennini finden, ist freilich daran zu denken, daß der Älterlehrer eben niemand anders als Giotto war, keiner der üblichen bedeutenden Maler, sondern der überragende und auch noch in den Augen des Vasari eröffnende; der auch sozial den Malerkünstlern einen höheren Rang verschaffte<sup>45</sup>. Der Gedanke und die Erfahrung einer die nachfolgenden Künstler verpflichtenden *Maniera* kommt ja prompt bei der Michelangelo-Nachfolge wieder und, variiert, nach den klassischen Malern der Hochrenaissance überhaupt.

<sup>45</sup>1327 wurden, wie man sich erinnert, wahrscheinlich die ersten Maler überhaupt in die Zunft der Medici e Speciali aufgenommen, nämlich Giotto, der diesen Durchbruch geschafft haben dürfte, und Gaddo di Zanobi Gaddi und Bernardo Daddi. Später, in demselben Jahre wohl noch, konnten dann weitere nachziehen: Ambrogio Lorenzetti, Taddeo Gaddi, Francesco di Giotto.

Auf Giotto und die von ihm her tradierte Methode des Malens, auf dessen *ratio faciendi*, blieb Cennini zurückgewandt. Selbst ein Maler, dem seinem geringen Nachruhm nach - sein Urteil gelte ihm! - die Natur kaum ein bißchen Phantasia gewährt zu haben scheint (*se punto di fantasia la natura t'arà conceduto*), sodaß er zu einem bedeutende(pp. 145/146)ren Stil und zu bedeutenden Kompositionen nicht gekommen zu sein scheint, war er in der Kunst, in jenem Verständnis, für das sein Buch einsteht, - und das sein Ruhm! - doch bewandert und wußte sie zu lehren und kam, wie nur wenige Künstler, darauf, diese Lehre der Kunst auch schriftlich darzulegen, und er bewältigte dieses, zumal für eine weltliche Werkstatt, ganz ungewöhnliche Unternehmen nach der Sammlung des Materials umfassend, nach der Gliederung desselben durchsichtig und belehrend und nach der Ausführung sachlich und in klarer und genauer Sprache. Seine Darlegung war getragen von einem genauen und ständigen Wissen von dem Ort der Kunst, die er lehrte, im ganzen der Malerei.

## V. Anhang I: Weitere Worte und Begriffe

### *Paragone*

Auch dazu einige Worte bei Cennini: die Malerei steht der Wissenschaft nach, doch sie übertrifft die Dichtung: *E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, sì come gli piace, secondo sua fantasia.* Übers. Ilg: "Und mit Recht verdient sie die zweite Stufe nach der Weisheit (ital: *scienza*, Wissenschaft, s.o. unter diesem Wort) und die Krone von der Poesie. Der Grund ist dieser: weil der Dichter, seiner Kenntnis (der ersten Wissenschaft) 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 *Phantasia*." Die Poesie und Malerei beruhen beide auf *Scienza*, die Malerei wird auch im Folgenden selbst *Scienza* genannt, wenn von jenem Komponieren die Rede ist. Eigentümlich bleibt, daß diese paragonale Bemerkung über die Poesie und die Malerei im Ganzen fällt, d.h. unter Einschluß des Komponierens, einer Leistung des auf sich gestellten Ingeniums. Eigentümlich ist ferner, daß Widersprüchliches zu verbinden als ein Zeichen besonderer Freiheit angesehen wird. Man achte auch noch auf das Doppelte und Parallele von *Piacere* und von *Volontà* bzw. *Fantasia* am jeweiligen Schluß der Sätze über die Dichter und die Maler. Woraus resultiert nun der Vorrang der Malerei vor der Poesie bei aller Parallelität?

(pp. 146/147)

Im Cap. 87 findet sich eine Bemerkung über das Umfassende der Kunst der Malerei dort, wo es um die Darstellung der Architekturen und um die Regel ihrer Perspektive geht, da soll man die Gesimse machen usf.: *e per lo simile base, colonne, capitelli, frontispizi,*

*fioroni, civori* (Tabernakel), *e tutta l'arte della mazzonaria, che è un bel membro dell'arte nostra ...*

Eingefügt sei eine Passage über das Zusammenwirken des Sonnenlichtes, des Augenlichtes und der Hand des Malers in der Malerei: *E 'l timone e la guida di questo potere vedere, si è la luce del sole, la luce dell'occhio tuo, e la man tua; ché senza queste tre cose nulla non si può fare con ragione.* (cap. 8). Übers. Ilg: "Und es seien, auf daß du solches ersehen könntest, das Sonnenlicht, dein Augenlicht und deine Hand Wegweiser und Führer; denn ohne diese drei Dinge läßt sich nichts recht (mit Methode) unternehmen".

Unter den zwei Hauptaufgaben des Malers, der Malerei auf der Wand und der auf der Tafel, steht die Tafelmalerei in zwei, sehr verschiedenen Hinsichten voran: die Tafelmalerei *la più dolce arte e la più netta che abbino nell'arte nostra* (cap. 103). *E sappi che 'l lavorare di tavola è proprio da gentile uomo, ché co' velluti in dosso puoi far ciò che vuoi.* "Und wisse, daß die Tafelmalerei Sache eines feinen Mannes ist, weil du mit Samt am Leibe sie betreiben kannst, wie dir beliebt" (cap. 145). Der letzte Topos später in burlesker Kontrastierung für den Unterschied von Bildhauer und Tafelmalerei bei Lionardo da Vinci<sup>46</sup>.

### *Moderno*

Giotto führte die Kunst ins Moderne: *ridusse al moderno* (cap. 1).

### *Sentimento*

Cennini verwendete häufiger das Wort *Sentimento*.

Cap. 28: Cennini pries die Natur als Vorbild, welche anderen Vorbildern voranstünde und der man sich mit brennendem Herzen anvertrauen sollte, besonders wenn man begänne *Sentimento*, ein Gespür, im Zeichnen zu haben, *e specialmente come incominci ad aver qualche sentimento nel disegnare.* (pp. 147/148)

Cap. 31: Nachdem auf *Carta tinta* dunkel, mittel und hell gezeichnet worden war und bevor Bleiweiß aufgesetzt wurde, sollte mit dem Pinsel eine noch hellere Tönung als unter den ersten drei aufgetragen werden; da schrieb Cennini: *e séguita più volte andando col tuo pennello, e guidalo con sentimento:* und führe den Pinsel mit Gefühl.

Cap 67: Freskomalerei. Nachdem auf dem Intonaco die *Forma* des Gesichtes mit Verdaccio gegeben war und als die Modellierung desselben mit Verdeterra erfolgen sollte, schrieb Cennini u.a.: *va' comincia a ombrare sotto il mento...: e così con sentimento ricercare tutto il viso e le mani dove ha a essere incarnazione ...*

Cap 71: Fresko, beim Malen des Gewandes über das Anordnen der Falten: *...assetta le pieghe con buon disegno e sentimento, con buona pratica.*

In einer anderen Zusammenstellung endlich in cap. 140 bei der Behandlung der Gravierungen im Goldgrund: *che con sentimento di fantasia e di mano leggiera* (mit

---

<sup>46</sup>§ 36, s. Kuhn, Lionardo Paragone S. 240

Gespür der Phantasie und leichter Hand, *ingenium et ars*) *tu pòi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiano nell' oro ...*

*Zeichne jeden Tag, doch zeichne wenig.*

Zeichne jeden Tag nach der Natur (cap. 28); zeichne jeden Tag, jeden Fest- und Werktag (cap. 104); zeichne wenig an einem Tag, auf daß dich nicht Überdruß und Langweile ankommen (cap. 8), letzteres vielleicht auch nur für einen jungen Adepten geltend, es steht ja am Anfang des Lehrganges.

Eingeschoben sei, es gibt neben 'Zeichnen' *disegnare* noch ein Wort *dibusciare* auf Pergament mit Silberstift: *nella pecorina tu puoi disegnare, o vero dibusciare*. Ilg hat das Wort mit "skizzieren" übersetzt.

*Disegno vago, colorire vago*

Cap. 122: Nachdem Cennini den Entwurfsprozeß auf der Tafel geschildert hatte, schloß er: *E così ti rimarrà un disegno vago, che farai innamorare ogni uomo de' fatti tuoi*. (pp. 148/149)

Cap. 67: *el quale Agnolo colorì molto più vago e fresco che non fe' Taddeo suo padre*.

*Rilievo*

Cennini gebraucht *Rilievo* nur für die vorspringenden Teile eines Ganzen, *Rilievo* ist also z.B. jene Gewandpartei, die durch das Durchdrücken eines Knies mehr nach vorne kommt und auf der deshalb Licht liegt: cap. 31, 83, 145.

Besonders deutlich: *da' el tuo rilievo e l'oscuro, secondo la ragione detta* (cap. 9): *Rilievo* meint die erhabenen, hier hellen Stellen. *E, levando poi la carta, pòi toccare d'alcuni bianchetti e rilievi, siccome tu hai i piaceri su* (cap. 23): die Schatten sind schon eindeutig vorher gezeichnet worden, so zeigt die Stelle, daß *bianchetti* und *rilievi* hier synonym gebraucht werden. Ferner einmal, als vom Malen des Gewandes die Rede ist: *dove de' essere il rilievo della figura, mantenendo sempre bene lo gnudo*: "wo das Relief der Figur sein soll, immer den Körper gut behauptend, sichtbar machend" (cap. 71); letztlich ebenda: übergehe am Ende mit reinem Weiß *tutti i luoghi di rilievo* (cap. 71).

*Sfumare*

Cennini benützte das Wort *sfumare*, *sfumo* für den vermittelten, leichten Übergang unterschiedener Helligkeitsstufen (capp. 31, 67, 71).

Cap. 145: *E così come hai incominciato, va' più e più volte co' detti colori, mo dell'uno e mo dall'altro, ricampeggandoli, e ricommettendoli insieme con bella ragione, sfumanti con delicatezza*. Übers. Ilg: "Und so, wie du angefangen hast, fahre mehr und mehrmals mit diesen Farben hin, bald mit der einen, bald mit der andern, indem du sie auf's neue zum Grundieren überdeckst, vom neuen nach guter Einsicht vermittelst und mit Geschmack verwaschest"

Anhang II: Beispiele von Skizzen und weitere Beispiele von Reinzeichnungen des Trecento und des frühen Quattrocento. (pp. 149/150)

1. Beispiele von Skizzen des Trecento und frühen Quattrocento, im Hinblick auf das jeweilige darstellende Interesse.<sup>47</sup>

*CIZ-0092: Lorenzo di Bicci, Jacobus Maior, stehend, und Paulus, stehend, ca. 1387, (Paris, Sammlung Frits Lugt): Jacobus Maior: die Großartigkeit der Gestalt fällt auf, die Kantigkeit des Kopfes; die Ausarbeitung der Skizze geht darauf, die Schrägen des Buches im Mantelsaum über der Brust und im Schulterkontur im Mantel oder im Hut und auch rechts in halber Höhe zu wiederholen; Stab, vorgestellt, Kopf und Buch zu akzentuieren. Bei Paulus im Kontrast das Zweihebiges im bewegter gehobenen Schwert und geöffnetem Buch herauszubringen; dem das zweimal, links wie rechts, Angehobene des Mantels entspricht; Schwert und Buch haben eine schärfere, bewegtere Wirklichkeit für Paulus; vgl. auch sein brennenderes Gesicht.*

*CIZ-0203: Parri Spinelli, schlafender Apostel, 1435/45, Skizze, Figurierung aus einer Reihe von ähnlichen (Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins):* ausgearbeitet wurde in dieser Skizze das rechts in Heiligenschein, Schulter und Gesäß Runde und so einander Entsprechende und Schließende; dann das Übereinander von Knie- und Schulterwölbung, beides Helligkeitshöhen, und das Abgesenkte des Knies und Ellenbogen links, das Übereinander der Hände. Vor dem Original fällt noch auf, wie der scharfe Bogen des Kragens dem Heiligenschein und dem Schulterkontur deutlich eine andere Richtung entgegengesetzt und dem Hals erstaunlich, wenn auch ganz indirekt Platz macht, ein Kragen, der übrigens nachträglich im Laufe der Durcharbeitung vom Künstler gezeichnet worden ist. Auffallend vor der Zeichnung selbst noch das wirklich Durchhängende am Rücken, dann die dunkle Schattenhöhle über der unteren Hand, die sehr eigentümlich der ovalen Form des unteren Oberschenkels kontrastiert. Ferner das dunkle der linken Figurenhälfte gegenüber dem Hellen der rechten; die dichte Kreuzschraffur der linken gegenüber der Längsschraffur der rechten. Im Ganzen eine viel diffizilere Durcharbeitung als an jenen Skizzen des Trecento, die solche Arbeitsstufe nun

---

<sup>47</sup> Weitere einschlägige Zeichnungen, auf die nicht näher eingegangen werden soll und die in der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft auch weggelassen worden sind.

*CIZ-0025: Florentinisch um 1340, Francisci Lignum Vitae, Franziskus - Legende, Skizze, Figurierung (Crarae, Argyllshire [Schottland], Sammlung Campbell, J.M.)*

*CIZ-0647/49: Venezianisch um 1370/75: Ratsversammlung unter Vorsitz des Dogen, ca. 1370/75, (London, British Museum, und Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen)*

*CIZ-0165: Spinello Aretino, Alexander III kanonisiert Thomas Beckett, 1407/08, (New York, Pierpont Morgan Library)*

*CIZ-0170: Don Lorenzo Monaco, Gruppe von sechs Heiligen, ca. 1415 (Florenz, Uffizien)*

*CIZ-0193: Ghiberti - Umkreis, Sechs schreitende Gestalten (London, British Museum)*

*CIZ-0202: Parri Spinelli, singende Mönche und andere singende Mönche, die zugleich auf einer Treppe stehen, 1435/45, Skizze und Gruppierung (Berlin, Kupferstichkabinett)*

*CIZ-0214: Parri Spinelli, vier Reiter (Fragment), 1435/45 (Florenz, Uffizien)*

*CIZ-0213: Parri Spinelli, Ein Heiliger tauft vor Zuschauern zwei Männer (Florenz, Uffizien)*

*CIZ-0269: Donatello - Umkreis, drei männliche Akte, denen wilde Tiere folgen, 1460er Jahre (Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins)*

notwendiger erscheinen läßt.

*CIZ-0211/12: Parri Spinelli, Christus und die Ehebrecherin, Huldigung vor einer Heiligen, Pilgergebet vor einem Altargrab, (Florenz, Uffizien, und Chatsworth, Devonshire Coll.):* Auf diese Kompositions-Skizze des Parri Spinelli sei wieder genauer eingegangen, um deren Leistung zu erläutern: Die drei Gestalten - Mengen haben verschiedenen anschaulichen Charakter: bewegt sind die sich-davonmachenden Pharisäer links mit Faltenzügen nach links und Kaskaden links in der Richtung ihres Weges; ruhig dann die Apostel und Christus mit milderer Faltenkaskaden rechts; und letztlich die sich wieder bewegt davonmachenden Pharisäer rechts mit zweiteiligen Faltenkaskaden und nach rechts sinkend in ihrem Protagonisten. Die einheitliche Bewegung und Bauschung in der linken Menge hat Parri Spinelli an Gestalten von sehr unterschiedlicher Stellung, von vorn, von der Seite und von hinten, erarbeitet; die Zäsur zwischen ihnen und Christus ist sehr und eben als Umschlag von Bewegung zur Ruhe empfindbar. Die apostelnächsten Pharisäer rechts lösen sich abermals von den Aposteln ab. Vor dem solcherart sehr ruhigen Christus kniet die Ehebrecherin da, ebenfalls ganz ruhig; er, die Apostel und sie auf einem Podest. Zwischen Christus und ihr ist ein sprechender Abstand; und rechts, wie gesagt, Trennung der Pharisäer von den Aposteln; über jenen Abstand hinweg, der aber bleibt, geht der Segen Christi und diesseits des Abstandes das ruhige Warten der Frau.

*CIZ-0264: Nanni di Banco oder Donatello, Christi Kreuztragung und Christus vor Pilatus, Skizzen, Dispositionen (Chatsworth, Devonshire Coll.):* Einige Beobachtungen zur Leistung dieser Skizzen: Kreuztragung: ruhig, wie feine Säulen aufgehend, die hl. Frauen; leicht bewegt und unten schwingend die Säume ihrer Gewänder; ein Abstand dann, in dem Arm und Schild des Häscher sperren; der sehr bewegte Häscher selbst, man achte auf das Schrittmotiv; nun im Wechsel wieder ruhig Christus, der jenen Weg herabkommt, an dessen Seite die Häscher stehen; in Christus ist die Schräge des Häscherschenkels aufgenommen; bewegt nun nochmals der zweite Häscher und Variation des ersten Häscher, mit an sich gehaltenem Schild. Über den ersten Häscher und den sperrenden Schild geht der Blick Christi hin; auf Christus auch der Blick der ersten Frau; der Häscher kann da, bewegt und sperrend, doch nichts ausrichten. Handwaschung: schmal die Soldaten; schmal, eigentümlich schwächig, dulddend und frei Christus; groß und mächtig auf dem Thron Pilatus; neben Christus, doch gegen Christus ganz zu und nach rechts gewandt; die sukzessive Steigerung der Höhe, zuletzt auch des Volumens bedeutend; dann wieder absteigend zweimal Gruppen. Hier nun auffallend, daß dem Halten des Bassins das pharisäische Zeigen Christi, und dem Kreuzigungsruf das Halten der Kanne verglichen wird.

## *2. Weitere Beispiele von abschließenden Reinzeichnungen des Trecento und des frühen Quattrocento, im Hinblick auf das jeweilige darstellende Interesse.*

*CIZ-0023: Toskanisch um 1320/30, Mönch (Franziskaner?), stehend, abschließende Reinzeichnung einer Figur, (Wien, Sammlung Anton Schmid):* Beachtlich: Das Voluminarplastische von Kopf, Schultern und Brust. Die Figur rechts oben in einem schwingenden Bogen von Kopf bis Hand geschlossen. Das Konvergieren der Falten des Gewandes zum Handgelenk hin. Das Faltenecho auf (pp. 151/152) den Bogen der Handschale, die das Buch stützt. Das Gemessene der herablaufenden Falten. Das

Zingulum nach nah und fern ungemein lebendig. Der handelnde Arm links ist herausgeführt, wieder auf ihn selbst zurückgeführt und daraus segnend. So gesammelt und bei sich ist dieser Mönch und daraus segnend.

*CIZ-0024: Maso di Banco*, Paulus und Julianus, sitzend, 1330er Jahre, abschließende Reinzeichnung einer Gruppe (Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins): Als Gruppe auf Gegensatz hin durchgeführt. Das geschlossen Gesammelte des Hörenden links. Das Offene des sich redend öffnenden rechts. Die ungeweine Feinheit des leichten und weichen lockigen Haares. Der linke hatte ein in der Linken aufrecht gehaltenes Schwert eingekratzt, an dessen Schneide wohl die Finger der Rechten gehalten sind. Die Mantelfalte über der Brust des linken läuft so, daß sie ihn sehr zumacht. Die getrennten Faltenhöhlungen bei der Armbeuge stehen fest zu einander und sind am Unterarm fortgeführt; die Handsehnen wohl ähnlich. Höchst eindrucksvoll dann bei der rechten Figur die Falten rechts: räumlich sehr differenziert und reich, klar schwingend und gegenswingend, ausgeführt und angeschmiegt im Wechsel. Überhaupt ist, wie nur das Original selbst ganz erkennen läßt, alles höchst lebendig gezeichnet, dadurch ungemein lebendig im Einzelnen und in der Durchführung bei aller Größe in der Hauptsache.

*CIZ-0642: Venezianisch um 1370*, Christi Darbringung im Tempel, Johannes Baptist, Schutzmantel - Madonna, Johannes Evangelist, Mariae Tempelgang, abschließende Reinzeichnung einer Komposition für eine Antependium - Stickerei, New York, Metropolitan Museum, Robert Lehman Coll.

*CIZ-0091: Lorenzo di Bicci*, Christus, in der Glorie, überreicht Petrus die Schlüssel, ca. 1370/80, abschließende Reinzeichnung einer Komposition, Pergament, Florenz, Uffizien. Einen besonderen Grund kann ich nicht finden. Die Hand Christi, nicht er selbst, liegt in der Mittellinie des Bildes. Hand in Hand damit eine asymmetrische Verschiebung, da Petrus handelnd Christus näher ist als Paulus. Doch beides so unzugespitzt, daß man nicht sicher ausmachen kann, ob der Maler es mehr beabsichtigte oder mehr zuließ. Bemerkenswert neben der Sorgfalt, mit der der Kerubimkranz und Wolkensitz und -podest gezeichnet sind, das Aufrechte in Petrus (s. Rückenkontur); das durch das Fußgewand Begleitete und Gestützte der fliegenden Draperie; die Korrespondenz und der Bogen von der Draperie und den Armen hinauf zum Schlüssel Christi.

*CIZ-0115: Jacopo della Quercia*, Mann, schreitend, in weitem Mantel, 1420er Jahre, abschließende Reinzeichnung einer Figur (Florenz, Uffizien): In CIZ-0023 wirkt die Einheitlichkeit, man muß das Differenzierte aufsuchen; hier wirkt die Mannigfaltigkeit, das kontrastierend Zusammengestimmte muß man suchen. Der Reichtum an Faltung, schon am Schuhwerk. Das nach schleppende Gewand über dem ferneren noch stehenden Bein; das im Kontrast zickzack Geschichtete über dem vortretenden Bein. Der Kontrast von vortretendem Fuß (pp. 152/153) und am Leib einander umgreifenden Händen. Die Mantelschließe und -schlüsse liegen schräg übereinander. Eine weitere Schräge im Mantel rechts zielt wiederum auf die Hände. Die Zusammengeführten Hände und der geschlossene Mantel; die Bauschung noch über den Händen: in der schreitenden Bewegung, das Zusammengehaltene von Gewand und Händen und das vor sich Sinnen ist das Thema.

*CIZ-0192: Lorenzo Ghiberti*, Stephanus in einer Nische, Mitte der 1420er Jahre, abschließende Reinzeichnung einer Komposition, Vertragszeichnung (Paris, Musée National du Louvre, Cabinet des Dessins): Hier ging es offensichtlich um die Ausschmückung der Nische und insbesondere um das Verhältnis der Statue zur Nische,

den Platz den die Statue haben soll: die Augen auf der Höhe des Gebäudes, die Kapitelle oberhalb der Schulter, das Gewölbe über der Kopfkalotte. Die Statue wurde in der Ausführung noch bedeutend geändert; Stephanus trägt jetzt die Bibel; das Buch steht in seiner Hand, dies im Kontrast zur Schüsselfalte; der Kragen korrespondiert der Stirn, usf. Alles hat mehr Gewicht und Gegensatz.