

## M I S Z E L L E N

Bastian Eclercy: "GRANARE". ZUR HISTORISCHEN TERMINOLOGIE DES GOLDGRUND-DEKORS IM TRAKTAT DES CENNINO CENNINI

Duccius [...] promisit et convenit [...] dictam tabulam pingere et ornare de figura beate Marie Virginis et eius omnipotentis Filii et aliarum figurarum, ad voluntatem et piacementum dictorum locatorum; et deaurare et omnia et singula facere, que ad pulcritudinem dicte tabule spectabunt.

Dieser Passus entstammt dem bekannten Vertrag, der am 15. April 1285 zwischen den Vertretern der vom Dominikanerkonvent S. Maria Novella in Florenz betreuten Laudesi-Bruderschaft und dem Sienesischen Maler Duccio über die Anfertigung eines Tafelbildes geschlossen wurde, welches unter dem Namen *Rucellai-Madonna* als Hauptwerk der sienesischen Dugento-Malerei in die Kunstgeschichte eingegangen ist.<sup>1</sup> Darin verpflichtet sich Duccio, die besagte Tafel mit der Jungfrau Maria und dem Kinde sowie weiteren Figuren nach dem Willen der Auftraggeber zu bemalen ("pingere"), sie zu vergolden ("deaurare") und zu verzieren ("ornare", "et omnia et singula facere, que ad pulcritudinem dicte tabule spectabunt"). Klar und der Erwartung entsprechend ist dabei die Verteilung der Kompetenzen geregelt: Die Rektoren der Bruderschaft legen den Darstellungsgegenstand fest und behalten sich diesbezüglich weitere Vorgaben vor, Duccio indes hat die "pulcritudo" der Tafel zu gewährleisten, indem er für deren Bemalung, Vergoldung und Schmuck Sorge trägt. Was mit jenem von den Aufgaben des "pingere" und "deaurare" terminologisch explizit unterschiedenen "ornare" gemeint sein könnte, erweist ein Blick auf das Endprodukt, mit welchem Duccio die im Vertrag eingegangene Verpflichtung eingelöst hat: Die in den Florentiner Uffizien aufbewahrte *Rucellai-Madonna* weist neben den gemalten Partien, der Gottesmutter mit dem Jesusknaben auf ihrem prächtigen Thron und den sechs Engeln, einen mit Blattgold überzogenen Hintergrund und gleichermaßen vergoldete Nimbene auf, die mit überreicher Ornamentik dekoriert sind (Abb. 1). Kaum überschaubar erscheinen dabei aufs erste die mannigfaltigen Variationen von Techniken und Motiven, die nicht nur von Nimbus zu Nimbus wechseln, sondern auch innerhalb ein und desselben in diversen Kombinationen auftreten.

Bei genauerer Analyse lassen sich diese jedoch auf drei verschiedene Basistechniken zurückführen, die der Goldschmiedekunst entlehnt und für die toskanische Malerei von den Anfängen des Nimbendekors im zweiten Viertel des Dugento bis zur Abkehr vom Goldgrund im Quattrocento insgesamt charakteristisch sind: Ritzung, Punktierung und Punzierung.<sup>2</sup> Für den Kreuznimbus des Jesusknaben in der *Rucellai-Madonna* hat Duccio alle drei Techniken verwendet, so daß sich an diesem Beispiel die Unterschiede illustrieren lassen (Abb. 1). Der Begriff Ritzung<sup>3</sup> bezeichnet die freihändig und teilweise unter Zuhilfenahme von Zirkel und Lineal ausgeführte Eintiefung von Linien in den Goldgrund mit einem Griffel, wie ihn Duccio in den zwischen den Kreuzarmen des Nimbus verbleibenden Zwickelfeldern gebraucht hat. Das Dekormotiv, eine flächig angelegte Blattranke, wurde dabei glatt belassen und aus dem kreuzschräffierten Grund ausgespart. Unter Punktierung<sup>4</sup> verstehe ich diejenige Dekorform, bei welcher Punktpunkten entlang einer vorgeritzten Linie in kurzen, annähernd regelmäßigen Abständen eingeschlagen werden, wie es an dem kleinteiligen Gespinst aus Rauten und Spiralen in den Kreuzarmen desselben Nimbus zu beobachten ist. Abweichend davon kann bei dieser Technik auch ein wiederum vorgeritztes, flächiges Motiv glatt belassen und der Grund durch zahlreiche dicht nebeneinander eingeschlagene Punktpunkten bearbeitet werden. Der schon seit den Anfängen der Dekorforschung geläufige Begriff der Punzierung schließlich bezeichnet die mit eingeschlagenen oder eingedrückten Punzeisen, d. h. Motivstempeln, ausgeführte Ornamentierung des Goldgrundes.<sup>5</sup> Im Nimbus Christi hat Duccio zwei verschiedene solcher Punzeisen verwendet, das eine in Form einer sechsblättrigen Blüte von 6,5 mm Durchmesser (Abb. 2) für den Nimbekontur, das andere in Form eines Dreiecks von 2,5 x 3,5 mm Größe für die Einfassung der Kreuzarme.<sup>6</sup>

In der Forschung zur Trecento-Malerei sind die Bedeutung dieser Dekorformen und das methodische Potential ihrer Auswertung für Fragen der Zuschreibung und Datierung bereits ab den 1960er Jahren erkannt worden, als Frinta, Skaug und Polzer die systematische Untersuchung der punzierten Ornamentik aufnahmen, deren Erträge nun in zahlreichen Aufsätzen und zwei umfassenden Corpora vorliegen.<sup>7</sup> An diese Studien anknüpfend, habe ich jüngst die frühe Entwicklungsphase des Nimbendekors in der toskanischen Malerei des Dugento unter besonderer Berücksichtigung der in jener Zeit gegenüber der Punzierung dominierenden geritzten und punktierten Ornamentik zu erhellen versucht.<sup>8</sup>



1 Duccio, Rucellai-Madonna, Detail: Nimbus des Jesusknaben. Florenz, Uffizien.

Gleichwohl wird die Unterscheidung der drei genannten Techniken nicht dem Systematisierungsbedürfnis der modernen Forschung verdankt. Vielmehr ist sie eine historische, die sich bis zu den italienischen Malern des Spätmittelalters selbst, zu deren Geschäft die Ornamentierung der Nimen gehörte, zurückverfolgen lässt. In cap. CXL seines um 1400 verfaßten „Libro dell'arte“ führt Cennino Cennini den Aspiranten auf den Malerberuf in die Kunst des Goldgrunddekors ein.<sup>9</sup> Dieser zuletzt von Skaug analysierte Abschnitt des Traktats stellt die erste und einzige ausführlichere Schriftquelle für die Praxis wie für die historische Terminologie jener Dekortechniken dar.<sup>10</sup> Bei seiner Erörterung geht der Autor von den Dekorgewohnheiten des späten Trecento, wie er sie selbst in der Werkstatt seines Lehrers Agnolo Gaddi (Abb. 3) erlernt haben wird, aus.<sup>11</sup> Cenninos oft nicht ohne weiteres verständliche Begrifflichkeit zu erschließen und die präzise Bedeutung der von ihm verwendeten Termini zu

klären, zählt zu den schwierigsten, aber auch wichtigsten Aufgaben der Forschung zum „Libro dell’arte“.<sup>12</sup> Für die Terminologie des Goldgrunddekors, welche Übersetzen und Interpreten des Traktats besondere Probleme bereitet hat, soll dies im folgenden versucht werden, und zwar fortschreitend von den allgemeineren Begriffen Goldgrund, Nimben und Rahmenborte über die Techniken der Ritzung, Punktierung und Punzierung bis zur Benennung der einzelnen Dekorwerkzeuge.

Um den jeweiligen Kontext der folgenden Zitate deutlich zu machen, sei hier zunächst der vollständige Wortlaut von cap. CXL wiedergegeben:

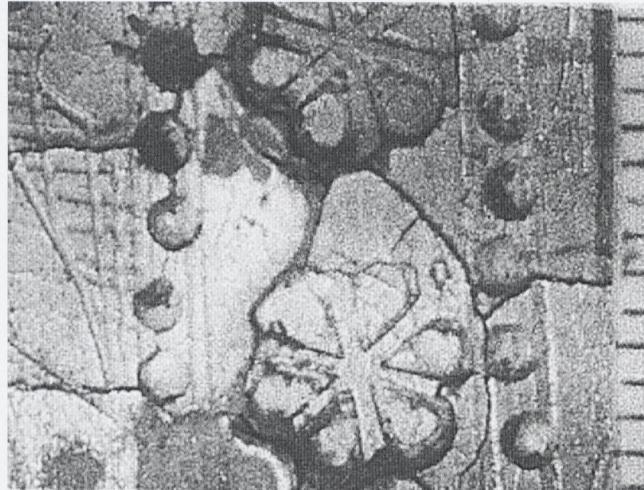
Come dèi principalmente volgere le diademe, e granare in su l’oro e ritagliare i contorni delle figure.

Quando hai brunita e compiuta la tua ancona a te conviene principalmente tòrre il sesto, voltare le tue corone o ver diademe, granarle, cogliere alcuni fregi, granarli con istampe minute che brillino come panico, adornare d’altri stampe, e granare se v’è fogliami. Di questo di bisogno è che ne veggia alcuna pratica. Quando hai così ritrovato le diademe e e’ fregi, togli in uno vasellino un poca di biacca ben triata con un poca di colla temperata; e con pennello picciolo di vaio va’ coprendo e ritagliando le figure dal campo, sì come vedrai quelli segnolini che grattasti colla aguciella, innanzi che mettessi di bolo. Ancora, se vuoi far senza ritagliare con biacca e pennello, togli i tuo’ ferretti e radi tutto l’oro ch’è d’avanzo o che va sopra la figura: ed è miglior lavoro. Questo granare che io ti dico, è de’ belli membri che abbiamo: e possi granare a disteso, come ti ho detto, e possi granare a rilievo; che con sentimento di fantasia e di mano leggiera tu pòi in un campo d’oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiono nell’oro; cioè nelle pieghe e nelli scuri non granare niente, ne’ mezzi un poco, ne’ rilievi assai; perché il granare, tanto viene a dire come chiareggia l’oro; perché per se medesimo è scuro dove è brunito. Ma prima che grani una figura o fogliame, disegna in sul campo dello oro quello che tu vuoi far, con stile d’argento o ver d’ottone.<sup>13</sup>

Den *Goldgrund* selbst bezeichnet Cennino als „campo d’oro“ oder „campo dello oro“ und folgt damit der geläufigen Terminologie. So ist bereits in der frühmittelalterlichen „Mappae clavicula“ im Zusammenhang mit der Vergoldung des Bildgrundes von „campos facere“ die Rede.<sup>14</sup> Dieselbe Begrifflichkeit lässt sich bis ins späte Quattrocento nachweisen, beispielsweise in einem von 1477 datierenden Vertrag mit Bartolomeo Caporali über ein Retabel für den Dom von Perugia, in welchem gefordert wird: „tucto el campo sia d’oro fino“.<sup>15</sup> Bezeichnend erscheint am Gebrauch des Wortes „campo“ („Feld“), daß der Goldgrund nicht als Raum, etwa im Sinne der geläufigen Assoziation eines Licht- oder Himmelsraumes, sondern primär als Fläche aufgefaßt wird.<sup>16</sup> Dieser flächige und zugleich materielle Charakter des Goldgrundes wird, worauf die Forschung mit Recht hingewiesen hat<sup>17</sup>, gerade durch die Ornamentierung erheblich unterstützt. Oder aus der umgekehrten Perspektive formuliert: Die Vorstellung vom Goldgrund als materieller Fläche erfüllt dessen Ornamentierung erst mit Sinn.<sup>18</sup> Einem Verständnis als Lichtphänomen oder Himmelsraum hingegen würde ein solcher Dekor mittels der Goldschmiedekunst entlehnter Techniken nachgerade zuwiderlaufen.

Ein ähnlicher Zusammenhang lässt sich auch für die nach Vorbereitung der Tafel mit dem Zirkel umrissenen und durch ihren Dekor vom übrigen Goldgrund abgesetzten *Nimben* entwickeln, die Cennino mit den Begriffen „corone“ und „diademe“ bezeichnet: „Quando hai brunita e compiuta la tua ancona a te conviene principalmente tòrre il sesto, voltare le tue corone o ver diademe.“<sup>19</sup> Sind die beiden Termini als Synonyme aufzufassen?<sup>20</sup> Man mag zunächst einwenden, daß durch die Formulierung „o ver“ (oder aber) durchaus eine Differenzierung nahegelegt werde. Doch verwendet Cennino in cap. CI und CII, von den Nimben in der Wandmalerei handelnd, „corona“ und „diadema“ abwechselnd, ohne daß irgendein Bedeutungsunterschied zu erkennen wäre. In der Überschrift von cap. CXL spricht er generalisierend nur von „diademe“, obwohl nach theologischem Verständnis des Mittelalters „diadema“ nicht als Oberbegriff, sondern vielmehr als Sonderform der „corona“ aufzufassen wäre.<sup>21</sup> Da ein konsequenter Wortgebrauch diesbezüglich in keiner Weise zu belegen ist, scheint eine semantische Differenzierung der beiden Begriffe — etwa im Sinne der von Hall und Uhr herausgearbeiteten mittelalterlichen Unterscheidung zwischen „aurea“ und „aureola“, d. h. zwischen dem Nimbus im eigentlichen Sinne und einem „additional, higher reward reserved for virgins, martyrs, and doctors“, in den Bildkünsten durch eine Krone veranschaulicht<sup>22</sup> — von Cennino nicht beabsichtigt zu sein.

In jedem Falle als entscheidend festzuhalten bleibt der enge terminologische Zusammenhang zwischen Nimbus und Krone.<sup>23</sup> Wenn der Nimbus hier nicht als Lichtphänomen („lumen“) aufgefaßt<sup>24</sup>, sondern metaphorisch mit einem Werk der Goldschmiedekunst verglichen wird, so mag die konkret-materielle Assoziation dieser Begrifflichkeit, ähnlich dem oben für den Goldgrund („campo“) entwickelten Zusammenhang, die Vorliebe für eine Ornamentierung der Nimben mit Techniken der Metallkunst durchaus befördert haben. Möglicherweise lässt sich also mit dieser hier terminologisch greifbaren Vorstellungswelt, welche bereits in der Theologie des 12. und 13. Jahrhunderts, etwa bei Sicardus, Albertus Magnus und Durandus, zu belegen ist<sup>25</sup>, ein wesentliches, von der Forschung bislang nicht beachtetes<sup>26</sup> Motiv für die Ausbildung des Nimbendekors im allgemeinen fassen. Oder als These zugespitzt: Der Metallkunst imitierende Nimbendekor setzt die Vorstellung vom Nimbus als

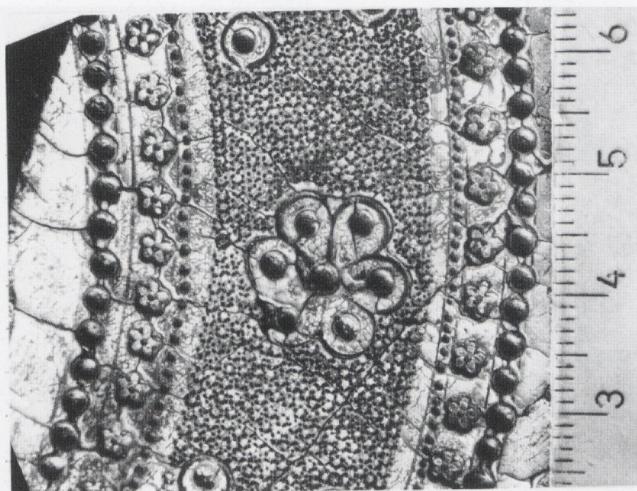


2 Duccio, Rucellai-Madonna, Detail: Blütenpunze (Frinta no. La63c). Florenz, Uffizien.

Krone geistesgeschichtlich voraus.<sup>27</sup> Diesen Zusammenhang illustriert vielleicht am besten eine lucchesische *Madonntafel* aus dem dritten Viertel des Dugento im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, bei welcher der Maler für die Nimben (Abb. 4) dieselbe Kombinationstechnik von Punktierung, Sternpunzen und farbiger Lüstermalerei, Welch letztere hier Edelsteinbesatz imitiert, verwendete wie für die Krone Mariens, die ja schon aus rein motivischen Gründen zweifelsohne eine Goldschmiedearbeit vorstellen sollte.<sup>28</sup> Die gelüsterten Partien entsprechen dabei in Form, Farbe und Position Edelsteinen oder Emaileinlagen in einer realen Krone. Dieses wertvolle Zeugnis eines mit den Mitteln des Malers nachgebildeten Goldschmiedewerks vermag gleichsam als ‘Leseanleitung’ für die übereinstimmenden Techniken des Nimbendekors zu dienen, die wohl auch auf andere Fälle übertragen werden darf.

Wie steht es aber um die den Hintergrund einfassende, dekorierte *Rahmenborte*, welche sich in der Trecento-Malerei großer Beliebtheit erfreute? Cennino spricht in cap. CXL von “cogliere alcuni fregi”: “fregio” kann allgemein ‘Verzierung’ bedeuten, was aber im Kontext der Stelle, wo sehr konkret mehrere Dekorformen unterschieden werden (s. u.), zu wenig spezifisch erscheint. Im besonderen bezeichnet das Wort einen Zierrahmen oder ein Zierband, was m. E. hier am ehesten gemeint sein dürfte.<sup>29</sup> Bestätigt wird diese Interpretation durch den Schluß des voraufgehenden cap. CXXXIX, wo von den “fregi gentili delli adornamenti de’ mordenti” die Rede ist. Auch diese Stelle bereitet Verständnisschwierigkeiten, doch erhellt aus dem genitivischen “delli”, daß “fregi” und “adornamenti” nicht als Synonyme aufgefaßt werden<sup>30</sup>, sondern daß die spezifischere Bedeutung von “fregi” im Sinne von Borte oder Rahmen hier zum Tragen kommt. Könnten also jene “fregi”, die wenig später in einem Atemzug mit den Nimben genannt werden (“Quando hai così ritrovato le diademe e e’ fregi ...”), besagte Rahmenborten bezeichnen oder sind damit beispielsweise die Borten von Gewändern<sup>31</sup> gemeint? Für letztere Möglichkeit spricht immerhin, daß “fregi” andernorts explizit für Gewandsäume belegt ist<sup>32</sup>, und daß Cennino selbst in cap. CXXIII das Wort in Verbindung mit Figuren und Gewändern verwendet (“e i fregi che sono a fare delle figure, e certi vestiri che si fanno di drappo d’oro”).<sup>33</sup> Doch ist der Wortgebrauch bei Cennino durchaus schwankend; so bezeichnen etwa die “fregi” in cap. LXVII Rahmen in der Wandmalerei (“Poi fa’ primo i tuo’ fregi, o altre cose che voglia fare d’attorno”).<sup>34</sup> Entscheiden läßt sich die Frage ebensowenig wie die exakte Bedeutung des Verbums “cogliere” an dieser Stelle. Verkade übersetzt den Gesamtausdruck mit “einige Bordüren angeben”<sup>35</sup>, was dem Sinn nach das Richtige treffen dürfte, ohne daß freilich für diesen Gebrauch von “cogliere” überzeugende Parallelstellen angeführt werden könnten.<sup>36</sup>

Von den o. g. drei Techniken der Ornamentierung findet der erste Typus, die *Ritzung*, bei Cennino keine Berücksichtigung; waren doch die Florentiner Maler bereits in den 1330er Jahren vom geritzten zum punzierten Dekor übergegangen<sup>37</sup>, so daß diese Form zum Zeitpunkt der Auffassung des Traktats schon lange nicht mehr



3 Agnolo Gaddi, Madon-na dell'umiltà, Detail: Nimbus der Madonna. Amsterdam, Rijksmuseum.

gebräuchlich und für dessen Verfasser irrelevant gewesen sein dürfte. Wohl aber handelt Cennino von der *Vorritzung* für punktierten und punzierten Dekor und belegt so die auch in der Praxis nachgewiesene<sup>38</sup> Vorgehensweise: "Ma prima che grani una figura o fogliame, disegna in sul campo dello oro quello che tu vuoi far, con stile d'argento o ver d'ottone." Die Information, daß zur 'Vorzeichnung' ("disegnare") ein Silber- oder Messingstift verwendet wurde, darf man wohl auch auf die Ritztechnik selbst übertragen. Theophilus Presbyter gebraucht im übrigen in seiner "Schedula diversarum artium" (1. Hälfte 12. Jh.) für die der Goldgrundritzung verwandte Gravurtechnik bei Metallarbeiten den Begriff "fodere" ('graben, stechen').<sup>39</sup>

Wenden wir uns nun dem schwierigsten hier zu erörternden Punkt zu, Cenninos Begrifflichkeit für *Punktierung* und *Punzierung*. Textkritische, lexikalische, grammatische und semantische Probleme greifen dabei auf höchst komplexe Weise ineinander, welches Geflecht im folgenden entwirrt werden soll. Die Schwierigkeiten beginnen bereits in der Überschrift von cap. CXL mit der Formulierung "granare in su l'oro": Was heißt "granare"? Wörtlich bedeutet es zunächst 'körnen' (von "granum" oder "grano").<sup>40</sup> Aus dem Zusatz "in su l'oro" erfahren wir, daß es sich um eine Technik des Goldgrunddekors handeln muß. Ein zweites Mal begegnet das Wort im ersten Satz des Kapitels: Auf "voltare le tue corone o ver diademe" folgt "granarle"; doch ist alternativ auch die Form "gravarle" überliefert.<sup>41</sup> Klar ist, daß das angehängte Objektpronomen "-le" sich auf die unmittelbar zuvor genannten Nimben ("corone" / "diademe") beziehen muß, d. h. es geht hier um den auf das Umreissen der Nimben folgenden Arbeitsschritt mit den Nimben als Objekt. Zu den Lesarten: Skaug hat darauf aufmerksam gemacht, daß "gravare" eben nicht, wie Ig und Thompson übersetzten<sup>42</sup>, 'gravieren' bedeutet, sondern '(be-) lasten', was hier keinen Sinn ergibt.<sup>43</sup> Dem ist noch hinzuzufügen, daß auch 'gravieren', was im Kontext des spätrenaissance Dekors eigentlich nur 'vorritzen' heißen könnte, an dieser Stelle widersinnig wäre, handelt Cennino von der Vorritzung doch am Ende des Kapitels und gebraucht dafür den Terminus "disegnare". Wir halten also zunächst fest: Die richtige Lesart lautet hier "granarle"; bezeichnet wird damit das 'Körnen' der Nimben, dessen präzise Bedeutung erst im weiteren Verlauf des Textes zu klären sein wird. Vom nächsten Kolon ("cogliere alcuni fregi") ist bereits die Rede gewesen; dabei bin ich Verkades Übersetzung mit "einige Bordüren angeben" als Arbeitshypothese gefolgt.

In der bildhaften Ausdrucksweise des darauffolgenden Kolon ("granarli"<sup>44</sup> con istampe minute che brillino come panico") wird nun endlich deutlich, was der Kernbegriff "granare" eigentlich bedeutet: Das 'Körnen' erfolgt demnach mit kleinen Punzen, die "glänzen wie Hirse". Cennino beschreibt hier eindeutig den schimmernden Effekt, welchen die Punktierungstechnik durch die unterschiedliche Lichtbrechung in den zahllosen kleinen Eintiefungen des Goldgrundes hervorruft.<sup>45</sup> Das seiner Etymologie nach bildhafte Potential des Wortes "granare", welches ja bereits an sich jene Assoziation zu wecken vermag, wird an dieser Stelle zu einem konkreten



4 Lucchesische Madonna, Detail: Nimbus und Krone der Madonna. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

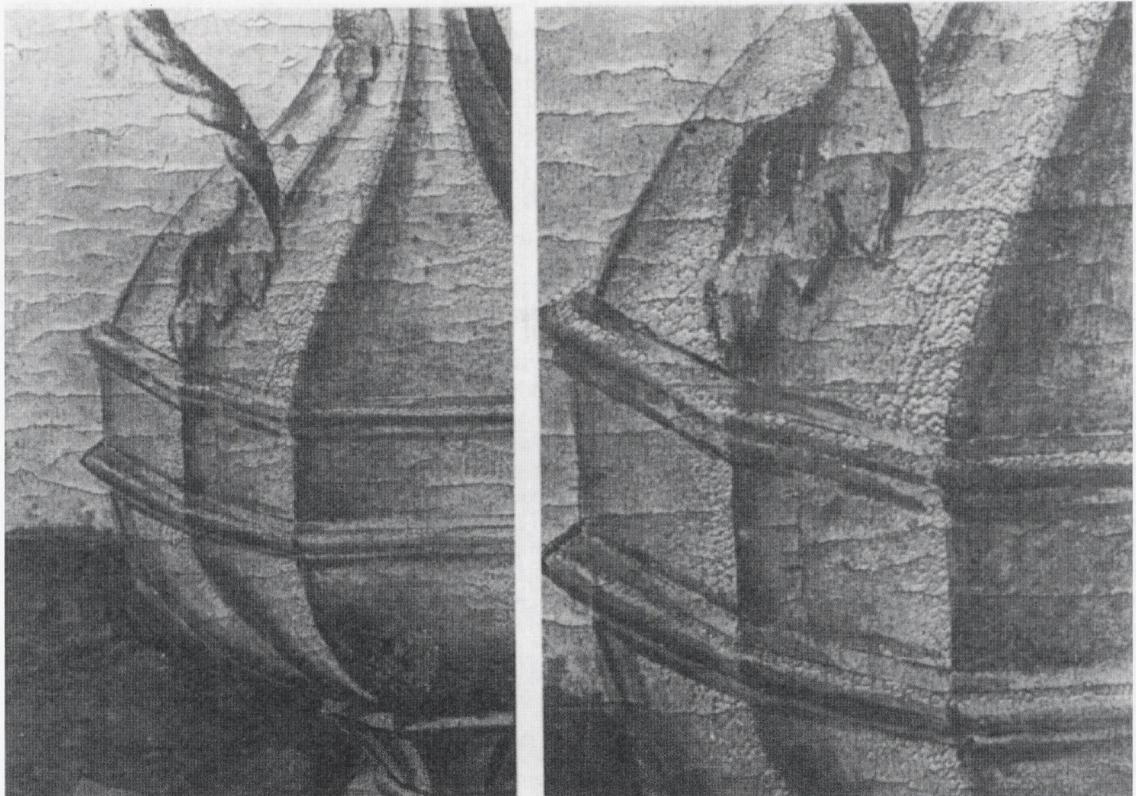
Bild entfaltet ('Korn' – 'Hirse'), das besagte Assoziation verifizierbar macht. Zur Gewissheit wird sie schließlich im letzten Drittel des Kapitels, wo — nach einem Exkurs über das Beschneiden des überschüssigen Blattgoldes — das "granare", welches Cennino zu den schönsten Aufgaben des Malers zählt ("Questo granare ... è de' belli membri che abbiamo"), als Technik zur Imitation textiler Oberflächen auf dem Goldgrund angesprochen wird. Dabei unterscheidet Cennino zwischen "granare a disteso" und "granare a rilievo", Welch letztere Form eine Art Chiaroscuro-Modellierung<sup>46</sup> z. B. von Falten durch Variation des "granare" bezeichnet ("che con sentimento di fantasia<sup>47</sup> e di mano leggiera tu poi in un campo d'oro fare fogliami e fare angioletti e altre figure che traspaiono nell'oro; cioè nelle pieghe e nelli scuri non granare niente, ne' mezzi un poco, ne' rilievi assai"). Diese Technik ist aus der Malerei des Trecento und frühen Quattrocento wohlbekannt und wird dort mittels Punktierung ausgeführt, so z. B. von Simone Martini und Lippo Memmi bei der Darstellung einer Vase mit Lilien in der von beiden Malern signierten *Verkündigung* in den Uffizien (1333) oder von Benedetto Bonfigli bei zwei Engeln in seiner *Geburt Christi* in der Villa I Tatti zu Florenz (Abb. 5, 6).<sup>48</sup> Ich gehe auf diese bereits von Skaug erforschte Sonderform des "granare" hier nicht weiter ein, sondern bediene mich ihrer nur als letztes Argument zum Nachweis der Identität des "granare" im allgemeinen mit der von mir als Punktierung bezeichneten Technik.

Cenninos Ausführungen machen, das sei in Parenthese angemerkt, auch Frintas These unwahrscheinlich, die Punktierung, wie sie sich heute darbietet, entspreche gar nicht dem ursprünglich intendierten ästhetischen Effekt, sondern habe nur als Aufrauhung für Lasuren gedient, die wie transluzide Emails gewirkt hätten. Frinta bezieht sich dabei auf eine Untersuchung der *Madonna Kahn* in Washington, bei der Hoenigswald eine harzhaltige Substanz in den Vertiefungen des punktierten Grundes nachgewiesen hat.<sup>49</sup> Wie auch immer der naturwissenschaftliche Befund in diesem konkreten Fall zu interpretieren sein mag<sup>50</sup>, so spricht doch gegen Frintas verallgemeinernde Deutung, daß Cennino eine solche Technik mit keinem Wort erwähnt und daß er den ästhetischen Effekt der Punktierung ganz anders beschreibt. Merkwürdig wäre schließlich auch, daß sich von einem 'Pseudo-Email' offenbar bei keinem Werk sichtbare Spuren erhalten haben sollten.

Im nächsten Kolon wird die dritte Technik, die *Punzierung*, angesprochen: „adornare d’altri stampe“.<sup>51</sup> Die „anderen Punzen“ unterscheidet Cennino also explizit von den „istampe minute“, welche für die Punktierung verwendet werden (s. u.). Ferner gebraucht er in cap. CLXII im Zusammenhang mit dem Nimbendekor bei Tüchleinmalereien die Verben „granire“ und „stampare“ („e per questo modo granisce e stampa le dette diademate“), was die terminologische Unterscheidung von Punktierung und Punzierung bestätigt.<sup>52</sup> Im letzten Kolon des Satzes schließlich begegnet erneut der Begriff „granare“, der sich hier auf die Punktierung von Blattwerk bezieht („granare se v’è<sup>53</sup> fogliami“).<sup>54</sup>

Ein zunächst zurückgestelltes textkritisches Problem im drittletzten Kolon („granarli con istampe minute che brillino come panico“) bleibt noch zu klären: Neben der Form „granarli“ ist alternativ „granarle“ überliefert<sup>55</sup>, was bedeutet, daß in ersterem Falle „fregi“, in letzterem aber „corone“ bzw. „diademe“ als Bezugswort anzunehmen wäre. Gegen die zweite Variante spricht, daß bei einem Bezug auf „corone“ und „diademe“ zwei ganze Kola zwischen Bezugswort und Pronomen liegen und daß „granare“ im Text bereits vorher auf die Nimben bezogen worden war (s. o.). Eine derartige Wiederholung, lediglich getrennt durch ein kurzes Kolon, scheint inhaltlich nicht begründbar. Die Möglichkeit, „granare“ einmal als Punktierung und einmal als Punzierung aufzufassen, scheidet aus, da letztere Technik bereits mit „adornare d’altri stampe“ bezeichnet wird. „Fregi“ indes ist das nächststehende Substantiv, das als Bezugswort in Frage kommt, so daß insgesamt „granarli“ die überzeugendere Lesart darstellt.

Resümieren wir also die einzelnen Arbeitsschritte, wie sie Cennino in den kurzen Kola des ersten Satzes, deren präzise Bedeutung herausgearbeitet wurde, angibt: Auf das Umreißen der Nimben mit dem Zirkel folgt deren Punktierung und der Dekor der ‘Bordüren’, die ebenfalls punktiert werden, sodann die Punzierung von Nimben und „fregi“, schließlich die Punktierung des Blattwerks. Dreimal kommt demnach das „granare“ vor, und zwar nicht im Sinne unterschiedlicher Techniken, sondern jeweils bezogen auf andere Dekorbereiche. Offen bleibt dabei, ob diese Reihung als bloße Aufzählung oder als zeitliche Abfolge zu verstehen ist. Für letzteres sprechen immerhin



5 Simone Martini und Lippo Memmi, Verkündigung an Maria, Details: „granare a rilievo“. Florenz, Uffizien.

die temporale Struktur des Satzes ("Quando hai ..., a te conviene principalmente ...") und die Tatsache, daß das Umreißen der Nimbén, dem tatsächlichen Werkprozeß entsprechend, die Reihe der Arbeitsschritte eröffnet. Die Nennung der Punktierung vor der Punzierung widerspräche aber, verstünde sie man sie strikt chronologisch, der Praxis, wie sie sich an einem trecentesken Beispiel mit unvollendetem Dekor greifen läßt, einer in der römischen Engelsburg aufbewahrten *Madonna* des Taddeo Gaddi, bei welcher ein Nimbus bereits punziert, der Grund indes noch nicht punktiert worden ist. Skaug hat auf dieses Beispiel hingewiesen, es jedoch als Bestätigung der Ausführungen Cenninos gewertet.<sup>56</sup> Weitere Untersuchungen von restauratorischer Seite werden zu erweisen haben, ob in der Praxis eine einheitliche Reihenfolge eingehalten wurde. Als wichtigstes Ergebnis der Analyse der Stelle bleibt festzuhalten, daß der Kernbegriff "granare" der Punktierungstechnik entspricht, wohingegen Skaug diesen als Oberbegriff für Punktierung und Punzierung, ja für Goldgrunddekor generell interpretiert hatte.<sup>57</sup> Die Tatsache, daß "granare" in der Überschrift des Kapitels verwendet wird, vermag m. E. den oben geführten philologischen Nachweis nicht zu widerlegen, hatte sich doch ein analoges Problem bereits mit dem ebenfalls in der Überschrift gebrauchten Begriff "diademe" gestellt. Skaug führte des weiteren einen Vertrag von 1384 über ein von Spinello Aretino zu bemalenden Retabel an, dessen Goldgrunddekor jedoch von Gabriello di Ser Saraceno besorgt werden sollte: "et granare et relevare figuras et ornamenta occurentia ad decorum et pro decore dicte tabule".<sup>58</sup> Auch diesem Passus läßt sich indes nicht entnehmen, daß "granare" als allgemeiner Begriff für "gold tooling" aufgefaßt würde. Im Gegenteil: Wie Skaug selbst ausführte, besteht der Dekor des Retabels aus flachen Pastigliareliefs mit punktiertem Grund.<sup>59</sup> Demnach ist doch den Pastigliaornamenten das "relevare", der Punktierung aber das "granare" zuzuordnen, was die obige Interpretation der Cennino-Stelle bestätigt.<sup>60</sup>

Der Kernbegriff "granare" begegnet im übrigen bei Cennino zum erstenmal im Rahmen seiner Aufzählung der Tätigkeiten des Malers in cap. IV, und zwar im Doppelausdruck "granare o vero camucciare".<sup>61</sup> Sind die beiden Begriffe Synonyme<sup>62</sup> oder bezeichnen sie unterschiedliche Dekorformen? "Camucciare" ist lexikalisch nicht belegt, ebensowenig die von Tambroni favorisierte Konjektur "carucciare".<sup>63</sup> Ilg leitete besagtes "car(r)ucciare" von "carruccio" ('Kinderwagen') ab und interpretierte es im Sinne von "mit dem Rädchen punctiren".<sup>64</sup> Brunello, Deroche, Skaug und Frezzato hingegen deuten "camucciare" in der Laurenziana-Handschrift als andere Schreibweise für "camosciare" oder "camusciare" ('gerben'), wie es die Riccardiana-Handschrift überliefert, und hielten es für eine besonders feine Variante des "granare".<sup>65</sup> Indes ist die entscheidende Belegstelle, welche eine solche Interpretation in der Tat zu rechtfertigen vermag, in diesem Zusammenhang bislang übersehen worden. Es handelt sich dabei um einen Abschnitt des von Benvenuto Cellini verfaßten Traktats über die Goldschmiedekunst (1568/69), in welchem er zwei Techniken der Feinbearbeitung von Gewändern bei Metallarbeiten beschreibt:<sup>66</sup> Die eine, ausgeführt mit der Bruchfläche eines gespaltenen Eisenstücks, bewirkt nach Cellini eine sehr feine 'Körnung' ("una certa grana sottilissima") der Oberfläche und wird von ihm mit dem Terminus "camosciare" bezeichnet; die andere, "granire" genannt, beruht auf der Bearbeitung der Gewandfläche mit einer Punktspurze ("ferrolino appuntato") und führt zu einer gröberen 'Körnung'. Beide Begriffe des Cennino, "granare" und "camucciare", begegnen also — in den lautlichen Varianten "granire" und "camosciare" — auch in dem Traktat des cinquecentesken Goldschmiedes. Geht man von einer technischen und begrifflichen Kontinuität über die gut eineinhalb Jahrhunderte, welche zwischen den beiden Traktaten liegen, aus, wozu nicht zuletzt die enge terminologische Verwandtschaft berechtigt, so darf man wohl Benvenuto Cellinis semantische Differenzierung der Termini im Sinne einer gröberen und einer feineren Variante der 'Körnungs-' oder Punktiertechnik auf die diskutierte Cennino-Stelle übertragen.

Abschließend einige Bemerkungen zur Terminologie der Dekorwerkzeuge: Für Punzeisen verwendet Cennino in cap. CXL als allgemeinen Begriff "(i)stampe". Freilich könnte man angesichts der Formulierung "istampe minute che brillino come panico" einwenden, daß damit in einem strikt grammatischen Sinne deren Abdrücke bezeichnet würden, da ja nicht die Punzeisen selbst "glänzen wie Hirse", sondern die Eintiefungen in den Goldgrund, welche von diesen erzeugt werden.<sup>67</sup> Doch mag die Interdependenz der Begriffe Punzeisen und Punze bzw. Punzabdruck dem Cennino durchaus ähnliche terminologische Probleme bereitet haben wie dem modernen Forscher, so daß man diese Unterscheidung nicht auf die Goldwaage legen sollte. Für ein Verständnis im Sinne von Punzeisen spricht im übrigen auch, daß "stampa" als terminus technicus für einen Prägestempel für Münzen, Leder oder Fell sowie für Siegel belegt ist.<sup>68</sup> Die speziell zur Punktierung gebrauchte Punktspurze nennt Cennino in cap. CXLI "punteruolo", als Material gibt er Eisen an und vergleicht sie mit einem vorne punktförmig abgerundeten Griffel ("un punteruolo di ferro che abbi punta come uno stile da disegnare").<sup>69</sup> Ebenda findet auch die von Cennino so genannte "rosetta", eine im Trecento gebräuchliche Mehrpunktspurze zur Punktierung, Erwähnung.<sup>70</sup> Die Motivpunzen, für die Skaug eine eigene Begrifflichkeit vermißte, werden in cap. CXL nur in Abgrenzung von den für die Punktierung verwendeten als "altre stampe" benannt (s. o.), was erstaunlich ist, da sie für den zur Zeit des Cennino und seines Lehrers Agnolo Gaddi üblichen Dekor (Abb. 3) durchaus eine größere Rolle spielen, als ihr der Verfasser des Traktats hier zumißt.<sup>71</sup>

Anders als Cennino beschreibt Theophilus auch die Herstellung von Punzeisen (für Metallarbeiten) und differenziert dabei zwischen Kreispunzen und Motivpunzen, die in unterschiedlichen Kapiteln beschrieben werden. Erstere bezeichnet er als "ferrum punctorum" und ihren Einsatz als "punctari" bzw. "opus punctile", woraus



6 Benedetto Bonfigli, Geburt Christi, Detail: "granare a rilievo". Florenz, Villa I Tatti.

wohl zu schließen ist, daß diese Punzeisen für eine Variante des punktierten Dekors verwendet wurden und somit Cenninos Punktpunzen entsprechen, mit dem einzigen Unterschied, daß diese punkt-, jene aber kreisförmige Abdrücke erzeugen.<sup>72</sup> Für die Motivpunzen kennt Theophilus keinen eigenen Terminus, beschreibt aber drei Grundformen, eine viereckige, eine dreieckige und eine runde, in die Blütenmotive eingeschnitten werden.<sup>73</sup> Wir erfahren des weiteren aus den beiden Theophilus-Stellen, daß die Punzeisen aus Eisen gefertigt werden, etwa eine Fingerlänge messen, am oberen Ende dicker und unten an der Stempelseite dünner sind, und vor allem, daß das jeweilige Motiv durch Feilen ("limare") und Schneiden ("sculpere") herausgearbeitet wird.<sup>74</sup>

Tartuferi hat schließlich auf ein Dokument von 1334 hingewiesen, in dem der Goldschmied und Bronzefeldner Andrea Pisano für einen "marco di ferro" bezahlt wird, den er als Punzeisen interpretierte.<sup>75</sup> Aus dem Wortlaut der Nachricht geht aber eindeutig hervor, daß es sich dabei um einen Eisenstempel zur Markierung von Stoffen ("da marcari panni") handelt. In Material, Form und Herstellung mögen sich Punzeisen und Markierstempel vielleicht nicht unterschieden haben, so daß das Dokument unter Umständen als Beleg für die These, Punzeisen seien von Metallhandwerkern gefertigt worden<sup>76</sup>, gewertet werden kann. Terminologisch indes wird man "marco di ferro" nicht als historischen Begriff für Punzeisen ansehen dürfen, da aus der Etymologie des Wortes doch evident dessen spezielle Funktion als Markiereisen erhellt.<sup>77</sup>

Die Ausführlichkeit und philologische Pedanterie der hier vorgetragenen Analyse von Cenninos cap. CXL scheint mir gerechtfertigt durch die Bedeutung dieses Abschnittes als wesentliche Quelle für den spätmittelalterlichen Goldgrunddekor im allgemeinen. Besagte Kernstelle wurde in diesem Zusammenhang des öfteren zitiert, doch kaum je im Detail verstanden oder auch nur hinterfragt.<sup>78</sup> Erst der Kommentierung durch Deroche (1991) und der Interpretation von Skaug (1994) ist die Erkenntnis der Komplexität einiger wesentlicher Probleme, die sich mit dem Passus verbinden, und die Erarbeitung von diesbezüglichen Lösungsansätzen zu verdanken. Davon ausgehend, Fragestellung und Analyse jedoch in Detail und Kontext erweiternd, bin ich zu Ergebnissen gelangt, welche hier noch einmal thesenartig resumiert werden sollen: (1) Die Auffassung des Goldgrundes als Fläche ("campo d'oro") stellt eine ideengeschichtliche Voraussetzung — oder mindestens Begünstigung — für dessen Ornamentierung dar, welche den flächigen und materiellen Charakter hervorhebt. (2) Der Begriff "fregio" ist nicht im allgemeinen Sinne als 'Verzierung', sondern im konkreten als 'Zierband' zu verstehen. Offen bleibt, ob damit Rahmenborten oder Gewandsäume gemeint sind. (3) Für die Nimben werden synonym die Begriffe "corone" und "diademe" gebraucht. In Entsprechung und Zusammenhang mit Punkt 1 bildet der nicht nur bei

Cennino, sondern bereits in der hochmittelalterlichen Theologie geläufige terminologische Konnex zwischen Nimbus und Krone eine wesentliche Voraussetzung für den Nimbendekor mit der Metallkunst entlehnten und diese imitierenden Techniken. (4) Cenninos vielzitiertes „granare“ entspricht der Punktierungstechnik, wird also nicht als Oberbegriff für Goldgrunddekor generell gebraucht. Die richtige Lesart des im Wortlaut strittigen Passus des Textes überliefert allein die Riccardiana-Handschrift („granarle, cogliere alcuni fregi, granarli con istampe minute“).<sup>79</sup> (5) Cenninos Beschreibung der Technik des „granare“ lässt Frintas These, die Punktierung habe bloß als Aufrauhung für emailartige Füllungen gedient, wenig plausibel erscheinen. (6) Der Begriff „camucciare“ oder, nach der Riccardiana-Handschrift, „camusciare“ (cap. IV) entspricht der später bei Benvenuto Cellini „camosciare“ genannten Technik der — im Gegensatz zum etwas gröberen „granare“ oder „granire“ — besonders feinen Punktierung. (7) Die Punzeisen bezeichnet Cennino als „(i)stampe“, wobei er nur für die Punktpunze („punteruolo“) einen eigenen Terminus verwendet, die Motivpunzen („altri stampe“) hingegen nur in Abgrenzung benennt. (8) Ein terminologisches System wird also im „Libro dell’arte“ nicht entwickelt. Die Bedeutung der jeweiligen Begriffe lässt sich lediglich aus dem praktischen Wortgebrauch erschließen. Wie die angeführten Vergleichsbeispiele zeigen, bewegt sich Cenninos Terminologie dabei im Rahmen des in der Zeit Üblichen. Diese Eigenschaft ermöglicht und rechtfertigt erst ihre verallgemeinernde Auswertung als Spiegel der Begrifflichkeit im italienischen Spätmittelalter.

#### ANMERKUNGEN

Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Fassung eines Exkurses in meiner 2007 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angenommenen Dissertation über den Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei, welche die Techniken und Dekorsysteme der Ornamentierung von Nimb en und Goldgründen in der toskanischen Tafelmalerei von Giunta Pisano bis Cimabue untersucht, deren Auswertung auch in bezug auf Probleme der Zuschreibung und Datierung von Einzelwerken sowie der Erschließung von Werkstattzusammenhängen fruchtbar gemacht wird. Für die engagierte Betreuung der Arbeit sei Prof. Dr. Werner Jacobsen (Münster) und Prof. Dr. Johannes Tripp (Leipzig), für die großzügige Förderung der Gerda-Henkel-Stiftung (Düsseldorf) ganz herzlich gedankt. Ebenso gilt mein Dank Prof. Dr. Erling Skaug (Oslo), der eine erste Fassung dieses Textes gelesen und mir großzügig Abbildungsvorlagen zur Verfügung gestellt hat.

<sup>1</sup> Der vollständige Wortlaut des Vertrages bei Jane Immler Satkowski, Duccio di Buoninsegna. The documents and early sources, ed. Hayden B. J. Maginnis, Athens (GA) 2000, S. 49–53, Dok. 7. Zur Rucellai-Madonna und zum Dokument s. James H. Stubblebine, Duccio di Buoninsegna and his school, Princeton (NJ) 1979, S. 21–27; John White, Duccio. Tuscan art and the Medieval workshop, London 1979, S. 32–45; Hayden B.J. Maginnis, Duccio’s Rucellai Madonna and the origins of Florentine painting, in: Gaz. B.-A., CXXIII, 1994, S. 147–164; Bastian Eclercy, Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei, Diss. phil. Münster 2007, S. 341–359 (dort auch ausführlich zum Dekor der Tafel).

<sup>2</sup> Dieselbe Unterscheidung mit anderer Begrifflichkeit bei Joseph Polzer, A question of method: quantitative aspects of art historical analysis in the classification of early Trecento Italian painting based on ornamental practice, in: Flor. Mitt., XLIX, 2005, S. 33–100, hier 34.

<sup>3</sup> Bei Erling Skaug, Punch marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, chronology, and workshop relationships in Tuscan panel painting. With particular consideration to Florence, c. 1330–1430, Oslo 1994, I, S. 62 f., „indentation“ oder „incision“ genannt. — In der Forschung wurde dafür bisweilen der Begriff „Gravur“ verwendet (z. B. Osvald Sirén, Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert, Berlin 1922, S. 125 f.; 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, in: Maltechnik – Restauro, 1973, S. 142–192 und 239–248, hier 172), der jedoch nur Material fortnehmende Techniken bezeichnet (zu Etymologie und Gebrauch in der Terminologie der Goldschmiedekunst cf. Johann Michael Fritz, Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik, Köln/Graz 1966, S. 4 ff.). Nicht durchgesetzt hat sich der in Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken gebrauchte, wenig anschauliche

Terminus "Trassierung", der dem Bereich der Goldschmiedekunst entstammt (*Rolf E. Straub*, Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: *Hermann Kühn* et al., Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, I, Stuttgart 1984, S. 125–259, hier 189 und 197 f.).

<sup>4</sup> *Skaug* (Anm. 3), I, S. 63 ff., verwendete die Begriffe "granulation" und "stippling", *Polzer* (Anm. 2), S. 40, "granulation" und "dotting". *Georg Swarzenski*, Die Sammlung Böhmer und ein unbekanntes altitalienisches Bild im Städelischen Kunstinstitut, in: *Städelsche Jb.*, IX, 1935/36, S. 112–152, hier 151, sprach von "Stichelung".

<sup>5</sup> Zur Technik der Punzierung ausführlich *Skaug* (Anm. 3), S. 49–66 und *passim*.

<sup>6</sup> Makroaufnahmen der Punzen bei *Mojmír Frinta*, Punched decoration on late medieval panel and miniature painting, Part 1: Catalogue raisonné of all punch shapes, Prag 1998, no. La63c und no. Ab1.

<sup>7</sup> Genannt seien hier nur die jeweils ersten Aufsätze der drei Protagonisten der Dekorforschung: *Derselbe*, An investigation of the punched decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian panel paintings, in: *Art Bull.*, XLVII, 1965, S. 261–265; *Erling Skaug*, Contributions to Giotto's workshop, in: *Flor. Mitt.*, XV, 1971, S. 141–160; *Joseph Polzer*, Observations on known paintings and a new altarpiece by Francesco Traini, in: *Pantheon*, XXIX, 1971, S. 379–389. Die beiden Corpora sind von *Skaug*, 1994 (Anm. 3) und *Frinta*, 1998 (Anm. 6) publiziert worden.

<sup>8</sup> *Eclercy* (Anm. 1).

<sup>9</sup> Die Textüberlieferung stützt sich im wesentlichen auf zwei voneinander unabhängige Hss., die eine, 1437 datiert, in der Florentiner Biblioteca Laurenziana (Cod. 23.P.78; Kopie in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 2974), die andere, deutlich später, in der Biblioteca Riccardiana (Ms. 2190); dazu ausführlich *Daniel V. Thompson Jr.* (ed.), *Cennino d'Andrea Cennini da Colle di Val d'Elsa, Il Libro dell'Arte*, Text, New Haven 1932, S. IX–XVII, und *Fabio Frezzato* (ed.), *Cennino Cennini, Il libro dell'arte*, Vicenza 2004, S. 33–45. Auf abweichende Überlieferungen der beiden Hss. wird unten mehrfach eingegangen. — Zitiergrundlage ist hier die 1971 erschienene Edition von Brunello (*Cennini-Brunello*). Des weiteren wurden folgende Ausgaben und Übersetzungen benutzt: *Giuseppe Tambroni* (ed.), *Di Cennino Cennini Trattato della Pittura*, Rom 1821; *Victor Mottez* (Übers.), *Traité de la peinture de Cennino Cennini*, Paris/Lille 1858; *Gaetano Milanesi/Carlo Milanesi* (edd.), *Il libro dell'arte, o trattato della pittura di Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, Florenz 1859; *Albert Ilg* (Übers.), Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, I), Wien 1871 (Nachdruck Osnabrück 1970); *P. Willibrord Verkade* (Übers.), Des Cennino Cennini Handbüchlein der Kunst, Straßburg 1916; *Thompson*, 1932 (s. o.); *idem* (Übers.), *Cennino d'Andrea Cennini. The craftsman's handbook. The Italian "Il Libro dell'Arte"*, New Haven 1933 (Nachdruck New York o. J.); *Colette Déró-cke* (Übers.), *Cennino Cennini. Le livre de l'art (Il Libro dell'arte)*, Paris 1991; *Mario Serchi* (ed.), *Cennino Cennini, Il Libro dell'Arte*, Florenz 1999; *Frezzato* (s. o.); *Antonio P. Torresi* (ed.), *Cennino Cennini, Il libro dell'Arte della Pittura*. Il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con integrazioni dal Codice Riccardiano, Ferrara 2004. — Einführung in den Traktat und umfangreiche Bibliographie auf dem neuesten Stand jetzt bei *Frezzato* (s. o.), S. 11–57 und 319–338, sowie "Fantasie und Handwerk". Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco, Ausst.kat. Berlin, edd. *Wolf-Dietrich Löhr/Stefan Weppelmann*, München 2008. — Zur Datierung des Trakats cf. *Erling Skaug*, *Cenniniana: notes on Cennino Cennini and his treatise*, in: *Arte cristiana*, LXXXI, 1993, S. 15–22, hier 15 f. — Eine Überprüfung der Anweisungen des Cennino anhand der malerischen Praxis des Trecento findet sich u. a. bei *Nikolaus* (Anm. 3) und *Dillian Gordon* et al., Nardo di Cione's 'altarpiece: Three Saints', in: *National Gallery Technical Bull.*, 9, 1985, S. 21–37, hier 26–37.

<sup>10</sup> *Skaug* (Anm. 3), I, S. 62–65, befaßte sich aber hauptsächlich mit einem Aspekt, der Begrifflichkeit für Punktierung und Punzierung (s. u.). — Zur Bedeutung Cenninos für die Entwicklung einer Terminologie der künstlerischen Techniken cf. *Schlosser*, S. 83.

<sup>11</sup> Daß Cenninos Ausführungen auf seiner Ausbildung bei Agnolo Gaddi sowie auf eigenen praktischen Erfahrungen beruhen, hat er selbst in cap. I dargelegt: "Per confortar tutti quelli che all'arte vogliono venire, di quello che a me fu insegnato del predetto Agnolo mio maestro nota farò, e di quello che con mia mano ho provato" (*Cennini-Brunello*, S. 5). — Zur Erschließung von Cenninos malerischem Werk s. *Miklós Boskovits*, *Cennino Cennini – pittore nonconformista*, in: *Flor. Mitt.*, XVII, 1973, S. 201–222, *Skaug* (Anm. 9), S. 18 ff., sowie zuletzt ausführlich der Ausst.kat. "Fantasie und Handwerk" (Anm. 9).

<sup>12</sup> Als ein Kabinettstück terminologischer Forschung seien hier etwa die Erörterungen von *Skaug* (Anm. 9) zu Cenninos Begriff des "oro di metà" angeführt, der mit dem deutschen "Zwischgold" identifiziert werden konnte.

<sup>13</sup> Zit. nach *Cennini-Brunello*, S. 142 f. — Im drittletzten Kolon des ersten Satzes habe ich die ebenda angegebene Form "granalre" durch "granalri" ersetzt, was unten ausführlich begründet wird.

<sup>14</sup> Zit. nach *Heinz Roosen-Runge*, Farbgebung und Technik frühmittelalterlicher Buchmalerei. Studien zu den Traktaten "Mappae clavicula" und "Heraclius", München/Berlin 1967, I, S. 186, A 11. Zur schwierigen Frage der Datierung dieses Malerbuchs cf. *ibidem*, S. 19–23.

- <sup>15</sup> Zit. nach *Christian Hecht*, Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003, 69 mit Anm. 124.
- <sup>16</sup> Zum Goldgrund als Himmel jüngst *ibidem*, S. 71 ff. — Die ältere Forschung hatte vor allem den ambivalenten Charakter des Goldgrundes, sein Oszillieren zwischen Raum und Fläche, hervorgehoben; erinnert sei hier nur an die bekannten Theorien von Riegl und Schöne (*Alois Riegl*, Spätromische Kunstindustrie, Wien 1927 [1901], 14: Goldgrund byzantinischer Mosaiken als “idealer Raumgrund”; *Wolfgang Schöne*, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1994 [1954], S. 25: “Der Goldgrund [sc. in der ottonischen Buchmalerei] ist als Spender eines irrealen Lichtglanzes auf die Phänomene des Raumes und der Fläche hin offen.”).
- <sup>17</sup> Cf. *Wolfgang Braunfels*, Nimbus und Goldgrund. Zur Entwicklung des Heiligenscheins, in: Das Münster, 3, 1950, S. 321-334, hier 329: “Meist wird das Dilemma des Gegensatzes von Raumtiefe und Goldgrund dadurch gelöst, daß man diesen zur ornamental geschmückten Fläche herabwürdigt. Die immer reicher gestalteten Punzarbeiten weisen in diese Richtung.” — Nach Schöne (Anm. 16), S. 92 f., tritt um 1300 beim Goldgrund eine auch mit der Punzierung zusammenhängende “Verfestigung zur Fläche” ein, d. h. dieser veranschaulicht weniger das göttliche Licht, sondern wird eher zur “kostbare[n] goldschmiedehafte[n] ‘Fassung’ des Dargestellten”. — *Ellen J. Beer*, Marginalien zum Thema Goldgrund, in: Zs. f. Kgesch., 46, 1983, S. 271-286, hier 276: “Der Grund wirkt [sc. durch die Punzierung] sehr dicht, von außergewöhnlich realer Präsenz.”
- <sup>18</sup> Zum materiellen Charakter des Goldgrundes cf. auch *Karl Möseneder*, Lepidus Vivi. Über die Kreuzkapelle der Burg Karlstein, in: Wiener Jb. für Kgesch., XXXIV, 1981, S. 39-69, bes. 63 f., und *Beer* (Anm. 17).
- <sup>19</sup> In der Kapitelüberschrift spricht Cennino von “volgere le diademe”. — Das Beschneiden des überschüssigen Blattgoldes zwischen Goldgrund und gemalter Figur, beschreibt er ausführlich unter Verwendung des Begriffes “ritagliare” (“ritagliare i contorni delle figure” bzw. “ritagliando le figure dal campo”).
- <sup>20</sup> So *Verkade* (Anm. 9), S. 115: “Heiligenscheine”; *Déroche* (Anm. 9), S. 245, Anm. 2: “Les deux mots veulent dire ‘aureoles’”; *Skaug* (Anm. 3), I, S. 62, Anm. 93: “The true meaning, and etymologically compatible, must be ‘haloes.’” — Wörtlich und damit das Problem umgehend, *Ilg* (Anm. 9), S. 88: “Kronen oder Diademe”, und *Thompson*, 1933 (Anm. 9): “crowns or diadems”. — Differenzierung nur bei *Mottez* (Anm. 9), S. 124: “les auréoles ou diadèmes”.
- <sup>21</sup> Cf. *Durandus*, *Rationale Divinorum Officiorum*, I, III, S. 19 f.: “Fuit enim Christus coronatus tripliciter. Primo a matre corona misericordie in die conceptionis, que corona duplex est propter naturalia et gratuita, ideoque et diadema vocatur quod est duplex corona.” (zit. nach *Anselme Davril/Timothy Thibodeau* [edd.], *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum*, I-IV [Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, CXL], Turnhout 1995, S. 41). Derselbe Gedanke findet sich auch bei *Sicardus*, *Mitrale*, I, cap. XII (PL, CCXIII, Sp. 43). Hinweis auf beide Stellen bei *Hecht* (Anm. 15), S. 54 f. — Diese Unterscheidung dürfte freilich eine rein abstrakt-theologische und kaum anwendbar auf die Bildkünste sein.
- <sup>22</sup> *Edwin Hall/Horst Uhr*, Aureola and Fructus: Distinctions of beatitude in scholastic thought and the meaning of some crowns in early Flemish painting, in: Art Bull., LX, 1978, S. 249-270; *ibidem*, Aureola super Auream: crowns and related symbols of special distinction for Saints in late Gothic and Renaissance iconography, in: Art Bull., LXVII, 1985, S. 567-603 (Zitat *ibidem*, S. 567).
- <sup>23</sup> “Corona” kann freilich auch “Kranz” bedeuten, doch erhellt aus dem synonymen Gebrauch von “diadema”, daß der Begriff hier mit “Krone” wiederzugeben ist.
- <sup>24</sup> Der ausgezeichneten Begriffsgeschichte von *Hecht* (Anm. 15), S. 51-62, hier 52 ff., entnehme ich folgende von der Spätantike bis zum 12. Jh. datierende Belegstellen für ein Verständnis des Nimbus als “lumen”: *Servius*, *Commentarii in Vergili Aeneidos libros*, II, S. 616: “[Nimbus] est [enim] fulgidum lumen, quo deorum capita cinguntur. Sic etiam pungi solet.” (zit. nach *Georg Thilo/Hermann Hagen* [edd.], *Servii grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, I, Leipzig 1878, S. 310); *Isidor von Sevilla*, *Etymologiae*, XIX, cap. XXXI: “Nam et lumen, quod circa angelorum capita pingitur, nimbus vocatur.” (Zit. nach *Isidori hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX*, ed. *W. M. Lindsay*, Oxford 1911, II, n. p.; PL, LXXXII, Sp. 699); *Honorius Augustodunensis*, *Gemma Animae*, I, cap. CXXXIII: “Lumina, quae circa capita sanctorum in ecclesia in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur.” (PL, CLXXII, Sp. 586).
- <sup>25</sup> *Durandus* (Anm. 21), I, III, S. 19 f.: “Iesus semper coronatus depingitur [...]. Sic et omnes sancti pinguntur coronati [...]. Corona autem huiusmodi depingitur in formam scuti rotundi.” (zit. nach *Davril/Thibodeau* [Anm. 21], S. 419); fast textgleich *Sicardus*, *Mitrale*, I, cap. XII (PL, CCXIII, Sp. 43); *Albertus Magnus*, *Postilla super Isaiam*, cap. XXVIII, 5: “Hae sunt duae coronae in beatitudine, una substantialis, quae dicitur aurea, alia accidentalis, quae dicitur aureola.” (zit. nach *Ferdinand Siepmann* [ed.], *Alberti Magni ordinis fratrum predicatorum Postilla super Isaiam* [Sancti doctoris ecclesiae Alberti Magni ordinis fratrum predicatorum episcopi opera omnia, XIX], Münster 1952, 308). Hinweis auf die ersten beiden Stellen bei *Hecht* (Anm. 15), S. 54 f., auf die letztere bei *Hall/Uhr*, 1985 (Anm. 22), S. 568, Anm. 8. — Die biblischen Grundlagen für die Vorstellung vom Nimbus als “corona” sind im wesentlichen Ps 5, 13 (“Domine ut scuto bonae voluntatis coronasti nos”) und Apc 1, 10 (“estis fidelis usque ad mortem et dabo tibi coronam vitae”); ähnlich auch Iac 1,

- 12). — Anschaulichen Widerhall in der Malerei fand besagte Vorstellung bei Fra Angelicos Kreuzabnahme im Florentiner Museo di S. Marco, in welcher der vergoldete Nimbus Christi inschriftlich mit “corona glorie” bezeichnet ist (*Hecht* [Anm. 15], S. 56 f. und Abb. 31).
- <sup>26</sup> Cf. *Braunfels* (Anm. 17); *Schöne* (Anm. 16); *Beer* (Anm. 17); *Skaug* (Anm. 3), I, S. 54. — *Hecht* (Anm. 15), S. 57, machte immerhin auf den Zusammenhang zwischen dem “corona”-Begriff und den reliefierten Nimb en in der Wand- und Tafelmalerei aufmerksam, freilich ohne auf Cennino oder auf den Nimbendekor an sich Bezug zu nehmen.
- <sup>27</sup> Dazu passt im übrigen auch die bei *Sicardus* und *Durandus* (s. o., Anm. 25) auf der Grundlage von Ps 5, 13 formulierte Vorstellung vom Nimbus als — ebenfalls metallisch zu denkendem — Rundschild (“scutum rotundum”).
- <sup>28</sup> Zu dieser Tafel cf. *Robert Oertel*, Ein toskanisches Madonnenbild um 1260, in: *Flor. Mitt.*, VII, 1953-56, S. 9-42; *Edward Garrison*, Addenda ad Indicem III, in: *Boll. d'Arte*, XLI, 1956, S. 301-312, hier 303-311; *Eclercy* (Anm. 1), S. 162-169.
- <sup>29</sup> *Salvatore Battaglia* (ed.), Grande dizionario della lingua italiana, VI, Turin 1970, S. 331 ff., s. v. “fregio”: “cornice decorata che orna il bordo di un oggetto” (S. 331, no. 2). — Die Übersetzer bevorzugten hingegen die allgemeine Bedeutung: *Ilg* (Anm. 9), S. 88: “Zieraten”; *Thompson*, 1933 (Anm. 9), S. 85: “ornaments”; *Déroche* (Anm. 9), S. 245: “ornements” (mit Einschränkung in Anm. 4: “On peut hésiter ici entre ‘frises’ et ‘ornements’ pour fregi.”). Nur *Verkade* (Anm. 9), S. 115, sprach im hier favorisierten Sinne von “Bordüren”. Die Übersetzung von *Mottez* (Anm. 9), S. 124 (“grainer sur les bords d'aucunes frises”) beruht auf der willkürlich konjizierten Lesart von *Tambroni* (Anm. 9), S. 120 (“granare, negli orli, d'alcun fregio”), die bereits von *Déroche* (Anm. 9), S. 245, mit Recht kritisiert wurde.
- <sup>30</sup> Nicht zutreffen kann daher m. E. die gegenteilige Meinung von *Déroche* (Anm. 9), S. 244, Anm. 5 (“fregi et adornamenti sont en fait synonymes”). Die sonstigen Übersetzungen tragen dem Genitiv Rechnung: *Ilg* (Anm. 9), S. 88 (“zarten Einfassungen der Ornamente”); *Verkade* (Anm. 9), S. 115 (“Ornamentierungen feiner Bordüren”); *Thompson*, 1933 (Anm. 9), S. 85 (“the delicate ornaments of the embellishment with mordants”).
- <sup>31</sup> Gewandteile, bisweilen auch ganze Gewänder, konnten ebenfalls aus dem Goldgrund herausgearbeitet werden; davon handelt Cennino selbst in cap. CXL-CXLII. In der Trecento-Malerei begegnet diese Technik häufig (z. B. bei Simone Martinis und Lippo Memmis Verkündigung in den Uffizien von 1333).
- <sup>32</sup> Eine Belegstelle aus dem Werk des Piero da Siena findet sich bei *Battaglia* (Anm. 29), VI (1970), S. 331 ff., s. v. “fregio”: “una roba che d'oro avea molti fregi” (S. 331, no. 2).
- <sup>33</sup> *Cennini-Brunello*, S. 128; ähnlich auch in cap. CLI (*ibidem*, S. 156 f.).
- <sup>34</sup> *Ibidem*, S. 75 f.
- <sup>35</sup> *Verkade* (Anm. 9), S. 115. Ähnlich die Erklärung bei *Serchi* (Anm. 9), S. 124, Anm. 3 (“disegnare, incidere alcuni fregi”).
- <sup>36</sup> Cf. *Battaglia* (Anm. 29), III (1964), S. 262 ff., s. v. “cogliere”. — Keinen Sinn ergibt m. E. die in der Laurenziana-Hs. überlieferte und von *Thompson*, 1932 (Anm. 9), S. 83, *Frezzato* (Anm. 9), S. 161, und *Torresi* (Anm. 9), S. 127, akzeptierte Lesart “coglierle”. Wie wäre schließlich das doppelte Objekt (“-le” [Bezugwort “corone”?] und “fregi”) zu interpretieren? Die in der Riccardiana-Hs. angegebene Lesart “cogliere” ist demnach mit *Milanesi/Milanesi* (Anm. 9), S. 92, *Cennini-Brunello*, S. 142, *Déroche* (Anm. 9), 245, Anm. 4, und *Serchi* (Anm. 9), 124, vorzuziehen.
- <sup>37</sup> Dazu *Skaug* (Anm. 3), I, S. 78 ff.
- <sup>38</sup> Beispiele s. *ibidem*, 63 und fig. 48; *Nikolaus* (Anm. 3), S. 175 und Abb. 1.7, 5.1, 5.5.
- <sup>39</sup> *Theophilus*, III, cap. LXXIII (“De opere punctili”): “fodiuntur gracili opere imaginum, florum siue bestiarum” (zit. nach C.R. *Dodwell* [ed.], *Theophilus, De Diuersis Artibus*. The Various Arts, London et al. 1961, S. 130 ff.; cf. auch *Albert Ilg* [ed.], *Theophilus Presbyter, Schedula diversarum artium*, I. Band. Revidierter Text, Übersetzung und Appendix [Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunstsprachtechnik des Mittelalters und der Renaissance, VII], Wien 1874, S. 283, und *Erhard Brepohl* [ed.], *Theophilus Presbyter* und das mittelalterliche Kunsthantwerk. Gesamtausgabe der Schrift *De diversis artibus* in zwei Bänden, Köln/Weimar/Wien 1999, II, S. 201). — Zum Traktat des Theophilus einführend *Dodwell*, S. IX-LXXVI, und *Brepohl*, I, S. 19-42.
- <sup>40</sup> Cf. *Battaglia* (Anm. 29), VI (1970), S. 1033, s. v. “granare<sup>2</sup>”: “sottoporre a granitura (una superficie metallica)”, d. h. “granare” entspricht in etwa “granire” (*ibidem*, 1057, s. v. “granire<sup>2</sup>”). Ebenso übersetzte auch *Verkade* (Anm. 9), S. 115.
- <sup>41</sup> Die Laurenziana-Hs. hat hier “gravarle”, die Riccardiana-Hs. “granarle” (*Thompson*, 1932 [Anm. 9], S. 83). Die erste Variante übernahmen *Ilg* (Anm. 9), S. 88 f., und *Thompson*, 1932 (Anm. 9), S. 83. Die zweite favorisierte *Milanesi/Milanesi* (Anm. 9), S. 92; *Verkade* (Anm. 9), S. 115; *Cennini-Brunello*, S. 142; *Déroche* (Anm. 9), S. 245 mit Anm. 4; *Serchi* (Anm. 9), S. 124; *Frezzato* (Anm. 9), S. 161; *Torresi* (Anm. 9), S. 127.
- <sup>42</sup> *Ilg* (Anm. 9), S. 88 f.: “eintiefen” oder “graviren”; *Thompson*, 1933 (Anm. 9), S. 85 f.: “engraving”.
- <sup>43</sup> *Skaug* (Anm. 3), I, S. 62 mit Anm. 94 (“to weigh heavy”, ‘load’, ‘charge’, or ‘impose a tax’). Bestätigt durch

*Battaglia* (Anm. 29), VII (1972), S. 1 ff., s. v. “gravare”: “premere col proprio peso; appesantire”. — In diesem Sinne verwendet Cennino “gravare” im übrigen auch selbst in cap. XXIX (“[...] da darle cagione di gravarla”; *Cennini-Brunello*, S. 28).

- <sup>44</sup> Alternativ ist “granarle” überliefert; die Besprechung dieses Problems wird zurückgestellt, da sich die Lösung erst aus dem weiteren Kontext ergibt (s. u.).
- <sup>45</sup> Cf. *Ilg* (Anm. 9), S. 172 (“Der Verf. bezeichnet hiermit die Wirkung dieser aus Pünktchen bestehenden, eingepressten Zierraten sehr treffend, das granare, ‘körnen.’”); *Cennini-Brunello*, S. 142 (“stampi che abbiano piccoli rilievi come grani lucenti di miglio”); *ibidem*, S. 7, wird “granare” definiert als “conferire una grana sottile, minuta, alla superficie dorata, producendo una fitta punteggiatura per mezzo d’un ferro acuminato”. — Eine interessante Parallele findet sich in der Vergoldungstechnik der spätgotischen Skulptur nördlich der Alpen: “Zuweilen wurde der Grund ‘perlweys mit paternosterkörnern beschickt’ [Zitat aus einem Bozener Dokument von 1486/87; Anm. d. Verf.], d. h. einzelne Körner wurden in den Grund eingedrückt.” (*Hans Huth*, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Darmstadt 1967 [Augsburg 1925], S. 61 mit Anm. 104).
- <sup>46</sup> Das “granare” bewirkt nach Cennino ein “Aufhellen” des an sich dunklen Goldgrundes (“perché il granare, tanto viene a dire come chiareggare l’oro; perché per se medesimo è scuro dove è brunito”).
- <sup>47</sup> Zu “fantasia” (und dem Gegenbegriff “operazione di mano”, d. h. “ingenium” und “ars”) cf. *Rudolf Kuhn*, Cennino Cennini. Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werksprozeß, in: Zs. f. Ästhetik und Allgemeine Kswiss., XXXVI, 1991, S. 104–153, hier S. 139 ff. und 148, sowie *Wolf-Dietrich Löhr*, Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis, in: Ausst.kat. “Fantasie und Handwerk” (Anm. 9), S. 153–176.
- <sup>48</sup> Dazu *Skaug* (Anm. 3), I, S. 67 f., mit Hinweis auf die Stelle und Beispielen aus der Trecento-Malerei (figg. 63 ff., 68 f.). Ausführlicher jüngst *Erling Skaug*, Gold tooling and pictorial representation in context (Vortrag beim Kolloquium “Frömmigkeit und Propaganda. Forschungen zu Funktion, Technologie und Stil des Göttinger Barfüßeraltares von 1424”, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 29.9.2006). — Auch in der Goldschmiedekunst ist besagte Technik nachzuweisen, insbesondere ab der Mitte des 14. Jahrhunderts (dazu ausführlich mit zahlreichen Beispielen und weiterführender Literatur: *Neil Stratford*, De opere punctili. Beobachtungen zur Technik der Punktierung um 1400, in: Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400, Ausst.kat. München, ed. *Reinhold Baumstark*, München 1995, S. 131–145). In den zeitgenössischen Inventaren werden solche Goldschmiedearbeiten als “travail pointillé”, “poinçonné” oder “pounsonné” bezeichnet (*ibidem*, S. 131 und Anm. 1 mit Nachweisen).
- <sup>49</sup> *Mojmír Frinta*, The decoration of the gilded surfaces in panel painting around 1300, in: *Hermann Fillitz/Martina Pippal* (edd.), Europäische Kunst um 1300 (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kgesch., Wien 1983, VI), Wien/Köln/Graz 1986, S. 69–75, hier 73; *Ann Hoenigswald*, The “Byzantine” Madonnas. Technical investigation, in: Studies in the history of art, XII, 1982, S. 25–31, hier 26 f. (“the artist of this panel made indentations in a specific pattern and dripped a resinous material into the voids”).
- <sup>50</sup> Vielleicht im Sinne einer Schutzschicht? Hoenigswald selbst gibt im übrigen keine Interpretation des Befundes.
- <sup>51</sup> Ein Objektpronomen (“-le”/“-li”) fehlt hier, so daß die Formulierung wohl auf beide vorher genannte Bereiche, Nimben und “fregi”, zu beziehen ist.
- <sup>52</sup> *Cennini-Brunello*, S. 171.
- <sup>53</sup> Singular steht hier anstelle von Plural (“vi sono”), cf. *Serchi* (Anm. 9), S. 124, Anm. 5.
- <sup>54</sup> *Ilg* (Anm. 9), S. 88, übersetzte den Passus irrigerweise mit “graviren”, obgleich beide Hss. hier “granare” überliefern (*Thompson*, 1932 [Anm. 9], S. 83); offenbar handelt es sich dabei eher um einen Flüchtigkeitsfehler als um eine bewußte Entscheidung.
- <sup>55</sup> Die Laurenziana-Hs. hat hier “granarle”, die Riccardiana-Hs. “granarli” (*Thompson*, 1932 [Anm. 9], S. 83). Die erste Variante übernahmen *Milanesi/Milanesi* (Anm. 9), S. 92; *Thompson*, 1932 (Anm. 9), S. 83; *Cennini-Brunello*, S. 142; *Serchi* (Anm. 9), S. 124; *Frezzato* (Anm. 9), S. 161. Die zweite favorisierten *Verkade* (Anm. 9), S. 115; *Déroche* (Anm. 9), S. 245 mit Anm. 4; *Torresi* (Anm. 9), S. 127.
- <sup>56</sup> *Skaug* (Anm. 3), I, S. 63 und fig. 50 (“Next, the main patterns were stamped by motif punches, and finally the backgrounds and interstices were filled in with granulated textures. Unfinished tooling seems to confirm this.”).
- <sup>57</sup> *Ibidem*, I, S. 63 ff. (“So far, however, granare would seem to be the common term for gold tooling.”; S. 64 f.). — *Frezzato* (Anm. 9), S. 297, vermutete bei Cennino einen zwischen Goldgrunddekor im allgemeinen und Punktierung im besonderen schwankenden Wortgebrauch, was sich, wie gezeigt, für die untersuchte Stelle nicht erhärten läßt. Daß derselbe Begriff im selben Kapitel oder gar im selben Satz unterschiedliche Bedeutungen hätte, ist an sich schon recht unwahrscheinlich und aus dem Text nicht belegbar.
- <sup>58</sup> Zit. nach *Stefan Weppelmann*, Spinello Aretino und die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts, Diss. phil. Münster 2002, Florenz 2003, S. 363 f., Dok. 7; zu diesem Vertrag cf. auch *Werner Jacobsen*, Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance, München/Berlin 2001, S. 149, Anm. 421, und 163.
- <sup>59</sup> Cf. *Skaug* (Anm. 3), II, fig. 3. In der Predella werden auch Punzen verwendet.

- <sup>60</sup> Nicht mehr zu klären ist, da sich das Werk nicht erhalten hat, die genaue Bedeutung von “granare” in einem von *Skaug* (Anm. 3), I, S. 25 mit Anm. 56, publizierten Dok. von 1335, in welchem ein “Stefano dipintore” bezahlt wird “per granare la nostra donna”.
- <sup>61</sup> *Cennini-Brunello*, S. 7.
- <sup>62</sup> So verstanden bei *Mottez* (Anm. 9), S. 32 (“égrainer”), und *Verkade* (Anm. 9), S. 6 (“das Körnen des Goldgrundes”).
- <sup>63</sup> Cf. *Battaglia* (Anm. 29), II (1962); *Tambroni* (Anm. 9), S. 5.
- <sup>64</sup> *Ilg* (Anm. 9), S. 6, übersetzte: “ein zugraben, mit dem Rädchen punctiren”. Sein Kommentar zur Stelle: “Synonym mit granare bedeutet es [sc. “carucciare”] das Hervorbringen von punctirten Linien, welche mit der Rosette ... auf den Goldbelegen [sic] eingedrückt werden.” (*Ibidem*, S. 141). Ähnlich bereits *Tambroni* (Anm. 9), S. 5, Anm. 2: “Di questa voce, che pare sinonimo di granare, non ho potuto trovar vestigia. Ma dovrebbe voler significare la impressione de’ fregi fatta con certe rotelle di ferro come usavano a que’ tempi.” — Cf. auch *Battaglia* (Anm. 29), II (1962), S. 806, s. v. “carruccio”.
- <sup>65</sup> *Cennini-Brunello*, S. 221: “scamosciare, granire finemente”; *Déroche* (Anm. 9), S. 38: “greneler ou grener finement” (Diskussion der Stelle *ibidem*, S. 38 f., Anm. 7); *Skaug* (Anm. 3), I, S. 63 f. und figs. 56–59; *Frezzato* (Anm. 9), S. 290 f. (“il termine potrebbe essere derivato da camozza, variazione padovana e valsuganotta di camoscio”). Dagegen interpretieren *Milanesi/Milanesi* (Anm. 9), S. 151, “camusciare” umgekehrt als eine gröbere Variante des “granare” (“Granare l’oro con un ferretto più grosso di quello che serve a granare.”). — Keinerlei Hinweis gibt es für eine Deutung im Sinne von “punzieren” (cf. *Thompson*, 1933 [Anm. 9], S. 3: “to stamp or punch”).
- <sup>66</sup> “Per dar poi finimento a’ panni che vestono le dette Figure, ho usato di pigliare un ferro sottilissimo à tutta tempera, & perche rompendolo in due parti, quella rottura mostra una certa grana sottilissima; con il detto ferro adunque percotendo sopra le pannature con il Martellino che pesi per lo peso di due scudi ò più tosto manco, ho conseguito il mio intento, & questo modo fra gl’Orefici è detto Camosciare. Per dimostrare in panni più grossi poi si debbe pigliare un ferrolino appuntato, man non si debbe rompere come quello da Camosciare. Indi con esso percotendo sopra i panni appariranno più grossi, & ciò si dice granire.” (zit. nach *Benvenuto Cellini, Due trattati. Uno intorno alle otto principali arti dell’oreficeria. L’altro in materia dell’arte della scultura; dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le figure di marmo, & nel gettarle di bronzo*, Florenz 1568/69 [Facsimile New York 1980], S. 22; dt. Übers. bei *Erhard Brephol* [ed.], Benvenuto Cellini. Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 94). Zu diesem Traktat s. die Einführung von Brephol, S. 7–30. — Den Hinweis auf die Stelle entnehme ich *Battaglia* (Anm. 29), II (1962), S. 593, s. v. “camosciare”, wo sich unter Punkt 2 eine Definition des “camosciare” für den Bereich der Metallkunst findet (“incidere in una superficie metallica piccoli e fittissimi solchi mediante una sottile punta di ferro, per renderla meno levigata”), die mit dem entsprechenden Passus bei Benvenuto Cellini belegt wird, jedoch ohne Verweis auf die Parallele bei Cennino.
- <sup>67</sup> Weniger überzeugend scheint mir die von *Déroche* (Anm. 9), S. 245 mit Anm. 5, favorisierte Interpretation, die den Relativsatz “che brillino come panico” auf “fregi” bezog. Wäre dies intendiert gewesen, so hätte es durch “sicché” deutlich gemacht werden können.
- <sup>68</sup> Dazu mit zahlreichen Belegen *Battaglia* (Anm. 29), XX, 2000, S. 56–60, s. v. “stampa”, hier S. 58 f. (no. 9–13).
- <sup>69</sup> *Cennini-Brunello*, S. 144 f. (cap. CXLII).
- <sup>70</sup> So wurde der Begriff übereinstimmend interpretiert von *Thompson*, 1933 (Anm. 9), S. 88, Anm. 6 (“a stamping tool which produces a cluster of small points”), *Cennini-Brunello*, S. 144 (“strumento per produrre un effetto di granitura”), und *Skaug* (Anm. 3), I, S. 64 (“a small punch giving clusters of minute dots”). — Fraglich ist, ob die in cap. CXL im Kontext des punktierten Dekors angesprochenen “istampe minute”, wie Brunello meinte, mit der “rosetta” identisch oder eher auf den “punteruolo” zu beziehen sind (*Cennini-Brunello*, S. 144 und 142).
- <sup>71</sup> Diese sonderbare Divergenz von Theorie und zeitgenössischer Praxis hat bereits *Skaug* (Anm. 3), I, S. 64, hervorgehoben (“Did they [sc. die Motivpunkten] go without saying?”). Zum Dekor der Agnolo-Schule cf. *Skaug* (Anm. 9) und zuletzt Ausst.kat. “Fantasie und Handwerk” (Anm. 9), bes. S. 53 ff., 91 ff., 105, 284 ff.
- <sup>72</sup> *Theophilus*, III, cap. LXXIII (“De opere punctili”): “Ex calibe fit ferrum ad mensuram digiti longum, in una summitate gracile, in altera grossius. Quod cum in graciliori parte aequaliter limatum fuerit, cum subtilissimo ferro et malleolo percutitur in medio eius subtile foramen; deinde circa ipsum foramen diligenter limatur, donec ora eius in circuitu aequaliter acuta fiat, ita ut quocumque percutiatur breuissimus circulus appareat.” (zit. nach *Dodwell* [Anm. 39], S. 130 ff.; cf. auch *Ilg* [Anm. 39], S. 283, und *Brephol* [Anm. 39], II, S. 201). — Zur Benutzung der Punzeisen schreibt Theophilus: “Deinde tene ipsum ferrum sinistra manu et malleolum dextera” (*ibidem*).
- <sup>73</sup> *Theophilus*, III, cap. LXXVI: “Fiunt etiam clavi ferrei longitudine unius digiti, in una summitate grossiores, in altera graciliores, in qua etiam calibes solidandi sunt, quorum unus limetur quadrangulus, alias triangulus, tertius rotundus secundum conuenientem grossitudinem. Deinde sculpartur in eis flosculi eodem modo, quo

supra, ita ut ora ferri circa flosculum acuta fiat.” (zit. nach *Dodwell* [Anm. 39], S. 136; cf. auch *Ilg* [Anm. 39], S. 295, und *Brepoli* [Anm. 39], II, S. 211). — Die “clavi ferrei” (“Eisennägel”) bezeichnen dabei die Ausgangsform, nicht das Endprodukt, so daß dieser Begriff nicht mit Punzeisen gleichzusetzen ist.

<sup>74</sup> *Skaug* (Anm. 3), I, S. 58 f., führte dementsprechend die zitierten Stellen als Beleg für seine These zur Punzenherstellung an.

<sup>75</sup> “Diedi al maestro Andrea di ser Ugolino da Pisa soldi 56 di piccioli per un marco di ferro che haveva l’Arte de’ Baldrigai, da marcere panni per bollarne i panni francesi” (zit. nach *Anita Fiderer Moskowitz, The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge et al. 1986, S. 201, Dok. 35). — Hinweis bei *Angelo Tartuferi, Note in margine a un trattato sulla decorazione punzonata dei dipinti trecenteschi*, in: *Arte cristiana*, LXXXIII, 1995, S. 478–482, hier 479.

<sup>76</sup> *Skaug* (Anm. 3), I, S. 61; *Frinta* (Anm. 6), S. 11 f.

<sup>77</sup> *Skaug* (Anm. 3), I, S. 64, hat darauf aufmerksam gemacht, daß die moderne italienische Terminologie für Punzeisen und Punzierung (“punzone”, “punzonatura”, “bulinatura”) im Mittelalter offenbar nicht gebräuchlich war. Im deutschen Sprachraum indes ist eine entsprechende Begrifflichkeit durchaus nachweisbar, z. B. in der Zunftordnung der Münchener Maler von 1461: “ain yeder maler ain matery von ölfarb malen in ainer weingulden geprännerten feldung und darein puntzenyen” (zit. nach *Huth* [Anm. 45], S. 89, Anm. 17; Hervorhebung vom Verfasser).

<sup>78</sup> Z. B. bei *Nikolaus* (Anm. 3), S. 172 ff. (dort “granare” mit “gravieren” verwechselt).

<sup>79</sup> Nach der Laurenziana-Hs. dagegen: “gravarle, coglierle alcuni fregi, granarle con istampe minute” (*Thompson*, 1932 [Anm. 9], S. 83). — In diesem Falle bestätigt sich also der bekannte Grundsatz der Textkritik, daß die jüngeren Hss. (hier diejenige der Riccardiana) keineswegs die schlechteren Lesarten bieten müssen (“recensiones non deteriores”, vgl. *Martin L. West, Textual criticism and editorial technique applicable to Greek and Latin texts*, Stuttgart 1973, S. 49 ff.).

#### Bildnachweis:

Curt Weigelt, *Die sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Florenz/München 1930: Abb. 1. – Mojmír S. Frinta, *Punched decoration on late medieval panel and miniature painting, Part 1: Catalogue raisonné of all punch shapes*, Prag 1998: Abb. 2. – Erling Skaug, Oslo: Abb. 3, 5, 6. – Verf.: Abb. 4.