

Marion Elias

indisciplinabile

Skizzen zur Philosophie der Kunst *Eine Reflexion*

VÖG

indisciplinabile

Marion Elias

indisciplinabile

Skizzen zur Philosophie der Kunst *Eine Reflexion*



Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
<http://dx.doi.org/10.1466/20090415.02>

Besuchen Sie uns im Internet unter
→ www.vdg-weimar.de

Der VDG startete 2000 den täglichen
Informationsdienst für Kunsthistoriker
→ www.portalkunstgeschichte.de

Mit freundlicher Unterstützung der
Universität für angewandte Kunst Wien
Oskar Kokoschka Platz 2
A-1010 Wien

di:angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

© VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN, Weimar 2009

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zum Text wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Gestaltung & Satz: Anja Waldmann, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-358-7

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

Für R. P. J. Elias

Inhalt

11	Prolog
15	Kapitel 1
131	Anhang
207	Kapitel 2
221	Anhang
253	Kapitel 3
330	Anhang
383	Bibliographie
389	Abkürzungen

Indisciplinabile [indiʃ-ʃipliˈna:bile], italienisch, „unbändig, nicht in Zucht zu halten“, älter auch: „unlenkbar“, „der nicht zu ziehen ist“

Der italienische Ausdruck *indisciplinabile* ist abgeleitet vom Lateinischen *indisciplinabilis*, dem Gegensatz von *disciplinabilis*, was lernfähig, schulungsfähig, aber auch *dressierbar* bedeutet.

Wir sind daran gewöhnt, daß die Welt, vor allem die akademische oder universitäre, unterteilt ist in Disziplinen, streng reglementiert, Kompetenzhoheit inklusive. Gleichzeitig sind die Begriffe *interdisziplinär* beziehungsweise *multidisziplinär* zu einer Art modischem Kanon geworden, obwohl sie sich allzu oft als bloße Pathosformeln erweisen.

Das scheinbar „barbarische“ *Indisciplinabile*, zum Teil auch im Sinne eines Wortspiels aufgenommen, verweist unter anderem auf *Freiheit*, auf die Freiheit des Denkens und künstlerischen Tuns und klingt, absichtlich, vielleicht sogar ein wenig nach „gefährlich“: Was nicht zu bändigen ist, behält seinen bedrohlichen, unfüg-samen Kern.

Meines Erachtens entsteht jeder Gedanke, der etwas Wert ist und jedes Kunstwerk, das eines sein soll, aus einer derartigen Situation.

Unter dieser Prämisse versteht sich der Titel *Indisciplinabile*¹ nicht als Apologie einer kontemporären Disziplinen-Vermantschungsstrategie, sondern als Votum für *Unordnung mit Fragezeichen* – für die Überprüfung der Ordnung und Ordnungen, die wir um die Kunst und das Denken² gelegt sehen. Für die Debatte um die angeblichen Gegensätze, für die Ermittlung vertretbarer Ähnlichkeiten, Berührungspunkte, Übergänge. Für einen *offenen Bogen* von *Möglichkeiten*.

Marion Elias, April 2008

1 Der italienische Ausdruck wurde (statt des lateinischen) gewählt, weil es sich um einen Begriff aus einer noch „lebenden“, das heißt, im Alltag verwendeten Sprache handelt.

2 Absichtlich steht hier „Denken“ und nicht Philosophie – um zuerst beim *kleineren* Begriff zu bleiben...

L'ombre over le cose spechiate nell'acqua movete, cioè co m'onde piccole,
sepre sarà maggiori che la cosa di fo ri, donde nasce.

Leonardo da Vinci¹

Prolog

Jede Annäherung an ein Thema ist geprägt von persönlicher Interpretation, von Vorlieben, Abneigungen, Anhaltspunkten. Ins Negative gesetzt, wäre – umgekehrt – jeder Interpretation vorzuwerfen, daß sie in sich die Vorurteile, Irrtümer und Scheinwichtigkeiten dessen, der sie – wie auch immer – *verfaßt* hat, vereint. Sieht man die Sache noch mehr aus der Vogelperspektive, dann zeigen sich dazu generelle Tendenzen, die nicht allein je nach Autor sondern auch je nach Epoche wechseln. Eine *objektive* Darstellung, allumfassend, einheitlich, ambivalent *und* eindeutig zugleich kann es also gar nicht geben, und wenn doch, schliche sie wohl langweilig und apathisch daher. Das Vorläufig-Individuelle hat seinen Wert, solange man es nicht als sein Gegenteil anzubieten versucht. Und es hat einen *Mehr-Wert*, weil *jeder Blick anders ist*. Weil wir ohne *den anderen Zugang* weder das „Anderer“ noch den „Anderen“ oder die „Anderer“ überhaupt beziehungsweise *anders* als nur auf eine einzige Art und Weise erfassen könnten: Auf *unsere*, auf die je-unsere – meine, deine, seine, ihre. *Ordnung* ist ein Begriff, den man im Plural verwenden sollte. Das gilt besonders für die Kunst, auch für die Kunst, aber nicht allein für die Kunst.

Dennoch gibt es in dem, was man simpel als *wissenschaftlich Schreiben* bezeichnet, gewisse Regeln. Es kann sein, daß ich in den folgenden Kapiteln an manchen Stellen gegen diese Regeln, gegen einen *erwarteten* Kanon verstoße respektive verstoßen habe. Die Methode meiner *Intervention* mag persönlich wirken, sie mag gelegentlich – zu persönlich wirken. Sie ist es aber nur in dem Maß, wie es nicht möglich ist, sein *Handwerk* unpersönlich zu erklären. Sie ist es – vielleicht – an der Oberfläche,

¹ „Der Schatten oder die Dinge gespiegelt in bewegtem Wasser, das heißt, im Wasser mit kleinen Wellen, wird immer größer sein als die Sache außerhalb, von der sie ausgehen.“ L. d. V., H.² 28b], Jean Paul Richter, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts, in two Volumes, Dover Publications, Inc., New York 1970, Vol. I, # 206, S. 114

der Oberfläche einer Strickleiter, die von einem Punkt zum nächsten führt. Sie ist es in der Art eines *Paragone*, eines Vergleichs, eines Beispiels. Sie ist es allenfalls in einer Spiegelung, einer *Reflexion* meiner malerischen Arbeit: Das „Selbstbild“ meint ein permanent vorhandenes, detachiert gehaltenes Modell, Detail einer Komposition, die das „Selbst“ zum Versatzstück der Idee und zum Aspekt macht: Was ich sehe, sehe ich *durch mich*.

Ich bin mit Bildern aufgewachsen, mit den Bildern *der Anderen*, mit den Bildern meines Vaters², mit meinen eigenen. Absichtlich steht hier nicht, „ich bin mit *Kunst*³ aufgewachsen“, denn für mich gab es schon Bilder, als ich noch überhaupt nicht wußte, daß es Kunst gibt und was das sein sollte⁴, daß die Bilder in den Büchern in den Regalen, die Bilder in den Ateliers, auf den Staffeleien, die Bilder in den Ausstellungsräumen, in den Museen, den Galerien, die *Malereien* Kunst sein – könnten. Ich wußte nichts von Kunst und nichts von den Debatten darum, aber ich wußte was über Bilder. Ich wußte, wer sie gemacht hatte, wie sie hießen und ob sie mir gefielen.

Und ich dachte, daß in den Büchern *über* Kunst, in den Büchern über Bilder – Bilder zu finden wären, Geschichten über die Leute, die die Bilder gemacht hatten – und Punkt.

Was sich so harmlos als *Theorie* bezeichnen läßt, ich hatte kaum Ahnung davon und wenig Interesse dafür. – Kein Wunder, ich wollte Bilder machen, ich wollte *malen*.

Ich hatte keine Ahnung davon, daß man seine Bilder rechtfertigen muß, und als ich es begriff, gingen mir sehr rasch die Argumente aus – *für* die Malerei.

Ich hatte keine Ahnung davon, daß *denken* nicht irgendwann absichtlich, gesteuert *beginnt* und ebenso vorsätzlich *aufhört*, sondern bloß einen kleinen Anstoß braucht, um seine Form zu finden. Ich beschäftigte mich mit Farben. Mit Zeichen. *Ich hatte keine Ahnung davon, daß denken nicht irgendwann absichtlich, gesteuert beginnt und ebenso vorsätzlich aufhört, sondern bloß einen kleinen Anstoß braucht, um seine Form zu finden*, und daß man den Rest seiner Existenz lang hinter dieser *Form* her ist, hinter *den* Formen, genauso wie bei den Bildern.

2 siehe dazu auch Kapitel 3; mein Vater war ausgebildeter Lehrer für die Fächer Deutsch, Mathematik, Turnen und Zeichnen; ausgeübt hat er diesen Beruf aber nur relativ kurz, ehe er eine andere Leidenschaft professionell umsetzte – als Berufs- und Linienpilot

3 *Kunst* meint hier – wie hauptsächlich auch in den folgenden Kapiteln – „bildende Kunst“

4 generell weigere ich mich bis heute oder besonders heute zu *wissen*, was Kunst sei

Was – vielleicht – als *Defensio* (meiner eigenen Arbeit) begann, fing bald an, sich zu verselbständigen: Nicht mehr *meine* Malerei, sondern *die* Malerei, nicht mehr *meine* Kunst⁵ sondern *die* Kunst.

Ich entdeckte die *Theorie*, und ich entdeckte vor allem das, was man als *Philosophie* bezeichnet – eine kritisch-rationale Selbstprüfung des Denkens, wie das Lexikon meint, ohne Begrenzung des Gegenstandes.

Philosophie, wie ich sie setze, ist kein „Denken in Luftschlössern“, sie ist eine Frage nach dem „wie die Dinge beschaffen sind“. Denken wie rechnen, *skeptisch* denken, vorläufige Antworten und – noch mehr Fragen.

Seit ich mich in der Philosophie vorangetastet habe, halten mich einige Leute für eine „hybride Konstruktion“ aus Künstlerin und Wissenschaftlerin, vielleicht, weil sie zu höflich sind, mir die Sache wie einst Adalbert Stifter ins Gesicht zu sagen, den die Maler als guten Schriftsteller und die Schriftsteller als guten Maler bezeichnet haben sollen.

In der Beziehung von Hand und Kopf, Kunst und Wissenschaft gibt es – und zwar seit langer Zeit – zahllose Berührungspunkte. Philosophie, zum Beispiel, ist immer dann am nächsten an der Kunst, wenn man sie am weitesten davon entfernt glaubt, wenn man *ganz etwas anderes* liest, über *ganz etwas anderes* nachdenkt, etwas *ganz anderes* hört.

Aber – muß man sich eigentlich – als Maler – an die Kritik halten, an die Kommentare, an die Theorie? Kann man nicht etwas⁶ machen, *ohne* das alles zu kennen, ohne sich daran zu halten?

Ja, man kann. Man könnte. Allerdings scheint man als „Künstler“ einem System unterworfen, das „Erfolg“ heißt, und „Erfolg“ in der Öffentlichkeit sieht heute aus wie ein Maßstab für Kunst (oder Nicht-Kunst). Das Kriterium der Kreativität ist also pekuniär und populär. So will es der Markt. Mit *Kunst* muß das nicht unbedingt zu tun haben.

Philosophie, wörtlich genommen, darf unpopulär sein, sie darf sich in ihrer – finanziellen – Nutzlosigkeit mit der Kunst treffen. Deshalb bin ich dabei geblieben.

Die vorliegende schriftliche Arbeit ist weder ein Antwortenkatalog noch ein Rezeptbuch. Ihre Methode liegt in ihr selbst, im Zweifel und der interimistischen Conclusio. Ihre Route führt über den aktuellen (Kunst-)Ausbildungs – und Kunst-

5 „meine Kunst“ zielt vor allem auf jene Art Kunst, die mich begeistert; ob das, was ich im Atelier produziere, Kunst ist, darüber führe ich keine Debatte, es sind – Bilder

6 hier könnte – schon wieder – „Bilder“ – stehen

betrieb und die Geschichte beider vorbei an der Technologie, der sozialen Position von Künstlern und Künstlerinnen zu einer introspektiven Unterlage für die Angelegenheiten Interpretation, Ästhetik und ästhetischer Reiz.

Sie ist eine Definition dessen, was mir unter den Begriffen *Kunst* und *Philosophie* nennenswert erschien.

– Bis jetzt.

Eine schriftliche „Aufführung“ meiner Bilder suchte man vergeblich.

Vielleicht merklich oft habe ich in die Renaissance zurückgeschaut, und, mag sein, erstaunlich oft Leonardo da Vinci zitiert. Das ist aber nicht erstaunlich, denn damit fing die Sache eigentlich an: Mit der Überschneidung von Kunst und Wissenschaft, mit einer *Verwandtschaft*.

„Se la poesia s'astede i filosofia morale., e questa i filosofia naturale;“⁷

Irgendwann Ende des 15., Anfang des 16. Jahrhunderts, formulierte Leonardo in seinen *Paragone* eine Art Frage, die Frage, ob Malerei denn nicht auch eine Art von Wissenschaft sei.

Es hat ein wenig gedauert, aber meine Replik wäre: „Si; e come no?“

Mein Dank geht an viele Kolleginnen und Kollegen, die mich, ohne es vielleicht zu wissen, im selben Maß beeinflußt und ermutigt haben wie jene, die das absichtlich versuchten.

Besonders zu nennen sind natürlich Maurizio Seracini, der mir einen „neuen“ Leonardo zeigen konnte, Irene Gerersdorfer für ihre Hilfe bei der Korrekturarbeit und meine Mutter Sonja Elias, die mit einem unglaublichen Maß an Ausdauer für den stabilen Tagesablauf sorgte.

Schließlich und vor allem danke ich Rudolf Burger dafür, daß er mir manchmal mehr zutraut als ich mir selbst.

Nachsatz: Um es vorwegzunehmen, sämtliche Formulierungen dieses Textes meinen – immer – eine geschlechtsneutrale Form, so es nicht ausdrücklich anders festgehalten ist...

Marion Elias, April 2008

7 L. d. V., Ash. I. 16a], Richter, *Notebooks*, Vol. I, # 654, S. 328

...e tutti quanti Gattopardi, scacalli e pecore, continueremo a crederci il sale della terra.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa¹

Kapitel 1

Auf der Skala der Dummheiten, denen man sich so nach und nach aussetzt, freiwillig oder zufällig, gehört das „über sich selbst Schreiben“ wohl ganz nach oben. Den Versuchen sich, seine Arbeit, die Intentionen, Einflüsse, Wendepunkte, Wichtigkeiten, Vorzüge, Irrtümer, Geistesblitze und ähnliches mehr allgemein bekannt zu geben, gebührt so ungefähr eine Zehn von elf möglichen Punkten². Vor dem nicht ganz uneitlen Blick ins private Nähkästchen, angesichts eines leeren Blattes Papier, mit einem Diktiergerät in der Hand oder vor einem Computer, stolpert man mit einem Mal über dieselben Ideen, die sich sonst wie selbstverständlich einfanden, als wäre das *Wollen* dem *Können* auf unangenehmste Weise im Wege, als hätte man zuwenig gesagt, zuviel zu sagen, und beides erscheint noch in jedem Fall irgendwie – falsch. Natürlich gibt es wohl auch Ausnahmen, aber nicht mehr als es braucht, um die Regel zu bestätigen: Daß man sich spätestens dann zum Idioten macht, wenn man beginnt, sich den Anderen zu erklären.

Ghostwriter leben von dieser Mischung aus Angst und Eitelkeit angeblich prominenter Mitmenschen.

Künstler, die sich selbst und ihr *Geistesgut* darlegen, die quallenartig das *Innerste* nach außen stülpen, wandeln auf einem schmalen Grat zwischen Exegese und Tölperei. Kaum etwas ist schwieriger, als Distanz zu sich selber zu nehmen. Nichts ist dabei so hinderlich wie eine rosarote oder tiefschwarze Brille, die flugs ein paar Vorurteile und Ansichten zu einer Art *Philosophie* aufbläht. Nichts ist lähmender, als seitenweise Sätze mit dem Wort „ich“ zu beginnen, gefolgt von den „mein-meine“ Legionen, nur hin und wieder durch flüchtige Verben unterbrochen, alle erste Person Singular, Präsens, Perfekt, manchmal Imperfekt.

¹ Aus: *Il Gattopardo*, Feltrinelli Editore Milano, 1969, S. 168

² die hier erwähnte „Punkteskala“ ist natürlich eine polemische Erfindung

Warum nun, könnte man fragen, warum zum Teufel setze ich mich dieser Sache dann *überhaupt* aus?

Die *Sache* begann eigentlich an einem kühlen Herbstmorgen in einem Sitzungssaal in Wien. Thema der Debatte³: Die – auch im neuen Universitätsgesetz⁴ vorgesehene – künstlerische Habilitation⁵. Fazit: Zur Frage der Quasi-Gleichstellung von künstlerisch und wissenschaftlich lehrenden Menschen gab es schon im Vorfeld landesweit heftige Gegenstimmen und ebenso heftige Zustimmung zu der *Möglichkeit* an sich. Manche hielten das für eine unnötige Schnapsidee, andere bejubelten die finale Anerkennung des (praktisch) Bildenden als adäquate Erkenntnislehre, als emanzipiert-paritätisch theorie- und forschungsfähig. Problem: Ein eklatanter Mangel an Bewertungskriterien⁶, aufgehängt an einer lapidaren Formulierung: „Die Prüfung der künstlerischen Qualifikation erfolgt auf Grundlage der von der Habilitationswerberin oder vom Habilitationswerber vorzulegenden Dokumentation der bisherigen künstlerischen Arbeiten. Die vorgelegten Arbeiten müssen die

- 3 An der ich mehr oder weniger als Zuhörer teilnehmen durfte; der hier und im folgenden zitierte „Fall“, der Antrag eines Kollegen/einer Kollegin auf „Verleihung der Lehrbefugnis als Universitätsdozent/Universitätsdozentin für ein künstlerisches Fach“ – übrigens der erste an der Universität für angewandte Kunst Wien – sowie die gesamte Vorgehensweise in Sachen künstlerischer Habilitation dient mir lediglich als Beispiel oder Aufhänger, um die Problematik der Wertung *künstlerischer Leistungen* an sich zur Debatte zu stellen. Nicht zur Debatte stellen möchte ich *eben diesen speziellen Fall* samt dazugehörigem und weiterführendem Ablauf im Sinne einer Besonderheit an meiner Universität.
- 4 Die Thematik künstlerische Habilitation ist, soweit mir bekannt, eine auf Österreich beschränkte. Sämtliche im folgenden zitierten Gesetzestexte finden daher nur in Österreich Anwendung. Universitätsgesetz 2002, mit 1. Oktober 2002 in Kraft gesetzt; die hier anzitierte Sitzung beschäftigte sich mit einem Antrag laut dem (alten) Bundesgesetz über die Organisation der Universitäten der Künste KUOG („Kunstuniversitäts-Organisationsgesetz“, zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 13/2001). Was die zu schaffenden Bewertungskriterien einer der wissenschaftlichen Habilitation adäquaten künstlerischen betrifft erschien es aber logisch, Grundlagen auch für die Zukunft entwerfen zu wollen, zumal die nennenswertesten Abweichungen der beiden Gesetzestexte nicht in der lapidaren Formulierung um den Nachweis „hervorragender wissenschaftlicher oder künstlerischer Qualifikation“ angelegt sind.
- 5 und zwar die „aktive“ Version, die nicht auf einem System gleichzuhaltender Eignung oder langjähriger Zugehörigkeit zum Lehrkörper basiert
- 6 Das alte wie das neue Gesetz sind in der Festlegung des Verfahrens einigermaßen präzise, wobei die Version 2002 merkwürdige Auslassungen und schwammige Definitionen en masse aufweist: Sind im KUOG die Voraussetzungen unter § 29, Abs. (4) (Im ersten Abschnitt ist zu prüfen:), 1 und 2 deutlich mit den Sentenzen „1. allgemeine Voraussetzung für ein künstlerisches Fach (Abschluß eines ordentlichen Universitäts- oder Hochschulstudiums der Habilitationswerberin oder des Habilitationswerbers, welches für das Habilitationsfach inhaltlich in Frage kommt);“ und „2. allgemeine Voraussetzungen für ein wissenschaftliches Habilitationsfach (Doktorat der Habilitationswerberin oder des Habilitationswerbers, welches für das Habilitationsfach inhaltlich in Frage kommt);“ festgemacht, heißt es in der aktuellen Fassung bloß noch (§ 103, (2)): „Voraussetzung für die Erteilung der Lehrbefugnis ist der Nachweis einer hervorragenden wissenschaftlichen oder künstlerischen Qualifikation sowie der didaktischen Fähigkeiten der Bewerberin oder des Bewerbers“, beziehungsweise in den Erläuterungen: „Der Nachweis einer hervorragenden wissenschaftlichen oder künstlerischen Qualifikation ist wie bisher durch die Erfüllung jener Kriterien zu liefern, die bereits jetzt als Prüfungsmaßstab dienen. (RV 2002). Wie bisher soll auch bei den Voraussetzungen für die Habilitation zwar die Forschungsleistung (Leistung bei der Entwicklung und Erschließung der Künste) im Vordergrund stehen, die Habilitationswerberin oder der Habilitationswerber muß aber auch ausreichende didaktische Fähigkeiten besitzen. (AB)“ Zitiert aus: *Bundesgesetz über die Organisation der Universitäten der Künste KUOG* – Abschnitt II BGBl. I Nr. 130/1998 (zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 13/2001) und *Universitätsgesetz 2002*, Mag. Dr. Martha Sebök, Hrsg., WUV, Wien 2002
Die je vorgeschriebenen Gutachten werden allein für die Tatsache, daß sie notwendig sein sollen, kaum zu kritisieren sein, die Beweisführung zur didaktischen Eignung hingegen scheint latent Konfliktstoff in sich zu tragen.

Fähigkeit zur Vertretung des künstlerischen Faches im Umfang der beantragten Lehrbefugnis beweisen.“⁷

Es geht dabei, wohlgermerkt, um die Habilitation⁸, um eine Legitimation zur *selbständigen Lehre*, und nicht etwa um die Frage, ob da jemand (genannt HabilitationwerberIn) irgendwann, jetzt oder sein ganzes bisheriges Leben lang ordentliche Kunstwerke in die Welt geworfen hätte. Es geht auch nicht darum, ob der – die BewerberIn eine, zwei, hunderte oder gar keine Ausstellungen der zur Wertung anstehenden *Kunstgegenstände* hinter sich gebracht hat, an besonderen oder unbesonderen Orten, ob es sich bei diesem *Werber* um einen kleinen, großen, dicken, dünnen, sympathischen, brillentragenden – Menschen in männlicher oder weiblicher Ausformung handelt – es geht nur um die Fähigkeit das, was man selber *kann* (beziehungsweise weiß) einem Anderen, der das nicht kann (beziehungsweise weiß), bei – beziehungsweise nahezu bringen. Dabei sollte das *Können* ein gewisses Niveau erreicht haben, die Erkenntnisse nicht auf der bloßen Repetition bereits vorhandener Irrtümer beruhen.

Was nun die seit langem übliche wissenschaftliche Habilitation betrifft, so hat sich das Schema, wenn auch laut neuem Gesetzestext scheinbar „kurz gefaßt“, kaum verändert. Heißt es in der alten Fassung: „Die Prüfung der wissenschaftlichen Qualifikation erfolgt auf Grundlage der Habilitationsschrift und der sonstigen wissenschaftlichen Arbeiten. Die Habilitationsschrift muß bereits in Druck veröffentlicht sein, sofern die Habilitationskommission nicht aus besonders berücksichtigungswürdigen Gründen und Vorliegen anderer, in Druck veröffentlichter wissenschaftlicher Arbeiten von diesem Erfordernis absieht. Als Habilitationsschrift gelten auch mehrere im thematischen Zusammenhang stehende wissenschaftliche Publikationen oder wissenschaftliche Arbeiten mit didaktischem Schwerpunkt. Die vorgelegten schriftlichen Arbeiten einschließlich der Habilitationsschrift müssen

1. methodisch einwandfrei durchgeführt sein,
2. neue wissenschaftliche Ergebnisse enthalten und
3. die wissenschaftliche Beherrschung des Habilitationsfaches und die Fähigkeit zu seiner Förderung beweisen“⁹,

7 KUOG

8 *habilitieren*, Vb. „den höchsten akademischen Grad erwerben“ (mit dem ursprünglich die Lehrberechtigung an einer Universität oder Hochschule verbunden ist), entlehnt (1. Hälfte 16.Jhd.) aus mlatt. *habilitare* „geschickt, fähig machen“ (zu lat. *habilis* „leicht zu handhaben, passend, geeignet, geschickt“, abgeleitet von lat. *habere* „haben, halten, beherrschen“, s. haben) und in diesem Sinne bis ins 19. Jhd. gebräuchlich. In der zweiten Hälfte des 17. Jhd.s entwickelt sich daneben die in der akademischen Fachsprache übliche Verwendung „seine Fähigkeit zur Übernahme einer Lehrtätigkeit an einer Universität erweisen“. Zitiert aus: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, dtv, München 2003, 6. Auflage, S. 490

Habilitation [...zion], die; -, -en: Erwerb der Lehrberechtigung an Hochschulen und Universitäten durch Anfertigen einer schriftlichen Arbeit; zitiert aus: *Duden, Fremdwörterbuch*, Mannheim 1990, 5. Auflage, Duden Band 5

9 Bundesgesetz über die Organisation der Universitäten der Künste (KUOG) – Abschnitt II, BGBl. I Nr. 130/1998, zuletzt geändert durch BGBl. I Nr. 13/2001, § 29, Ziffer (5)

so verläßt sich die neue bloß auf den „Nachweis hervorragender wissenschaftlicher Qualifikation, didaktischer Fähigkeiten“ und listet dann die bekannten Punkte eins bis drei auf.¹⁰

Eine *halbwegs* faire Angelegenheit. Es wird nicht hinterfragt, *wo* beziehungsweise *was* publiziert worden ist, ob sich die einschlägige Fachpresse *darüber* in Elogen, Verspottungen oder, der schlimmsten aller Reaktionen, in Stillschweigen ergangen hat.

Apropos Fairneß. Die hat beiderseits – im Wissenschaftlichen wie im Künstlerischen – einen mächtigen Haken: Die Gutachter und Gutachterinnen.

Mit der Bitte um größtmögliche Nachsicht: Ich habe so meine Schwierigkeiten mit sämtlichen Spielarten der Bemessung und Bewertung: Sich auf Benotungen im weitesten Sinn zu verlassen setzte voraus, daß man an ein nahezu definitives „Richtig“ und „Falsch“ glaubte und an jemanden, der diese Konstanten bestimmen könnte. Wer, zum Beispiel, etwa Wettbewerbe aus dem Metier des Eiskunstlaufs verfolgt, der mag so seine Zweifel an der Sachlichkeit von *Zensuren* bekommen – in Summe erscheint alles, was eine sogenannte Jury (id est „Gutachter“) an Würdigung und Ächtung von sich geben darf, mitunter eine mehr oder weniger große Gemeinheit, wenn nicht gar Flegelei. Der je persönliche „Geschmack“, selbst wenn er auf angeblich professioneller Kenntnis beruht, ist eine teuflische Sache, von der man besser gar nichts ableiten sollte. Schon gar nicht die Existenz anderer Menschen. Denn in Sachen der Kritik, der Beurteilung und Diagnose verhält es sich wohl so ähnlich, wie es Proust¹¹ einmal formuliert hat – man *sieht* auch quasi nur sich selber: „En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même.“¹²

Viel zu oft bringt die Chance, etwas bewerten zu dürfen, einige der übelsten Charaktereigenschaften zum Vorschein, die ganze Skala des Oberlehrertums, der Borniertheit und Kleingeisterei. Obwohl mir durchaus brillante Gegenbeispiele

10 Mehrere österreichische Universitäten haben aufgrund der dürftigen Gesetzesformulierungen eigene, präzisere, die Vorlage quasi ergänzende Habilitationsordnungen erlassen. Diese hier aufzuführen oder zu vergleichen lenkte zu sehr von der gewählten Thematik ab. Nur kurz angeschnitten sei daher auch, daß die neue Gesetzesvorlage, zumindest *expressis verbis*, dem Habilitationsbewerber/der Habilitationsbewerberin keine Möglichkeit einräumt, eigene Gutachter zuzuziehen bzw. einem etwa mäßig positiven Gutachten ein besseres entgegenzuhalten. Ausgeschlossen wird es allerdings auch nicht. Gutachter oder Gutachterinnen zu bestellen ist jetzt Angelegenheit der Professoren/Professorinnen im Senat, Vorschläge dazu kommen wiederum aus der Professorenkurie des jeweiligen Fachbereichs. Rektor oder Rektorin haben in der Sache Gutachten nichts zu vermelden, die Studierenden sind überhaupt zur Nebensache geworden. Es sei dahingestellt, über welche Version der Richtlinien unliebsame Kandidaten schneller abserviert werden können.

11 Valentin Georges Eugène Marcel Proust, französischer Schriftsteller, * Auteuil, 10. 7. 1871, † Paris, 18. 11. 1922
12 „In Wirklichkeit ist jeder Leser, wenn er liest, eigentlich der Leser seiner selbst. Das Werk des Schriftstellers ist dabei lediglich eine Art von optischem Instrument, das der Autor dem Leser reicht, damit er erkennen möge, was er in sich selbst vielleicht sonst nicht hätte erschauen können.“ Marcel Proust, *Die wiedergefundene Zeit*, in: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (À la recherche du temps perdu) Suhrkamp, Frankfurt/Main 2000, S. 4006

untergekommen sind¹³, verliert sich der schale Nachgeschmack der zahlreichen zu unrecht erhobenen Zeigefinger nur ganz allmählich. Integrität, Korrektheit und das Bewußtsein einer gewissen „Würde“ im Umgang mit der eigenen *Autorität* sind deutlich vom Aussterben bedrohte Arten.

Sicher, man sieht (beziehungsweise liest) nicht nur andauernd sich selbst, man sieht vor allem die sogenannte „Welt“ – durch sich. Positiv gewendet bedeutet das persönliche Stellungnahmen, individuelle Interpretationen, Fokussierungen, Berichte über ein- und dieselbe Sache, die hier abweichend, heterogen erscheinen, dort sich einander nähern.¹⁴ Das „Konzert von Theorien anzuhören, die doch immer nur ihren Verfasser charakterisieren“ wie es Belting¹⁵ gesetzt hat, ist vom Schreiben nicht zu trennen, von keiner Art schreiben, wahrscheinlich auch nicht von anderen „Kommunikationsmitteln“, wie der bildenden respektive sonstwelcher *Kunst*. Oder suchen wir etwa nicht das Besondere, Unverwechselbare *dieses* Autors, *je-ner* Autorin, oder wird ein Bild nicht erst durch das Typische, Unmittelbare zum Faszinosum?

Wie sollte (noch als solches empfundenen) *Denken* außerhalb des eigenen Körpers stattfinden?

Schief kommt die Angelegenheit erst daher, wenn aus dem Subjektiven ein Allgemeines, Neutrales und final Verbindliches gezogen werden soll, das darin einfach nicht enthalten sein kann. Aus dem Individuellen etwas Übergreifendes zu konstruieren ist Sache des Betrachters, Lesers, ein Modus der *Betroffenheit*, ein Satz, ein Wort, das an andere Worte erinnert¹⁶, ein Bild, das nach hunderten von Jahren noch Bilder erzeugt, ein Klang, an den man sich zu erinnern glaubt. Gleich in welchem Zusammenhang, ein allgemeines *Placet* existiert genau dort nicht mehr, wo eine individuelle Betrachtungsweise, Idee, Auslegung in den Mittelpunkt gesetzt ist. Und schriftliche Zusammenstellungen von Thesen *ohne* Conclusio des Verfassers/der

13 Wahllos und stellvertretend für viele sei hier ein Gutachten von o. Univ.-Prof. Mag. art. Wolfgang Stifter, Kunstuni Linz, Lehrkanzel für Werkerziehung, erwähnt.

14 Siehe dazu auch die Behandlung kunstgeschichtlicher Logik bzw. Sinnhaftigkeit in: Marion Elias, *Niemandsländ; aus dem Notizbuch eines Malers*, Weimar, VDG, 2005, S. 94ff

15 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München, Beck 1995, S. 36f

16 Wenn z. B. Heine von einem Mädchen schreibt, dem er seine Liebe nicht wagte, zu gestehen, dann kenne ich weder das betreffende Mädchen noch könnte ich mir vorstellen, sie (bzw. „es“) – oder überhaupt ein Mädchen – zu lieben. Dennoch ist das Problem der uneingestandenen Zuneigung sicher eines, das mir nachvollziehbar bleibt, von dem ich möglicherweise selbst betroffen bin oder war. Das angesprochene Beispiel: „Man glaubt, daß ich mich gräme /In bitterm Liebesleid, /Und endlich glaub ich es selber, /So gut wie andre Leut' /Du Kleine mit großen Augen, /Ich hab es dir immer gesagt, /Daß ich dich unsäglich liebe, /Daß Liebe mein Herz zernagt./ Doch nur in einsamer Kammer /Sprach ich auf solche Art /Und ach! ich hab immer geschwiegen /In deiner Gegenwart. /Da gab es böse Engel, /Die hielten mir zu den Mund; /Und ach! durch böse Engel /Bin ich so elend jetzund.“ Nachsatz: Des durchaus auch ironischen Untertons in Heines Werk bin ich mir sehr wohl bewußt.

Verfasserin haben allein lexikalischen Charakter, ohne jegliches Risiko der *Überschreitung*, des *Eigenen*.

Verordnete Wahrheiten funktionieren nicht.

Wortwörtlich an Bewertungskriterien zu kleben auch nicht.

Ich habe wissenschaftliche Gutachten¹⁷ gesehen, die in Kochbuch-Manier methodisch korrekte Manuskripte einfordern, als ginge es tatsächlich um einen fundamentalistischen Apfelstrudel, und die Auswahl beizuziehender Literatur, die dem Habilitationsbewerber nahegelegt wird, ist auf einen einfachen Nenner zu bringen: Alles, bis auf das Telephonbuch von Bad Vöslau¹⁸.

Mit der Sentenz „neue wissenschaftliche Ergebnisse“ wäre ich überhaupt vorsichtig¹⁹: Um das „Neue“ ranken sich die diversesten Legenden, ganz besonders in der bildenden Kunst. Sie verbaliter zu nehmen, sollte sich endlich als Illusion demaskiert haben, als abgeschmackter, pathetischer, letztendlich insuffizienter Wertungsversuch.

Spannender und glaubhafter wären meiner Ansicht nach (auch als Definition) *eigene Erkenntnisse*, über deren Neuheit oder Innovationswert wir dann diskutieren können.

Nun, wie gut oder schlecht die aktuelle Habilitationsordnung sich auch zeigt, ob es ausreichend sachlich und genügend neutral sein wird, schon die Auswahl der GutachterInnen allein dem Fachprofessorenkollegium zuzugestehen, ob die Zusammensetzung der Kommissionen annähernd demokratischen Maßstäben entspricht²⁰, im wissenschaftlichen Gebiet setzt die *neue* Ordnung die *alte* – so oder so – fort.

Texte von mehreren hundert Seiten sind irgendwie *greifbar*, deren Beurteilung scheint irgendwie *möglich*.

Im Künstlerischen sind *Kriterien* vollends der Willkür preisgegeben. Wie heißt es doch? „Die vorgelegten künstlerischen Arbeiten müssen die Fähigkeit zur Vertretung des künstlerischen Faches im Umfang der beantragten Lehrbefugnis beweisen.“²¹

Ah ja.

17 die Bereiche Kunstgeschichte oder Kultur- und Geistesgeschichte betreffend

18 Da ich selbst in dieser schönen, niederösterreichischen Gemeinde Quartier habe, ist die Erwähnung der Stadt keine Beleidigung sondern ein Gruß an die Nachbarn.

19 solange es sich um das Terrain der Geisteswissenschaften handelt

20 „Die Universitätsprofessorinnen und Universitätsprofessoren stellen mehr als die Hälfte der Mitglieder der Habilitationskommission, die Studierenden mindestens ein Mitglied.“ Zitiert aus: *Universitätsgesetz 2002*, Mag. Dr. Martha Sebök, Hrsg., WUV, Wien 2002. Damit urteilt, zusammengefaßt und etwas pointiert gesehen, die Minderheit über die Mehrheit, nämlich die Professorenkurie über den Mittelbau und die Studierenden. Allerdings entspricht das generell der Zielsetzung bzw. Tendenz der neuen, die österreichischen Universitäten betreffenden Gesetzeslage.

21 *Universitätsgesetz 2002*, Mag. Dr. Martha Sebök, Hrsg., WUV, Wien 2002

Welcher Beweis über die Beherrschung der Materie und der Fähigkeit zu deren Weitergabe steckt denn in einem Bild? Zöge man Vergleiche zum wissenschaftlichen *Procedere*: Welche Ausstellung kommt einer Publikation gleich, welches Kunstwerk erklärt seine(n) Hersteller(in) zu einem halbwegs scharfsinnigen Zeitgenossen, kann man die Sache mit dem Geschmacksurteil loswerden, und so weiter und so fort – oder zusammengefaßt – wie erkennt man die *Würdigkeit* eines künstlerischen Oeuvres beziehungsweise einer „künstlerischen Person“ im Unterschied zu einem Scharlatan? Und, wer kann, wer soll das beurteilen?

Um es sich nicht ganz so einfach zu machen wie bei Berufungskommissionen zur Besetzung beziehungsweise Nachbesetzung vakanten Professuren, erfand ein Fachgremium an der Universität für angewandte Kunst Axiome, die das Vakuum um die vom Gesetzgeber erlassenen Richtlinien auffüllen sollten. So entstanden Barrieren, die als „Habitationsordnung für künstlerische Habilitationen“ Eingang in die Satzung der Universität²² fanden.

Die vorgelegten künstlerischen Arbeiten müssen, abgesehen vom Beweis der Fähigkeit zur Vertretung des künstlerischen Faches im Umfang der beantragten Lehrbefugnis, auch noch „dessen Relevanz im Kunstdiskurs der letzten fünf Jahre beweisen“.²³ Wessen Relevanz? Die des künstlerischen Faches? Da überhaupt nur *Venia-Anträge*²⁴ für jene Fächer, die an der Angewandten eingerichtet sind, legitim sein sollen, eine merkwürdige Formulierung.²⁵ Und auf welche Art und Weise ein künstlerisches Werk die Relevanz des *Faches* in aktuellen, modischen Abhandlungen dokumentieren könnte, hätte ich gerne gewußt.

Damit nicht genug, ist vom Bewerber/von der Bewerberin „als integrativen Bestandteil der vorgelegten Arbeiten“ eine ausführliche, unveröffentlichte schriftliche Arbeit einzureichen „über die methodische und theoretische Reflexion der eigenen künstlerischen Praxis.“²⁶

„Weiters ist die Vorlage von im In- und Ausland erschienenen Publikationen der letzten Jahre über die eigene künstlerische Arbeit in führenden internationalen Fachzeitschriften in angemessenem Umfang, ferner der Nachweis von Einzelausstellungen bzw. -präsentationen der eigenen künstlerischen Arbeit in anerkannten Institutionen innerhalb der letzten Jahre sowie der Nachweis von hochrangigen in-

22 Es liegt mir fern, mein eigenes „Haus“, an dem ich viele positive Erfahrungen sammeln konnte, an den Pranger zu stellen. Wenn ich das Problem hier aufwerfe, dann weil ich es so aus nächster Nähe kenne und weil es mir angebracht erscheint, aus Interesse oder Zuneigung vor einem nicht wirklich zielführenden *Procedere* zu warnen.

23 Satzung und satzungsrelevante Bestimmungen, Universität für angewandte Kunst Wien, III. Teil, § 2, (1), Stand vom 1. Oktober 2005, 1. Oktober 2006 und 15. November 2007

24 *venia legendi* – „die Erlaubnis, zu lesen“, *venia docendi* – „die Erlaubnis zu lehren“ – knapp gesagt das Resultat einer Habilitation

25 Ebd., § 1

26 Ebd., § 2, (2)

ternationalen Beteiligungen an Biennalen, Überblicksausstellungen und ähnlichem ebenfalls im In- und Ausland in den vergangenen fünf Jahren erforderlich.“²⁷

Die Gutachten schließlich „haben eine klar ersichtliche und nachvollziehbare Beschreibung der vorgelegten Arbeiten, eine kritische Analyse derselben im internationalen fachlichen und gesellschaftlichen Kontext, eine Qualifikation im Hinblick auf die angestrebte Lehrbefugnis“ sowie die übliche Schlußempfehlung „im Bezug auf das Verfahren zu enthalten.“²⁸

Einer Beurteilung laut dieser Formelsammlung hielte die bereits vorhandene künstlerische ProfessorInnenschaft wohl kaum stand, und es sieht auch nicht so aus, als wollte man generell Berufungsverfahren zukünftig nach ähnlich rigidem Muster ablaufen lassen. Nein, diese fiktive Weltmeisterkategorie gilt nur für Habilitationen, also vorwiegend für den „akademischen Mittelbau“²⁹, vorwiegend für Leute, die sich seit langer Zeit in den Lehrbetrieb eingebracht haben.

Eher kaum ist anzunehmen, daß die Angewandte nächstens von Legionen Außer-Haus-Künstlerinnen und -Künstlern gestürmt werden wird, die allesamt eine Habilitation anstreben. Sollte ergo das Programm ein Verhinderungsmodus für „irgendwen“ sein, steht die Kategorie auf wackligen Beinen – ganz abgesehen davon, daß Habilitationen nun mal zum Spielplan von Universitäten gehören, und zwar unabhängig von der *Angehörigkeit* der Bewerber.

Was mich zu einer Zwischenfrage bringt: Welcher putative Kunst-Weltmeister hätte es nötig, sich in Wien oder überhaupt um die Erteilung einer Venia zu bemühen?

Wer sich vorwiegend um Biennalen kümmern kann, hat es nicht nötig, vor dem akademischen Betrieb einen Kniefall zu machen, wer sich ernsthaft mit der Lehre der Kunst beschäftigt, hat vielleicht keine Lust mehr auf den Jahrmarkt der Eitelkeiten, und vor allem – viel zu wenig Zeit, um der Kunstszene den Kasperl zu machen.

Künstlerische Fähigkeiten sind nämlich nicht gleich didaktische Fähigkeiten, womit nicht gesagt sein soll, das Eine schliesse das Andere aus³⁰. Zwar entspricht es – wenigstens der Wiener – Kunstuniversitäten-Besetzungspolitik, vermeintlich große „Namen“ zu engagieren, mit *Lehre* an sich hat das aber wenig zu tun. Das zu Tode geprügelte „sich selbst in den Unterricht Einbringen“, das reicht bei weitem nicht.

27 Ebd.

28 Ebd., § 3, (2)

29 Assistenten und Assistentinnen im weitesten Sinn – aktuell heißt die Gruppe „künstlerische Mitarbeiter“, im wissenschaftlichen Bereich „wissenschaftliche Mitarbeiter“

30 Obwohl aus der Kunstgeschichte recht wenige Beispiele „bedeutender“ Künstler bekannt sind, die adäquat prominente Künstler aus der Gruppe ihrer Schüler hervorgebracht hätten. Gegenexempel: Die Werkstatt des Andrea di Cione, genannt „il Verrocchio“: Neben Leonardo da Vinci arbeiteten und lernten hier auch Sandro Botticelli und Domenico Ghirlandaio, der wiederum Michelangelo Buonarroti mitausbildete. Lorenzo Ghiberti war Lehrmeister von u. a. Donatello, Michelozzo, Ucello, Antonino Pollaiuolo und angeblich – Masolino. Aus der „Klasse“ von Albert Paris Gütersloh gingen einige maßgebende zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler hervor, ganz abgesehen von den „Phantasten“.

Lernen bedeutet, Kenntnisse und Fertigkeiten erwerben und erweitern.

Lehren bedeutet, Kenntnisse und Fertigkeiten übermitteln und weitergeben.

Diese simple Formel ist keineswegs bloß ein oberflächlicher Sinnspruch aus der Kategorie „nicht für die Schule, für das Leben lernen wir“, wie uns das vielleicht noch aus der Kindheit in Erinnerung sein mag. Die Wechselwirkung zwischen geben und nehmen, die im optimalsten Fall jedwede Kategorie von *Ausbildung* begleitet, begleitet uns im noch besseren Fall – lebenslänglich. Und zwar in den vielfältigsten Variationen.

Nicht immer ist der, der *lernt*, also jemand, der von einem Fachmann oder einer Fachfrau Einblick in bestimmte, besondere Materien erhalten möchte, tatsächlich beziehungsweise ausschließlich der *Schüler*, ebensowenig wie der sogenannte Lehrer nicht immer nur und alleine der *Wissensweitergeber* sein kann. Grenzen in der Domäne des voneinander Lernens beim miteinander Arbeiten sind wenigstens fließend, die Rollen von Lehrendem und Lernendem wechseln einander wiederholt ab auf einem *Weg* zum bestmöglichen Ziel – welches das nun auch immer sein mag – solange wir von lernen in seiner positiven Übertragung sprechen.

Es gibt im Englischen einen Ausdruck, der sich leider nur sperrig ins Deutsche übersetzen läßt, für mich bezeichnet er die wertvollste Intention, die sich ein Pädagoge zu eigen machen kann.

Der Ausdruck ist *education* und hat einen völlig anderen Stellenwert als unser landläufiges *Erziehung* mit seinem ziehen – und womöglich zerrén.

Education meint das vorsichtige Begleiten, führen, lotsen eines *Lernwilligen* – und spannend wird das auch, wenn der lernen Sollende nicht will – das behutsame Führen des anderen – in die Richtung, in die er oder sie möchte, in die Richtung, in die er *soll*, in die er *gehört*, kurz gefaßt, zu sich selber, zu seinem unverwechselbaren, vorläufigen Optimum.

Und nur dorthin.

Manchmal ist das meilenweit – gedanklich meilenweit – vom Lehrenden entfernt, was diesem, ist er kleinlich genug, wenig schmeichelt, allerdings existiert so etwas wie Individualität nur in dieser *möglichen* Distanz.

Das setzt zwei Dinge voraus: daß der *Lehrer*, der Lotse über ein gehöriges Maß an Einfühlungsvermögen und Intelligenz verfügt und vor allem, daß er die Sache, die er da tut, leidenschaftlich betreibt.

Kunstunterricht im Speziellen ist eine langwierige, gelegentlich langweilig wirkende Sache, deren oft unabsehbaren Resultate erst Jahre und Jahrzehnte später greifen können.

Ab und zu heißt es immer noch, einem romantischen Konstrukt um das Genie und der erstrebten Untersagung dessen Indienstnahme durch übergeordnete politische

Instanzen³¹ folgend, daß man Kunst nicht lernen könne. Also kann man sie auch nicht lehren. Wörtlich genommen degradiert das die Unbekannte im Kunstunterricht, genannt „Studierende“, zu Tölpeln auf der Suche nach dem Unerreichbaren. Kommt der Satz von Künstlern respektive Lehrenden, vielleicht gar von Lehrenden an Kunstuniversitäten, unterstreicht er paradoxer Weise die eigene Abschaffung aufgrund von Zwecklosigkeit und macht den Gehaltsempfang zu einer sehr peinlichen Affäre.

In ihrer technologischen und formalen *Sprache* ist Kunst, bildende Kunst³² selbstverständlich lehr – und erlernbar, oder was sonst hat Leonardo bei Verrocchio gemacht?³³

Kunst ist im selben Maß erlernbar wie etwa Wissenschaft, Mathematik, Sprachen. Um bei der Sprache zu bleiben, die Gedichte schreiben muß jeder selber, jeder seines für sich.

Schnitzen kann man einen Künstler genausowenig wie einen Mathematiker, der aus zwei erlernten Formeln eine dritte, neue entwickelt, aber den Sockel bauen kann man, von dem aus er und sie – weiter sieht.

Regeln, speziell technologische³⁴, in der Umgangssprache „die Maltechnik“, eigentlich die Malmaterialien betreffende, weiterzugeben, ist an und für sich einiger-

31 Oder auch der Unterwerfung unter jedwede Form des *Regelwerks*. In diesem Künstlerentwurf bringt der Künstler die Fähigkeit zum Kunstkönnen vor aller Regelkenntnis von sich aus, von *Natur aus* mit. Die angeborene und nicht erlernbare Gabe als Grund der Künste versteht sich als Gegensatz zur schulmäßig vermittelten Kunst. Zitiert nach: Martin Köttering, „Institution Kunsthochschule“, HfbK Hamburg, 2006

32 Über die Merkwürdigkeit des Begriffs *Kunst* siehe u. a. auch Marion Elias, *Niemandsland*, S. 97ff und 111ff; laut einem meiner bevorzugten Zitate von E. H. Gombrich gibt es *die Kunst* – eigentlich gar nicht.

33 Die angeblich homosexuellen, im Jargon der damaligen Zeit „sodomitischen“ Gepflogenheiten – auch in den Künstlerwerkstätten der Renaissance sind an dieser Stelle keinesfalls angesprochen. Zu der von heutigen Definitionen deutlich abweichenden sozialen Praxis siehe auch Elias, *Niemandsland*, S. 124f und Fußnoten bzw. Michael Roche, *Forbidden Friendships*; *Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, New York 1996.

Leonardo (di Ser Piero) da Vinci, ital. Maler, Bildhauer, Baumeister, Kunsttheoretiker, Forscher, * 15. 4. 1452 (wahrscheinlich) Anchiano bei Vinci, † 2. 5. 1519 Schloß Cloux bei Amboise; es ist nicht gesichert, ob Leonardo tatsächlich in Vinci oder in einem kleinen Steinhaus drei Kilometer außerhalb, eben in Anchiano, geboren worden ist. Die „Steinhaus-Überlieferung“ taucht gedruckt zuerst 1845 bei Emanuele Repetti auf und wird danach quasi allgemein übernommen. Bis heute wird der einstöckige Bau in Anchiano, rundum gut restauriert und gepflegt, als „Geburtshaus Leonardos“ vorgestellt. Zu Leonardos Geburt und Familie siehe auch im Anhang. Andrea di (od. del) Cione, genannt „il Verrocchio“, ital. Bildhauer, Bronzegießer, Goldschmied und Maler, * 1435 Florenz, † 7. 10. 1488 Venedig.

34 Zum Unterschied „Technik“, „Technologie“ siehe: Elias, *Niemandsland*, S. 22ff;

Technik: 1. Die Gesamtheit der Maßnahmen, Einrichtungen und Verfahren, die dazu dienen, naturwissenschaftliche Erkenntnisse praktisch nutzbar zu machen; 2. Ausgebildete Fähigkeit, Kunstfertigkeit, die zur richtigen Ausübung einer Sache notwendig sind; 3. Gesamtheit der Kunstgriffe und Verfahren, die auf einem bestimmten Gebiet üblich sind; 4. Herstellungsverfahren. Technologie: 1. Wissenschaft von der Umwandlung von Rohstoffen in Fertigprodukte (Verfahrenskunde); 2. Methodik und Verfahren in einem bestimmten Forschungsgebiet; 3. Gesamtheit der zur Gewinnung und Bearbeitung oder Verformung von Stoffen nötigen Prozesse. Aus: *Duden, Fremdwörterbuch*.

„Generell meint man mit Technik Kunstfertigkeit, im Sinne eines Handwerks oder die Befähigung zur persönlichen praktischen Anwendung von Wissenschaft, Kunst oder industrieller Produkte. *Techné* unterscheidet nicht zwischen den Kategorien Kunst und Technik. Technologie hingegen meint die Lehre des Herstellens, des Erzeugens, generell auch die Produktion von Medien und deren Inhalten – Leistungen einer technisch ent-

maßen gefahrlos, solange sie nicht auf bloß selbst eingeübten Verkürzungen oder Fehlern sondern auf Erfahrungen beruhen. Notwendig scheint das allemal wenn sich zeigt, daß schon die grundlegendsten Kennzeichnungen³⁵ der Werkstoffe nicht mehr verstanden werden und simple Muster wie die Vorbereitung der Bildträger daneben gehen. Die gedankenlose und kurzsichtige Phrasendrescherei, die da von „immer unwichtiger werdenden technischen Fähigkeiten“ und einem Vorrang des „inhaltlich-konzeptionell, prozessual“ ausgerichteten Lehrangebots schwafelt, das den Kunststudenten zu autodidaktischem Engagement anspornen solle³⁶, kann allein von Nichtfachfrauen und -Männern kommen – oder aus dem Gesangsverein, in dessen Satzung die „Schaffung eines allgemeinen Forums zur Förderung von Kunst und Bildung“ verankert sich zeigt. Kunst, nota bene „bildende“, ist alles andere als allgemein – oder noch schlimmer, *allgemein beglückend*. Was zum Teufel soll man mit dem *megamäßigen Inhalt* solange man keine Form dafür beherrscht oder kennt? Was ist ein Konzept *ohne* Realisation? Wozu ein Prozeß, wenn das Ergebnis ästhetisch irrelevant bleibt?

wickelten Gesellschaft. [...] Technik = Wie mache ich es? Technologie = Was mache ich?“ J. Domsich, Stellungnahme zu einem Gutachten, 2007.

35 wie die Symbole für Lichtechtheit oder Bindemittelverträglichkeit

36 Diese Sätze sind einer Hausarbeit entnommen. U. Semmelmann, „Die Funktion der Kunstakademie im Wandel“, Institut für Kulturwissenschaften, Universität Leipzig, Dokument Nr.: 21867 aus den Wissenschaftsarchiven von GRIN, 2006. Aus genderspezifischen Gründen der „Objektivität“ habe ich nicht versucht, den Vornamen der Autorin zu verifizieren.

Bereits 1880 beklagte der Präraffaelit William Holman Hunt³⁷ in einem Vortrag in der Royal Society of Arts in London³⁸ das mangelnde Fachwissen seiner Kollegen, das ganz besonders im Laufe des 18. Jahrhunderts verloren gegangen wäre. Künstler, so Holman Hunt, beherrschten einfach nicht mehr jene Tricks, die ihren mittelalterlichen Vorgängern bereits als Lehrlinge beigebracht worden waren.³⁹ Kenntnisse der Reaktion verschiedener Werkstoffe zueinander etwa, die im schlimmsten Fall ein Werk völlig ruinieren könnten, wären nicht mehr vorhanden. Weder Holman Hunt selbst noch seine Lehrer und deren Lehrer hätten je Farben aus Grundmaterialien mischen müssen, nie einen Stein zerrieben, eine Wurzel zu Pulver verarbeitet, einen Zweig verbrannt oder ein getrocknetes Insekt zerdrückt. Und vor allem nie die chemische Reaktion bei der Herstellung von Farbe beobachtet und gesehen, wie Farben sich über Jahre veränderten. Schon zu Holman Hunts Lebzeiten⁴⁰ wurden nahezu alle Künstlermaterialien von professionellen Farbhändlern hergestellt und verkauft⁴¹, in der Abschaffung dieser Berufsgruppe, so Hunt, wäre allerdings keine Lösung des Problems zu finden, da sich einige hervorragende Fachleute unter den

37 Wie später Wehlte und Thoma; Elias, *Niemandsland*, S. 29ff; Kurt Wehlte sah das Verschwinden maltechnischer Kenntnisse gebunden an die Ablöse des Werkstättensystems, als der logische Zusammenhang von traditionell Erlerntem, praktisch Ausgeübt und Weitergegebenem aus der Balance der Notwendigkeit geriet. Und zwar der Notwendigkeit in mindestens zweierlei Hinsicht: Notwendigkeit der Werkstätte (und in ihr: der/des Künstlers) als ausschließlicher Produktionsort (als ausschließlicher Produzent) von Kunst und kunsthandwerklichen Gegenständen, daher Notwendigkeit des Wissens um jene Verfahrensweisen, die bestellte *Artikel* entstehen lassen konnten. So interpretiert ginge der Aufstieg des Malers vom Handwerker zum Künstler, sein Bruch mit Werkstätten, Zünften und alltäglichen Auftragsarbeiten zu Lasten seiner manuellen Virtuosität und der Mannigfaltigkeit seiner Produktpalette.

Parallel zu Holman Hunts Ausführungen sei erwähnt, daß manche Kritiker „das gesamte 19. Jahrhundert als eine Zeit beschreiben, in der die handwerklichen Fähigkeiten im Vergleich zu früher signifikant abgenommen hätten.“ Zitiert nach: Robert Wald, „[...]daß jeder Beschauer meint, die Natur vor sich zu haben“, in *Belvedere Sonderheft 1*, bzw. C. Wagner, *Der Verlust der Maltechnik*, Arbeitsweisen und Anschauungen in der Gemälde-restaurierung um 1800, München 1988, R. H. Ives Gammell, *Twilight of Painting*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1946. Als Grund für diesen *Verlust* wird einerseits der Wechsel in der Ausbildungsart von Lehrling/Werkstätte zu Kunstakademien genannt, andererseits ließen die in Mode gekommenen Amateurmaler mit dem „Künstlerbedarfsgeschäft“ quasi eine neue Branche entstehen, die sich letztlich fatal auswirkte: Bedingt durch die Annehmlichkeit, fertige Materialien kaufen zu können statt sich mit den einzelnen Grundstoffen und deren Verarbeitung beschäftigen zu müssen, entwickelten sich die handwerklichen und künstlerischen Aspekte disproportional zueinander. Was die Epoche an positivem für die Maltechnik hinterließ ist unter anderem die Entstehung der Gemälde restaurierung als selbständige Disziplin.

William Holman Hunt, englischer Maler, * 2. April 1827, Cheapside, London, † 7 September 1910, Kensington, London; sein Grab ist in der St. Paul's Cathedral, London. Hunt selbst hat nur kurze Zeit an der Akademie verbracht, nachdem er ursprünglich abgelehnt worden war, und gründete 1848 mit Dante Gabriel Rossetti die *Präraffaeliten*.

Kurt Wehlte, dt. Maler, Maltechniklehrer, Gründer und Leiter d. Instituts für Technologie der Malerei a. d. staatl. Akademie Stuttgart (1949 – 63), * 1897 Dresden, † 10. 4. 1973 Stuttgart, Verfasser des – immer noch einzigen verlässlichen Buches zur Maltechnik: *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Otto Maier Verlag Ravensburg, 1977; Hans Thoma, dt. Maler, * 1839 Bernau/Schwarzwald, † 1924 Karlsruhe

38 *Journal of the Society of Arts*, 23. April 1880, S. 485–99

39 Auch zitiert aus: Victoria Finlay, *Das Geheimnis der Farben*; eine Kulturgeschichte (*Colour. Travels Through the Paintbox*), Ullstein, Berlin 2005

40 Seit Mitte des 17. Jahrhunderts gab es Farbenhändler, die Leinwände vorbereiteten, Pigmente lieferten und Pinsel herstellten.

41 Wobei wir uns heute nicht einmal mehr vorstellen können, welchen Vorteil es bedeutete, *wenigstens* auf die Firma Winsor&Newton angewiesen zu sein; der aktuelle Fachhandel ist um Äonen schlechter.

Apothekern, Chemikern und Farbhändlern befänden. Aber die Künstler sollten sich gefälligst um ihr Metier kümmern und sich die Zeit nehmen, die Grundlagen ihres Handwerks zu erlernen, damit sie in der Zusammenarbeit mit Farbhändlern überhaupt wüßten, wovon sie redeten.

Diese *Annäherung* hat nie mehr stattgefunden.

Mag sein, daß auf dem Weg vom *minderen* Handwerker⁴², der sich schon in der Vorbereitung seiner Arbeit die Finger schmutzig machte zum *Künstler*, für den zerreiben und mischen bloß mühsame, lästige Ablenkung seines schöpferischen Malprozesses darstellte, mit der Relevanz der Materialien und ihrer Verwendung auch die Kenntnisse, somit die Beherrschung des eigenen Fachs abhanden gekommen sind. Vor der Produktpalette des zeitgenössischen Künstlerbedarfshandels steht man ohnehin nur mehr hilflos und staunt über Alkydharze, wasserlösliche Ölfarben oder fluoreszierende Pigmente. Und dann wird eben nach Beipacktext gemalt.⁴³

Joseph Mallord William Turner⁴⁴ war bekannt für seinen lockeren Umgang mit der Farbe – in jeder Hinsicht: Er scherte sich wenig um Kleinigkeiten wie Lichteuchtigkeit oder Bildträgerrisse. Von der Firma Winsor&Newton⁴⁵ wurden ihm Vorhaltungen gemacht, weil er Pigmente kaufen wollte, die nicht farbecht waren. Turner meinte nur, Mister Winsor solle sich um seine eigenen Angelegenheiten kümmern. Der Kritiker John Ruskin⁴⁶ notierte, daß die Gemälde Turners kaum einen Monat ab Fertigstellung ihre ursprüngliche Perfektion beibehielten.⁴⁷

Haltbarkeit, Materialsorgfalt, das scheint dem Maler der herrlichsten „See- oder Stadtlandschaften“ kaum ein Achselzucken wert gewesen zu sein. Was die sogenannte Zukunft betrifft, hat sie ihn im Zusammenhang mit dem Zustand seiner Bilder wenig gekümmert. Die subtilsten Farbkombinationen, die einzigartigen Impressionen bleiben flüchtig in der Darstellung wie in ihrem tatsächlichen *Augenblick*. Vorläufig, als sei das Material der Idee fatal unterlegen⁴⁸, als löse sich das Bild am Ende des gedachten Satzes wieder auf.

42 Das Problem Handwerker/Künstler und seine zeitliche Verortung ist auch behandelt in: Elias, *Niemandsland*, Kapitel III „Zur Aufgabe der Kunst“, ab S. 111

43 Ich erlaube mir diesen polemischen Unterton nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, daß die technologischen Kenntnisse, die ich mir in meinem Beruf als Maler aneignen konnte, von den Studierenden und KollegInnen lange Zeit für völlig irrelevant gehalten worden sind.

44 Joseph Mallord William Turner, englischer Maler, * London, 23. April 1775, † 19. Dezember 1851 ebd.

45 Winsor&Newton, engl. Künstlerbedarfshersteller- und Lieferant, gegründet 1832 von William Winsor und Henry Newton

46 John Ruskin, englischer Schriftsteller, Maler, Kunsthistoriker und Sozialphilosoph, * 8. Februar 1819 in London, † 20. Januar 1900 in Brantwood/Lancashire

47 Ein in der beheizten Royal Academy of Arts ausgestellt Bild, *The Opening of Walhalla*, bekam eine Woche nach Hängung bereits Risse, obwohl es eben erst fertig gestellt worden war. Turner soll seine Leinwände in den feuchten Ecken des Ateliers gelagert haben, wo Regenwasser auf sie tropfte und Schimmelpilz fröhlich blühte.

48 Wäre hier ein Verweis auf die Hegelsche Definition der romantischen Kunstform angebracht?

Eine Gegenposition dazu wurde irgendwann im 13. oder 14. Jahrhundert zu Papier gebracht. Der Autor hieß Cennino Cennini⁴⁹, von dem man kaum mehr weiß als seinen Namen und daß er Maler gewesen ist. Vasari⁵⁰ erwähnt ihn, im *archivio Centrale di Stato di Firenze* gibt es spärliche Notizen, in exakt zwei Dokumenten. Cennini wurde in Colle di Val d’Elsa geboren, wo er, vermutlich bei seinem Vater, ebenfalls Maler, die ersten Grundregeln der Kunst erlernte. Später ging er nach Florenz, um sich in der Werkstatt von Agnolo Gaddi⁵¹, Sohn des Taddeo Gaddi, ausbilden zu lassen. Zwölf Jahre lang.

Um 1388 malt Cennini Fresken in der Basilika di San Lucchese in Poggibonsi. 1398 ist er in Padua als „pittore e familiare del magnifico signore di Padova“, Francesco Novello da Carrara⁵², 1403 soll er wieder in Colle di Val d’Elsa als Freskenmaler unterwegs sein.

Damit sind die verbrieften Daten Cenninis erledigt. Ein einziges weiteres Dokument könnte ihn ebenfalls – indirekt – betreffen: Im Kataster von Colle di Val d’Elsa aus 1427⁵³ wird ein junger Mann von 26 Jahren erwähnt, kinderlos, verheiratet mit einer Frau vom 18 Jahren, bezeichnet als Drea, Sohn des verstorbenen Cennino⁵⁴. Mit seinem Cousin Agnolo besitzt er Land in der Gegend von Lano.

49 Cennino d’ Andrea (di Drea) Cennini, ital. Maler, tätig 2e Hälfte d. 14. Jhd., * Colle di Val d’ Elsa, Schüler v. A. Gaddi, damit z. Nachfolge Giotto’s gehörend

50 Giorgio Vasari, ital. Maler, Baumeister und Kunstschriftsteller, * 30. 7. 1511 Arezzo, † 27. 6. 1574 Florenz

51 Agnolo Gaddi, ital. Maler, * ca. 1350 Florenz, † 16. Oktober 1396 Florenz, Sohn und Schüler von Taddeo Gaddi, * ca. 1300 Florenz, † 1366? Florenz. Taddeo war Sohn des Malers Gaddo Gaddi und Schüler von Giotto, mit dem Gaddo eng zusammenarbeitete. Taddeo’s wohl bekanntesten Werke sind die Fresken in der Kirche Santa Croce, Florenz. Giotto di Bondone, * 1266–67/1276 Vespignano bei Florenz, † 8. Jänner 1337 Florenz. Durch Quellen ist belegt, daß Giotto als Sohn des Schmiedes Bondone in Florenz aufgewachsen ist. Die meisten Experten sind der Ansicht, Giotto wäre sein tatsächlicher Name gewesen. Andere meinen, es sei eine Kurzform von Ambrogio (Ambrogiotto) oder Angelo (Angiolotto). Giotto war Lehrling in Cimabue’s Werkstatt.

52 Francesco Novello II., * 19. 5. 1359, † 19. 1.1406, Venedig, Herr von Padua, 29. 6. -23.11.1388 und 20. 6. 1390 - 22. 11. 1405

53 Der Inhalt des Dokuments aus dem Katasteramt wurde 1905 von Francesco Dini veröffentlicht; Francesco Dini: Cennino di Drea Cennini da Colle di Val d’Elsa, in *Miscellanea storica della Val d’Elsa*, anno XIII, n. 35, Faszikel 1

54 Drea del fu Cennino

Dieser Drea *könnte* Cennino Cenninis Sohn sein, was bedeutete, daß der vor 1427 gestorben wäre und sich ergo wenigstens eine Legende um ihn als falsch erweist: Die von seinem Aufenthalt und Tod im Kerker der Stinche⁵⁵ in späteren Jahren.⁵⁶

Ähnlich spärlich wie die Notizen zu seinen Lebensdaten sind die Angaben zum Wann, Wo und Warum jenes Manuskripts, das Cennini berühmter gemacht hat als seine ganze Malerei: Sein *Libro dell'Arte o trattato della pittura*, schlechthin das Buch über die künstlerischen Techniken des Spätmittelalters beziehungsweise der Frührenaissance, entstand irgendwann um 1390, womöglich in Padua, angeblich im Auftrag einer padovanischen Malergilde. Ob Bericht, Hommage, Zunftordnung, Qualitätsbrevier, Dokument zur Fortsetzung der Tradition, ein Festhalten noch lebendiger Praktiken, Kenntnisse und Erfahrungen aus den unterschiedlichsten

55 Eine Kopie des Manuskriptes von Cenninis *Libro dell'Arte* trägt den Postskriptumseintrag „31. Juli 1437, ex Stincarum“. Lange Zeit wurde angenommen, Cennini habe sein Traktat in Gefangenschaft niedergeschrieben, bis sich andere Kopien – ohne diesen Zusatz – einfanden. Glaubhafter als der Häftling Cennini wäre ergo, daß die „Strafe“ irgendeines Gefangenen in den Stinche im Abschreiben von Manuskripten bestanden hätte.

Das Gefängnis *Le Stinche* in Florenz, errichtet 1297–1304. Bis ins 18. Jahrhundert bedeutete in Florenz das Wort Stinche „Gefängnis“, und auch heutzutage trägt eine der Straßen des Viertels von Santa Croce den Namen „Via dell' Isola delle Stinche“. Mit einem „Stinker“, wie Victoria Finlay in *Das Geheimnis der Farben* erklärt, hat die Sache aber nicht begonnen. Der Name leitet sich ab von einem Schloß in der Toskana zwischen Florenz und Siena, das „Castello delle Stinche“, das sich einst im Besitz der Familie Cavalcanti befand. Die Cavalcanti waren Anhänger der Ghibellinen, jener Partei, die sich gegen „das Vaterland“ erhob – und verlor. Im August 1304 wurde das Castello delle Stinche von Ruggeri di Dovadola, Condottiere der Florentiner, belagert, nach 20 Tagen gaben die Einwohner auf und wurden als Gefangene nach Florenz überstellt. In den neuen Kerker auf einer Insel im Arno, genannt „la Ghibellina“, der bald nach seinen ersten „Gästen“ *Stinche* genannt wurde.

Vom Castello delle Stinche, 1452 weiter oder neuerlich zerstört, weiß man heute nicht einmal mehr exakt, wo es sich befand, ob in *Stinche di Sopra* oder *Stinche di Sotto*. Aus den nach der Zerstörung des Schlosses übriggebliebenen Baumaterialien sind Häuser errichtet worden. Der lokale Fremdenverkehrsverein wirbt „zwischen dem Val di Pesa und dem Val di Greve“ mit einer Erinnerung, mit den „versunkenen Resten des Schlosses“.

Zur Verdeutlichung, daß die – Deutsch oder Englisch gesehene – Nähe von *le Stinche* zu *Stinker* im Italienischen nicht gegeben ist: *stinca* = (Berg) Gipfel; *stincata* = Schlag; *stincatura* = Beule, blauer Fleck.

Zu den Parteien der „Guelfen“ und „Ghibellinen“: Entstanden waren die Parteien bereits Ende des 12. Jahrhunderts. 1198 bekam der inneritalienische Kampf um Macht und wirtschaftlichen Einfluß von außen zusätzliche Nahrung über den Streit um die Thronfolge im Heiligen Römischen Reich. Die Staufische Partei hatte Philipp I., Herzog von Sachsen und jüngster Sohn Kaiser Friedrich Barbarossas, zum neuen König erwählt. Auf ihre Seite stellten sich die Ghibellinen (der Name leitet sich ab von der schwäbisch-staufischen Burg Waiblingen – Waiblinger=ghibellini). Konkurrent und Gegenkandidat der welfischen Fraktion (Welfen=guelfi) war Otto IV. von Braunschweig, ein Sohn Heinrichs des Löwen. Der italienisch Adel und die italienischen Städte ergriffen für verschiedene Seiten Partei. Da Papst Innozenz III. die Nachfolge eines welfischen Königs unterstützte, galten die Guelfen gleichzeitig als Anhänger des Papstes, die Ghibellinen als Anhänger des Kaisers und des Reichs. „Ghibellinische“ Städte kämpften auch dann noch gegen „guelfische, als der ursprüngliche Streit längst entschieden war und an Bedeutung verloren hatte, und in jeder etwas größeren Stadt gab es guelfische und ghibellinische Bürger – und Adelsparteien. Bei diesen Kontroversen, die eigentlich um die Vorherrschaft innerhalb der einzelnen Kommunen ausgetragen wurden, entfernten sich die Namen beider Fraktionen immer mehr von ihrem ursprünglichen Sinn und erhielten eine neue politische Konnotation. Die kaisertreuen Ghibellinen entwickelten sich zu einer Art Partei des Adels, die Guelfen zu einer Version von Volkspartei. Einer der berühmtesten „Ghibellinen-Fälle“ war wohl Dante Alighieri: Der Dichter, dem seine Heimatstadt Florenz nicht müde wird, Hymnen zu singen, ist als Anhänger der aristokratischen Ghibellinen verbannt und in Abwesenheit zum Tode verurteilt worden. Diese Passage z. T. auch zitiert aus: *Chronik der Weltgeschichte*, Band 2, Wissen Media Verlag, Gütersloh/München, 2004

56 Andere Quellen geben die Lebensdaten Cenninis mit 1370–1440 an; für die thematische Eingliederung seiner Schriften ist die *Wahrheit* um das Wann und Wo weniger interessant. Ich begnüge mich mit dem Vorläufigen – und Zweifeln.

technischen Bereichen, die bis auf Giotto zurückgehen, über den Cennini schreibt, er habe „die Kunst des Malens vom Griechischen ins Lateinische übersetzt und ins Moderne verkürzt“⁵⁷, halbwegs gesichert scheint bloß, daß das Kompendium unvollendet geblieben ist⁵⁸.

Ist es glaubhaft, daß ausgerechnet ein florentiner Maler, den es berufsbedingt nach Padua verschlagen hatte, dort, noch dazu beauftragt, das Regelwerk seines Metiers schreibt? Sicher, Cennino kann für sich verbuchen, in einer der erfolgreichsten *Botteghe* ausgebildet worden zu sein, ein Schüler Agnolo Gaddis und de facto direkter „Nachfolger“ Giottos. Sicher, Cenninis Heimatstadt Florenz gilt auch damals als *die* Stadt der großen künstlerischen und literarischen Tradition. Sicher, das Padua um die Jahrhundertwende vom Trecento zum Quattrocento präsentiert sich weltoffen, die ökonomischen und politisch-militärischen Beziehungen zu Florenz, Bologna und Ferrara sind ausgezeichnet. Die knapp zweijährige Herrschaft Gian Galeazzo Viscontis⁵⁹ endet 1390 mit der (erneuten) Machtübernahme Francesco Novellos da Carrara⁶⁰, Sohn Francesco il Vecchios⁶¹, an dessen Hof man immerhin jemandem wie Petrarca⁶² hatte begegnen können. Sicher, es heißt, die padovanische *Cancelleria*⁶³ sei ein informelles Zentrum des Studiums der lateinischen Literatur und der *Arti Liberali*⁶⁴, an der Universität⁶⁵ sind gleichermaßen italienische wie aus-

57 [...] „rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno.“ Cennini, *Libro dell'Arte*

58 Cennini begann die Arbeit an dem Manuskript in Padua. Er beendete es weder dort noch in Florenz, wohin er später wieder zurückgekehrt war. Eine der vielen offenen Fragen bleibt auch, warum der Auftrag zu einer Niederschrift zunünftiger Normen in Padua ausgerechnet an einen Florentiner ging – obwohl das Verhältnis beider Städte als durchaus positiv bezeichnet werden kann. Siehe: Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, seconda edizione, Nov. 2004, Neri Pozza Editore, Vicenza 2003

59 Gian Galeazzo Visconti, * 16. Oktober 1351 Pavia, † 3. September 1402 Melegnano, der mächtigste der Visconti. 1378 wurde er Mitregent in Mailand nach dem Tod seines Vaters Galeazzo II. Visconti, alleiniger Regent nach dem Tod seines Onkels Bernabo Visconti 1385.

60 In der Zeit des Exils zwischen 1388 und 1390 findet Francesco Novello mit seiner Familie Unterschlupf in Florenz, wo auch sein letzter Sohn, Ubertino Fiorentino geboren wird.

61 Francesco Novello I. „il Vecchio“ † 6. 10.1393, Herr von Padua und Vicario Imperiale, 1355 – 29. 6. 1388, dankte zugunsten seines Sohnes ab

62 Francesco Petrarca, * 20. 7. 1304 in Arezzo, † 18. 7. 1374 in Argua bei Padua, ital. Dichter, Sohn des florentinischen Notars Pietro, der aus politischen Gründen verbannt worden war. Der eigentliche Name, aus dem sich *Petrarca* entwickelte, war *Petracco*, eine Koseform des Familiennamens *Pietro*.

63 Kanzlei bzw. Staatskanzlei

64 Die „sieben freien Künste“ – unterteilt waren die *Artes liberales* in die Elementarfächer Grammatik, Logik und Rhetorik – das sogenannte *Trivium* – und die höheren Fächer Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie – das *Quadrivium*. Im Prinzip waren die Lehrpläne aus dem Mittelalter überliefert, das offizielle Curriculum entsprach aber nicht immer dem, was nun tatsächlich vorgetragen wurde. Es ist anzunehmen, daß zu den „inoffiziellen“ Gegenständen an italienischen Universitäten auch Geschichte, Dichtung und Ethik gehörten. Nach dem Studium der Freien Künste konnte die Ausbildung fortgesetzt und mit einem von drei höheren akademischen Graden abgeschlossen werden, in Theologie, Recht oder Medizin.

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, seconda edizione, novembre 2004, Neri Pozza Editore, Vicenza 2003, S. 12ff; was in Summe die Kommentare zum *Libro* betrifft, habe ich mich hauptsächlich an der Frezzato-Version orientiert.

65 Die Universität Padua (*Università degli Studi di Padova*), gegründet 1222, ist eine der renommiertesten Universitäten Italiens und eine der ältesten Europas. In Italien selbst ist sie „nur“ die zweitälteste Universität – nach Bologna.

ländische Studierende⁶⁶ inskribiert, etwa 30 Maler arbeiten in der Stadt, Künstler aus dem Veneto, der Emiliana, Toskana oder aus Gebieten „jenseits der Alpen“⁶⁷. Warum also sollte ein Künstler aus einer befreundeten Stadt, fasziniert vom Ambiente Paduas, sich *nicht* zu einem „Schreibauftrag“ engagieren lassen, und warum sollte die Zunft einen Maler, dessen Kenntnisse immerhin auf Giotto zurückgingen, *nicht* mit der Abfassung eines Fachtraktats betrauen? Oder hat doch die (wissenschaftliche) Opposition mit ihrer Behauptung recht, das *Libro dell'Arte* sei im Auftrag der florentiner *Medici e Speziali*⁶⁸ entstanden, um

Die Universität Padua konstituierte sich als „Universitas scholarium“, eine freie Körperschaft von Studenten, die sich nach eigenen Gesetzen richtete und selbstständig regiert wurde. Padua gab sich alle Mühe, „ihre“ Universität zu schützen, ihre Selbstständigkeit zu respektieren und den Studentenzulauf zu fördern.

Studenten waren in einer gemeinsamen Körperschaft zusammengefaßt. Unabhängig von ihrem Studiengang wurden sie nach ethnisch-geographischen Kriterien in „Nationes“ eingeteilt, die sich in zwei große Gruppen unterschieden: die Cismontanes (Italiener) und die Ultramontanes (Ausländer). „Regiert“ wurden die beiden Gruppen von einem oder zwei Rektoren, die jedes Jahr von den Studenten gewählt wurden.

Da die Universität ihre Ursprünge Rechtswissenschaftlern verdankt, entstand sie als Schule der Jurisprudenz. Für lange Zeit, auch als sich die *Freien Künste* (Artes liberales, s. d.; zu dem uns für den „Künstler“ bekannten Terminus *artista* siehe: Elias, *Niemandsland*, S. 119: „Im frühen 15. Jahrhundert bezeichnete der Ausdruck *artista* noch einen Studenten der *sieben freien Künste*. Erst im 16. Jahrhundert wird aus dem *artista* das, was man gelegentlich auch heute mit dieser Marke versieht: Der Erzeuger künstlerischer Produkte, der Maler, der Bildhauer.“) zu etablieren begannen, blieb Gesetzeskunde *das* Hauptfach und die mit dem Studium der Rechte verbundenen akademischen Titel genossen wesentlich höheres Ansehen, während den Schülern der *freien Künste* nicht einmal Anrecht auf eigene Vertretung zugebilligt wurde.

Aber die Studenten und Dozenten der Fächer Medizin, Philosophie, Literatur, Grammatik und Rhetorik bestanden darauf, daß ihre Fächer gleichwertig wären und daher gleichwertig zu behandeln seien und schlossen sich zu einer autarken Körperschaft zusammen. Die 1360 von Bischof Pileo da Prata eingeleitete Abspaltung wurde 1399 durch Vermittlung Francescos II. da Carrara abgeschlossen. Von nun an gab es zwei Universitäten: Die „Universitas iuristarum“ und die „Universitas artistarum“, jede mit ihrem eigenen Rektor, eigenen Statuten und dem Vorrecht eigener Befehlsgewalt.

Ein Gender-Hinweis zwischendurch: Am 25. Juni 1678 wurde Elena Lucrezia Cornaro Piscopia als erster Frau überhaupt ein Dokortitel zugesprochen, nämlich im Fachbereich Philosophie (nachdem zuvor die römisch-katholische Kirche das Studium der Theologie erfolgreich verhindert hatte).

Vielleicht ist es auch nicht uninteressant, zu erwähnen, daß im Jahr 1300 Sektionen (Leichenöffnungen) erstmals an der Universität Bologna gelehrt wurden, in den folgenden Jahren auch an den Universitäten von Padua und Perugia.

66 vorwiegend aus deutschsprachigen Ländern

67 Im Kapitel über die Ölmalerei schreibt Cennini daß „die Deutschen es beständig verwenden“ (che l'usano molto i tedeschi). *Oltramontana*, wörtlich „jenseits der Alpen“ bezeichnet meist auch generell Ausländer.

68 Zunft der „Heilkundigen“ (Ärzte) und Apotheker, Drogisten, zu der auch die Maler gehörten. Keine so merkwürdige Zuordnung – bedenkt man nur die damals aktuelle Herstellung der *Malmittel* oder die Giftigkeit mancher Pigmente. Generell hatten sowohl die Heilkundigen wie die Maler mit *Pulvern* zu tun.

Die Florentiner *Confraternità di San Luca* war die um 1339 gegründete Bruderschaft der Maler aus der, *quasi*, gegen 1561 oder 63, die *Accademia del Disegno* hervorging, die erste Kunstakademie Europas. Protegiert von den Medici, mit den Gründungsvätern Giorgio Vasari, Agnolo Bronzino und Bartolomeo Ammanati, nahm die Akademie ihren Betrieb in der Kirche Santissima Annunziata auf. Sensationell war die Aufnahme Artemisia Gentileschis in die *Accademia* – immerhin „eine Frau“...

1784 wurden sämtliche Malschulen in Florenz auf Anordnung des Großherzogs Leopold der Toskana unter einem Dach und unter Leitung der *Accademia* zusammengefaßt und um eine Gemäldesammlung „alter Meister“ ergänzt, die den jungen Künstlern bei ihren Studien helfen sollte. Die Bereiche Musik und Restaurierung wurden ebenfalls eingegliedert, sodaß seitdem das Cherubini-Konservatorium und das *Opificio delle Pietre Dure* zur *Accademia* gehören. Unter anderem findet man heute in der Galerie der Akademie in der Via Riccasoli das Original von Michelangelos *David*, der schon 1783 zu seiner eigenen Sicherheit von seinem ursprünglichen Standort vor dem Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) „unter Dach und Fach“ gebracht worden ist.

„subversive“ Tendenzen einiger Künstler an der Jahrhundertwende vom Tre- zum Quattrocento mit einem fixen Regelwerk zu beantworten?⁶⁹

Nun, wo und warum auch immer die Niederschrift entstanden ist, was auch immer die Kopisten aus dem ursprünglichen Manuskript *gemacht* haben mögen⁷⁰, das *Muster* hinter dem *Libro* ist von Anfang an in seinem Kern zutiefst florentinisch⁷¹. Gleich, ob Cennino aus der Bottega seines Meisters oder über nicht-florentinische Techniken berichtet, der Blickwinkel hört nie auf, toskanisch zu sein: Platz genug, um Giotto und Agnolo Gaddi zu erwähnen, nicht aber Altichiero⁷².

Der – *theoretische* – Leser, an den sich Cennini in seinem Traktat wendet, ein möglicher Lehrling, Schüler, dessen Ausbildungszeit in der Epoche tatsächlich um einiges kürzer war als die „berühmten“ 13 Jahre⁷³, der hätte – zuerst einmal – lesen können müssen. Falls es ihm gelungen wäre, sich irgendwie ein Exemplar des Buches zu besorgen⁷⁴. Und damit bleibt der *Leser*, der *discepolo* oder *garzone di bot-*

69 Ursprünglich hat Sandro Baroni 1995 die These von der florentiner Auftraggeberschaft festgehalten. Cecilia Frosinini, Carl Brandon Strehlke und Roberto Bellucci schlossen sich in ihrer 1999 erschienenen Publikation *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio: The Role of Technique* dieser Behauptung an und begründeten sie mit einer Art „Notwendigkeit“: „The restrictive tendencies of the guild of the Medici e Speciali at the end of the fourteenth century and the early years of the next century is well documented by its legislative acts [...] Too many artisans had started working without enrolling in a guild. This must have seemed extremely subversive from the point of view of a guild such as the Medici e Speciali, which was so hierarchical.“ Strehlke, Frosinini, Bellucci, *The Panel Paintings of Masolino and Masaccio: The Role of Technique*, 5 Continents Edition, Mailand, 1999 (2002). Meiner Ansicht nach wären beide Versionen „Auftraggeber“ glaubhaft, im Großen und Ganzen schließe ich mich aber der Interpretation „Padua als Entstehungsort“ an, die auch von Fabio Frezzato in der aktuellen, kommentierten Ausgabe des *Libro dell'arte* vertreten wird. Unverzichtbar relevant ist eine Klärung dieser Frage weder für die Kunst noch für mein Thema hier.

70 vergleicht man die erhaltenen Manuskripte – alles Abschriften, finden sich durchaus Unterschiede – sogar im Umfang

71 Cennini ist, wie gesagt, Schüler von Agnolo Gaddi und der wiederum von Taddeo Gaddi, der bei Giotto lernte. Die Malerei der Epoche, könnte man überspitzt sagen, ist, auch in Padua florentinisch beziehungsweise stammt das, was sie bis heute besonders macht, vor allem aus der toskanischen Stadt. An Giotto und seinem Einfluß über seine Lebensdaten hinaus kommt man nicht vorbei, und durch sein Werk in der Capella degli Scrovegni in Padua ist er auch dort – gegenwärtig.

72 Altichiero da Zevio (auch Aldighiero) * ca. 1330 in Zevio, † ca. 1390 in Verona, veronesischer Maler des 14. Jahrhunderts. Unter dem Einfluß Giotto di Bondones war er in Verona und Padua tätig, wo er zum Teil zusammen mit Jacopo d'Avanzi im Auftrag der Adelsfamilien Scaliger und Lupi arbeitete.

73 Cennino Cennini empfahl eine Lehrzeit von 13 Jahren, was ebenso als Ideal gelten mag wie die Vorschriften der venezianischen Malerzunft aus dem 13. Jahrhundert, die mindestens bis ins 16. Jahrhundert hinein Geltung besaßen. Darin war festgelegt, daß ein Handwerker zuerst fünf bis sieben Jahre als Lehrling (*garzone*), dann zwei bis drei Jahre als Geselle (*lavorante*) zu arbeiten hatte, ehe er ein „Meisterstück“ anfertigen durfte um Meister (*maestro*) zu werden. Erst dieser Meistertitel gab dem Handwerker-Künstler das Recht, selbst eine Werkstatt zu eröffnen. – Das Pendant dazu war eigentlich der „Magister“ der Freien Künste, der durch sein Studium die Lehrerlaubnis in seinem Fach erhielt.

Etwa im Alter von sieben Jahren kam ein zukünftiger Maler zu seinem Lehrmeister, um dann die nächsten 7 bis 13 Jahre in dessen Haus zu arbeiten und zu leben. Cennini schildert exakt, was in dieser Zeit zur Erziehung des Lehrlings auf seinem Weg zum Gesellen und Meister an Arbeiten zu erlernen und erledigen wäre: Mindestens ein Jahr lang müsse der *garzone* erst einmal üben, auf Tafelchen zu zeichnen, sich dann mit allen Bereichen, die zu seiner Kunst gehören, unter Anleitung des Meisters vertraut machen, ehe er etwa sechs Jahre Farzubereitung, Leim kochen, Gips mahlen, grundieren, vergolden praktisch lernen solle. Wirkliche Malversuche darf der Jungkünstler erst ab da unternehmen – für weitere sechs Jahre – auf Pergament, Leinwand, Holz, Seide, Wänden, Glas und Eisen. Und, schließlich, wie Cennini notiert, *immer* zeichnen, weder an Fest- noch an Werktagen davon ablassen.

74 Und es gab nur eines – zu Cenninis Lebzeiten – das Original. Die erste Abschrift datiert von 1437 und ist für den „Stinche-Irrtum“ verantwortlich.

tega, theoretisch: Weder ist das Traktat als „zur Publikation gedacht“ – nämlich zur Druckveröffentlichung⁷⁵ – verfaßt worden, noch wurde es vor dem 19. Jahrhundert⁷⁶ überhaupt verlegt. Zwischen dem 15. und 19. Jahrhundert war der Markt, auf den dieses Buch sich beschränkte, einer der privaten Bibliotheken, des Flüsterns und Erzählens, der vagen Erwähnung.

Ein nicht ganz unähnliches Schicksal erfuhren übrigens die Aufzeichnungen Leonardo da Vincis.

Leonardo hinterließ etwa 13.000 Seiten schriftlicher Notizen. Heute kennen wir ungefähr an die 7.000 – manche Wissenschaftler behaupten sogar, lediglich ein Fünftel der Manuskripte wäre erhalten geblieben. Der Rest ist – verschwunden.⁷⁷ Da Vinci hat seine Aufzeichnungen niemals publiziert, sein Plan, die Blätter und Bücher thematisch zu ordnen, wurde von ihm nicht mehr ausgeführt. Und sein *Traktat von der Malerei*, wie wir es heute kennen, eigentlich nie geschrieben.⁷⁸

75 den Buchdruck gibt es in Italien seit etwa 1468

76 1821 erschien in Rom die erste Edition des *Libro* unter dem Titel *Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*.

77 Leonardo setzte Francesco Melzi als seinen Erben ein. Melzi versuchte zwar, die Manuskriptseiten zu ordnen und stellte für eine adäquate Archivierung und Aufarbeitung einen Kurator an, nach Melzis Tod hatte dessen Sohn Orazio aber wenig Interesse an den Schriften und die Angelegenheit verlief im Sand. Angeblich soll Melzis Sohn sogar recht großzügig mit den Blättern umgegangen sein – interessierte Besucher konnten sich durchaus von dem Zeug nach Belieben mitnehmen. Es war ohnedies nur im Weg, ein Haufen lästiger Staubfänger. Zu den Manuskripten Leonardos siehe auch im Anhang.

78 Leonardos Manuskripte sind in drei Formen überliefert: Als gebundene Sammlung, die nach dem Tod des Autors zusammengestellt wurde, in – mehr oder weniger unverändert erhaltenen Notizbüchern und einfach als Einzelblätter.

Aus einer Publikation von 1874 ist uns folgender (damaliger) Wissensstand über den Verbleib der Leonardesken Schriften überliefert (die Abhandlung ist kaum überprüfbar, aber sollte sie nicht völlig korrekt sein, ist sie wenigstens sehr aufschlußreich): Ambrogio Mazenta († 1635) notierte die Geschichte der Manuskripte. Er selbst war an den Notizen äußerst interessiert, da er Leonardos Untersuchungen sowohl beim Festungsbau wie bei der Schiffbarmachung der Adda einsetzen wollte. Durch einen Zufall soll Mazenta in den Besitz von 13 Volumen der Schriften gelangt sein – ein gewisser Lelio Gavardi d'Asola brachte sie aus der Melzischen Villa Vavero, mit Erlaubnis von Melzis Söhnen, nach Florenz, um sie dem Großherzog Franz (Francesco) zum Kauf anzubieten. Aber der Großherzog starb 1587, ehe das Geschäft hätte abgewickelt werden können. Gavardi versuchte also sein Glück in Pisa bei Manucio, einem bekannten Liebhaber von Büchern. Als offensichtlich auch aus dieser Sache nichts zu werden schien, nahm Gavardi die Kompendien mit zurück nach Mailand und übergab sie Mazenta mit der Bitte, sie den Melzi-Söhnen retournieren zu wollen. Mazenta übernahm den Auftrag, aber der älteste der Melzi, Dr. Horatius Melzi, schenkte die dreizehn Bände dem Überbringer mit der Bemerkung, in seinem Landhaus lägen ohnedies noch mehr solche Dinge herum. Was schließlich einige weitere Interessenten dazu brachte, sich einige Blätter aus der Melzi-Sammlung zu erbitten. Pompeo Leoni kam auf die glorreiche Idee, die Melzi auch noch um die dreizehn, an Mazenta vergebenen Bücher zu bitten, damit er seinem Dienstherrn, König Philip II. von Spanien, schmeicheln könne. Melzi, plötzlich besorgt, doch recht Wertvolles verschenkt zu haben, ersuchte Mazentas Bruder um Rückgabe der entsprechenden Bände – der nun sieben erstattete. Später schenkte die Familie Mazenta ein Volumen Kardinal Borromeo für die Ambrosianische Bibliothek, ein Volumen ging an Ambroise Figini, einem zu seiner Zeit berühmten Maler, von dem es Hercules Bianchi erbe. Ein drittes Volumen erhielt der Herzog von Savoyen. Als Mazentas Bruder 1617 starb, brachte Leoni die übrigen drei (Mazenta-)Volumen in seinen Besitz. Daraus stellte er ein einziges, großes Buch mit 392 Blättern in Folio zusammen. Nach Leonis Tod kam dieser Band in die Hände von Polydor Calchi, der ihn an Galeazzi Arconati verkaufte. Arconati bewachte das Buch in seiner Bibliothek und wies sämtliche Offerten zurück – auch das von Howard, Graf von Arundel, der im Namen des englischen Königs 60.000 Francs bot. Arconati gelang es schließlich auch noch, die Volumen aus dem Leonischen Besitz zu ergattern. Um 1637 schenkte er die ganze Kollektion der *Biblioteca Ambrosiana*. 1674 lieferte Horace Archinto noch ein Volumen ein, die Familie Trivulzio schenkte ein Manuskript, ein Vokabular, ebenfalls der *Ambrosiana*. Eine Anzahl der Schriften Leonardos

Was Leonardo vor allem geschrieben *hat*, sind unendlich viele Kommentare, Hinweise, Noten. Viele von ihnen setzen sich mit dem Thema Malerei auseinander – und das bis hin zu exakten, maltechnischen Rezepten. Dieser Wust an ungeordneten Aufzeichnungen wurde von verschiedenen Herausgebern gesichtet, bearbeitet, zusammengestellt und publiziert. Vasari berichtet vom Besuch eines (namentlich nicht näher bezeichneten) Mailänder Malers, der einige Schriften Leonardos zur Malerei und zur Methode des Zeichnens besessen habe und diese drucken lassen wollte. Bereits während des 16. Jahrhunderts soll es Abschriften zumindest von Teilen eines *Trattatos* gegeben haben (die Originalseiten sind nicht erhalten), mit sich vermindender Genauigkeit wieder und wieder kopiert. Angeblich haben Ben-

wurde bereits 1610 von Graf Arundel akquiriert und dem British Museum einverleibt. Die anatomischen Studien gelangten ebenfalls nach London, wohl Blätter aus dem Codex Bianchi, erworben von einem Engländer Namens Smith. Weitere Manuskripte waren im Landhaus Vaprio der Familie Melzi verblieben, die später an das Florentiner Museum kamen. Etliche Blätter befinden sich außerdem in Venedig.

So landete die „Hauptsammlung“ der Leonardo-Manuskripte in der *Ambrosiana*, wo sie 1796 von den Franzosen requiriert und nach Paris verbracht wurden. 1814, als der von Leoni zusammengestellte *Codex Atlanticus* an Mailand rückerstattet worden war, behaupteten die Franzosen, die restlichen vierzehn Codices wären nicht mehr auffindbar.

Das Schicksal der Notizen zeigt sich ergo – beklagenswert: Erst aus Pietät ängstlich bewahrt, dann aus Unkenntnis vernachlässigt und zersplittert, aus Geldgier und Liebhaberei festgehalten oder verschleudert – in Summe – der Nachwelt viel zu lange vorenthalten. Benvenuto Cellini hat angeblich eine Kopie der Schriften besessen, wohl ein Abzug der Unterlagen aus Vaprio über Skulptur, Malerei und Architektur. Der Neapolitaner Pinelli soll Kopien von Leonardos Schriften über die Malerei zur Produktion seines Codex Pinellianus verwendet haben, die nach seinem Tod 1601 in Paris von Dufresne (1651) publiziert worden sind. Eine ähnliche Ausgabe erschien von Steffano Della-Bella (1610–1664) 1792 in Florenz. Die als *Trattato della Pittura* bekannte Auswahl wurde öfters vervielfältigt und 1651 gedruckt. Zwischen 1625 und 1645 sind die Schriften aus dem Arconati-Besitz für Kardinal Barberini kopiert worden. Zahlreiche der in England erfaßten Manuskripte sollen – so heißt es – ebenfalls lediglich Kopien sein.

Die „spätere“ Literatur hielt sich in Sachen *über* Leonardo ziemlich zurück, vor allem seine Abhandlungen und Forschungen fanden kaum Resonanz. Vasari erwähnt zwar die Schriften zur Mechanik, Physik ecc., geht aber nicht wirklich ausgiebig darauf ein. Leonardo fand zwar Biographen – unter anderem Antonio Billi (ein florentiner Kaufmann, der in den frühen 1520er Jahren einen kurzen biographischen Text verfaßte, womöglich unter Bezug auf die Lebenserinnerungen Domenico Ghirlandaios; erhalten ist diese Quelle nur in zwei Abschriften aus dem 16. Jahrhundert; Biblioteca Nazionale Firenze, Codex Magliabechiano XIII 89 und XXV 636), Amoretti, Ranalli, Campori, Piles, Rio, Lomazzo (der Francesco Melzi noch persönlich kannte und daher zu zahlreichen „Originalmanuskripten“ Zugang hatte; Lomazzos Kommentare laufen gelegentlich diametral zur „üblichen“ Forschung, etwa wenn er behauptet, die *Mona Lisa* und *La Gioconda* wären zwei verschiedene Gemälde – außerdem war er der erste, der *più o meno* – Leonardos Homosexualität erwähnte [obwohl die Unterscheidung zwischen Homosexualität und Heterosexualität ecc. in der Epoche selbst keine Basis fand: Jedweder nicht zur Fortpflanzung geeigneter Geschlechtsverkehr hieß schlichtweg „Sodomie“, erotische Beziehungen zwischen jüngeren (passiven) und älteren (aktiven) Männern – vor, neben oder statt ehelichen Pflichten – waren wohl offiziell sanktioniert, dennoch üblich und weitverbreitet wie auch geduldet. Im deutschen Sprachraum bezeichnete in der Renaissance *florenzen* den homosexuellen Umgang an sich; siehe auch: Elias, *Niemandland* und *Rocke*, *Forbidden Friendships*), Manzi, Libri, Calvi, Brown, Marquis d’Adda, Delécluze, Marx, Houssaye, Gallenberg, Bossi, Blanc, Braun, Clément, Uzielli, Calvi, Dozio – seine wissenschaftlichen Leistungen blieben bis ins 18. Jahrhundert nahezu vergessen. Erst mit Venturi kehrt die umfassende Bedeutung des Mannes aus Anchiano bei Vinci peu a peu zurück:

Gerli Milanese, *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da...*, 1784, engl. Ausgabe von J. Chamberlain, London 1797

Venturi, *Essai sur les ouvrages Physico-Mathématiques de Leonard da Vinci*, Paris 1797

Dieser Abschnitt zitiert aus: Hermann Grothe, *Leonardo da Vinci als Ingenieur und Philosoph*, Ein Beitrag zur Geschichte der Technik und der induktiven Wissenschaften, Berlin, Nicolaische Verlags-Buchhandlung, 1874

venuto Cellini⁷⁹ und Annibale Carracci⁸⁰ derartige Kopien besessen. 1651⁸¹ erschien ein auf der unvollständigen Bearbeitung Leonardos Schriften zur Malerei durch seinen Erben Francesco Melzi⁸² basierender Band, stark verändert sowohl im Vergleich zu den Originalblättern wie zu deren Verkürzung.

Was sich als *Sammlungen* oder *Codices*⁸³ der Schriften Leonardos sonst noch in Europa findet, etwa der berühmte *Codex Atlanticus* (Codice Atlantico) oder die *Sammlung Windsor*, stützt sich auf einen ganzen Packen zusammengewürfelter Unterlagen, die der Bildhauer Pompeo Leoni⁸⁴ in Mailand erwerben konnte. Gegen 1590 nahm Leoni das Material mit nach Madrid, wo er Hofkünstler geworden war, und montierte es zu „Büchern“ – Aufzeichnungen sowohl aus den ersten Jahren von Leonardos Aktivität in Florenz wie auch aus seiner letzten Schaffensperiode in Frankreich.

Im *Codex Atlanticus* arrangierte Leoni auf 401 Seiten im Format von 65 × 44 cm 1.750 Blätter und Fragmente⁸⁵ völlig unterschiedlicher Dimensionen zu Themen wie Malerei, Bildhauerei, Geometrie, Perspektive, Optik, Astronomie, Mathematik, Mechanik, Ingenieurwesen, Architektur, Städtebau und anderes mehr. 1637 kam das Buch als Geschenk des Grafen Galeazzo Arconati mit zwölf anderen, kleineren Codices, die Arconati alle von den Erben Leonis gekauft hatte, in den Besitz der Bibliothek Ambrosiana Mailand. 1796, durch den Einmarsch französischer Truppen in Mailand, verkam der *Codex* zur Kriegsbeute und wurde nach Paris verbracht. Nach dem Fall Napoleons setzte sich der Bildhauer Antonio Canova⁸⁶ vehement für die Rückgabe des Werkes ein, und fand in dem für die Lombardei zuständi-

79 Benvenuto Cellini, ital. Goldschmied, Bildhauer, Bronzegießer; * 3. November 1500 Florenz, † 14. Februar 1571 ebd.

80 Annibale Carracci, ital. Maler und Kupferstecher; * vor 3. November 1560 in Bologna, † 15. Juli 1609 Rom

81 in Paris unter dem Titel „*Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*“, herausgegeben von Raphael du Frésne für Jacques Langlois, mit Stichen nach Zeichnungen von Nicolas Poussin

82 Francesco Melzi, ital. Maler, Sohn einer mailänder Patrizierfamilie * um 1491/92 Mailand, † um 1570 Vaprio d'Adda; die „Melzi-Fassung“ des *Libro di Pittura di M. Lionardo da Vinci, pittore*, ist unter dem Eintrag *Codice Urbinae lat. 1270* in der Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano zu finden. Im Post Skriptum des Codex Urbinas benennt Melzi achtzehn große und kleine Notizbücher, die ihm als Vorlage oder Quelle gedient hätten – davon sind zehn heute verschollen. Siehe auch: Charles Nicholl, *Leonardo da Vinci*, engl. Original: *Leonardo da Vinci. The Flights of the Mind*, Allan Lane, Penguin Books, London 2004, dt. Version übersetzt von Michael Bischoff, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2006; S. 22

83 Seit kurzem sind die *Codice di Madrid I+II* sowie der Codex Atlanticus Blatt für Blatt, samt (leserlicher) Transkription der Textpassagen elektronisch abrufbar: <http://www.leonardodigitale.com>. Eine Suchmaschine bietet zudem relativ einfaches Auffinden von Zeichnungen und Zitaten.

84 Pompeo Leoni, ital. Bildhauer, Sohn von Leone Leoni, * 1530 Venedig (?), † 1608 (1610?) Madrid

85 Nach einer Restaurierung in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts besteht der *Codex* heute aus 12 Bänden (dabei wurde der Band zerlegt, neu geordnet und sämtliche, von Leoni beliebig zusammengefügte „Teile“ auf je ein eigenes Blatt montiert), die Urfassung hingegen war ein einziger „gigantischen“, in Leder gebundener Folder, ein *Atlas* eben – ein *codice in forma atlantica*, wie es um 1780 der an der Biblioteca Ambrosiana tätige Bibliothekar Baldassare Oltrocchi verzeichnete.

86 Antonio Canova, ital. Bildhauer, * 1. November 1757 Possagno bei Bassano, † 13. Oktober 1822 Venedig; als Oberaufseher der Kunstschatze des Kirchenstaates (seit 1802) war er 1815 für die Rückführung der von Napoleon geraubten Kunstwerke verantwortlich.

gen österreichischen Kommissar offenbar kongeniale Unterstützung: Der Beamte prüfte die Leonardesken Schriften und hielt sie für ein chinesisches Manuskript von kaum nennenswerter Bedeutung.

Jedenfalls kehrte der *Codex Atlanticus* nach Mailand zurück, nicht aber die kleineren Bücher, die auch heute noch im Institut de France aufbewahrt werden, eingeteilt als Manuskripte A bis M.⁸⁷

Die vielleicht schönste „Sammlung“, die aus der sogenannten „Restaurierung“⁸⁸ Leonis hervorgegangen ist, befindet sich in der Königlichen Bibliothek von Schloß Windsor⁸⁹ – eine „Perlenkette“ der herrlichsten Skizzen zur Anatomie, zu Landschaften, Pflanzen, Figuren, Tieren und zur Bewegung des Wassers.

87 Die Manuskripte sind von unterschiedlichem Umfang und Größe und beinhalten – so gut wie quer durch die Bank – alles von der raschen Skizze bis zur ausgefeilten Arbeit. *Manuskript A*: 22 × 15 cm, ursprünglich 114 Seiten, heute 63; *Manuskript B*: 23 × 16 cm, ursprünglich 100 Seiten; Zusammenfassung der wohl frühesten Aufzeichnungen Leonardos aus 1487–90; der *Codice sul volo degli ucelli* wurde, wie andere Blätter, auf Intervention Guglielmo Libris nach Turin gebracht; *Manuskript C*: 31 × 22 cm, 32 Blätter; *Manuskript D*: 20 Seiten, 22,5 × 16 cm; Arbeiten zum Thema Auge und sehen; *Manuskript E*: 80 Seiten, 14,5 × 10 cm.; die letzten 16 Seiten wurden von Guglielmo Libri gestohlen und sind nie wieder aufgetaucht; Aufzeichnungen aus den letzten „italienischen“ Jahren Leonardos; *Manuskript F*: 96 Blatt, 14,5 × 10,5 cm; *Manuskript G*: 14 × 10 cm, 96 Blatt; *Manuskript H*: drei verschiedene Hefte im Taschenformat 10,5 × 8 cm, insgesamt 142 Seiten; *Manuskript I*: 139 Seiten in zwei Skizzenbüchern, 10 × 7,5 cm; *Manuskript K*: drei verschiedene Manuskripte, ca. 9,6 × 6,5 cm, 48, 32 und 48 Seiten; zusammengefaßt in einem einzigen *Volume* von Graf Orazio Archinti, als er es der *Ambrosiana* schenkte; *Manuskript L*: 10 × 7 cm, 96 Seiten, von denen aktuell zwei fehlen; *Manuskript M*: 10 × 7 cm, 96 Seiten. Alle: Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

88 Leoni ließ auf den Lederumschlag großspurig den Text „Disegni di Leonardo da Vinci restaurati da Pompeo Leoni“ prägen – aber seine *Restaurierung* glich eher einer Zerstörung. Leoni schreckte nicht davor zurück, Fragmente, kleinere Figuren und Figurengruppen aus großformatigen Studienbögen auszuschneiden, Teile mal hier – auch im *Codex Atlanticus* –, mal da einzubasteln – oft bis zu sechs kleinere Blätter auf ein Trägerpapier aufzukleben oder in einer Art Fenster zu montieren, sodaß beide Seiten sichtbar blieben. Eine 1994 abgeschlossene tatsächliche Restaurierungsarbeit hat den *Codex* zu Einzelblättern „gelöst“ und jedes Blatt zwischen zwei Perspexscheiben gesetzt konserviert.

89 234 Blätter, ca. 48 × 35 cm; die Sammlung wurde von Karl I. erworben. Mitte des 18. Jahrhunderts tauchte das Kompendium im Kensington Palast auf. Laut zeitgenössischer Berichte hatte man die „große Kostbarkeit“ während des Bürgerkriegs in Kisten versteckt aufbewahrt – wo sie 120 Jahre lang liegenblieb und zu Beginn der Regierungszeit Georg III. zufällig wiederentdeckt wurde.

Andere (Teil-)Manuskripte landeten in der Bibliothek des Castello Sforzesco, Mailand⁹⁰, in der Biblioteca Reale Turin⁹¹, in der Nationalbibliothek Madrid⁹², im Britischen Museum⁹³, im Victoria and Albert Museum⁹⁴, London und in Seattle^{95, 96}.

Aus Fragmenten eines *Libro di pittura* und Blättern anderer Notizbücher wurde von Jean Paul Richter 1883 ein Kompendium unter dem Titel *The Literary Work of Leonardo da Vinci* (später: *The Notebooks of Leonardo da Vinci*) zusammengefügt und veröffentlicht. Richter stellt dabei die italienische Originalversion einer englischen Übersetzung gegenüber.⁹⁷ Edward Mc Curdy brachte 1939 einen Band unter demselben Titel, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, heraus, das nach Themenkreisen gegliedert ist. Heinrich Ludwig zeichnet für die deutschsprachige Version des *Traktats von der Malerei* verantwortlich (Wien 1882), gängiger ist aber die auf

- 90 Codex Trivulziano, Format ca. 20,5 × 14 cm, 55 Seiten, ursprünglich 62. Benannt nach dem Fürsten Trivulzio, der Mitte des 17. Jahrhunderts die Blätter in seinem Besitz hatte; in der Biblioteca del Castello Sforzesco seit 1935.
- 91 *Codice sul volo degli ucelli*, Codex über den Flug der Vögel, 17 Blätter, 21 × 15 cm; ursprünglich Teil des nach Frankreich verbrachten und dort verbliebenen *Manuskripts B*, Guglielmo Libri, Professor der Mathematik und Wissenschaftler, entwendete die Seiten während einer offiziellen Inspektion am Institut de France. Nach mehreren „Umwegen“ gelangte das Kompendium in den Besitz der Savoia.
- 92 Zwei Originalmanuskripte, die erst 1966 in der Nationalbibliothek Madrid entdeckt wurden, wo sie aufbewahrt und aufgrund eines Inventarfehlers „übersehen“ worden waren. Wahrscheinlich stammen sie aus jenem Kompendium, das Pompeo Leoni Ende des 15. Jahrhunderts von Italien nach Spanien gebracht hatte. Zum ersten Mal sind sie 1830 katalogisiert worden, ihre Dokumentation geht aber zweihundert Jahre weiter zurück, als sie im Besitz von Don Juan Espina gewesen sein sollen. Codex Madrid I besteht aus 192 Seiten (8 fehlen), ca. 21 × 15 cm, Madrid II hat dieselben Dimensionen und besteht aus zwei Codices von insgesamt 157 Blättern. Die hier angeführten Notizen zur Perspektive und zur Optik finden sich im sogenannten *Libro di Pittura* wieder.
- 93 *Codice Arundel*, eigentlich kein Codex sondern eine bunte Sammlung von Einzelblättern, die nicht wie im *Codex Atlanticus* oder der *Sammlung Windsor* künstlich zusammengefügt worden sind. 283 Seiten, unterschiedliche Formate um ca. 21 × 15 cm. Möglicherweise wurden auch diese Notizen von Pompeo Leoni geordnet und vom englischen Kunstsammler Thomas Howard, Lord Arundel, um die Mitte des 16. Jahrhunderts erworben. Seine Erben stifteten die Handschriften der Royal Society, im 18. Jahrhundert gingen sie in den Besitz des British Museum über. Im *Codice Arundel* findet sich, neben Aufzeichnungen, die sich präzise mit dem Thema „atmen unter Wasser“ beschäftigen, Leonardos berühmter Eintrag zum Tod seines Vaters: „Addì 9 di luglio 1504 in mercoledì a ore 7 morì Ser Piero da Vinci, notaio al palagio del podestà. Mio padre, a ore 7. Era d'età d'anni 80. Lasciò 10 figlioli maschi e 2 femmine.“
- 94 *Codici Forster*, drei Codices, kleine Taschenkizzenbücher, ursprünglich im Besitz von Pompeo Leoni gelangten sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach London. *Forster I* besteht aus zwei Manuskripten (u. a. Notizen nach Euklid und Luca Pacioli), ca. 14,5 × 10 cm, *Forster II* enthält ebenfalls 2 Bücher, ca. 9,5 × 7 cm, mit Notizen zum *Cenacolo* (letzten Abendmahl), *Forster III* schließlich ist im Format von nur 9 × 6 cm gehalten.
- 95 *Codice Hammer* bzw. *Codice Leicester*, heute in der Sammlung von Bill Gates, der das Kompendium 1994 für 30 Millionen Dollar ersteigerte. 36 Blätter (18 Doppelseiten), ca. 29,5 × 22 cm. Der Name *Codex Leicester* bezieht sich auf den ersten (bekanntesten) Besitzer, der das Manuskript Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien erworben hatte. Bis 1980 blieb es in der englischen Residenz der Leicesters, dann wurde es in einer Auktion vom amerikanischen Ölmagnaten Armand Hammer erstanden. Der Codex Leicester/Hammer ist dem Thema der Bewegung des Wassers gewidmet. Vielleicht zeigt sich hier jener Ideengang Leonardos am besten, der von der *scienza della natura* zur *scienza della pittura* verbindend führt. Siehe auch: *Leonardo da Vinci, Artista, Scienziato, Inventore*, Hrsg. Simona Cremante, Giunti Editore S. p. A., Firenze-Milano 2005
- 96 Der sogenannte *Codex Huygens* in New York, eine kleine Sammlung zum Thema der menschlichen Gestalt, besteht aus Kopien nach Leonardo-Studien, die im 16. Jahrhundert angefertigt wurden. Nicholl, *Leonardo*, S. 22
- 97 Jean Paul Richter, *1847 Dresden, † 1937 Lugano, Schweiz; Kunsthistoriker und Kunsthändler, spezialisiert auf italienische Kunst. Ging 1877 von Leipzig nach London. Zahlreiche Publikationen zur Kunst. Richter ist die Wiederentdeckung, Aufarbeitung und Übersetzung (ins Deutsche und Englische) der Schriften Leonardos zu verdanken.

Ludwigs Übersetzung basierende Ausgabe von Marie Herzfeld⁹⁸ (Jena 1909 bzw. 1925). Ludwig und Herzfeld beschränken sich tatsächlich auf *Malerei*, Richter und Mc Curdy haben sämtliche noch verfügbare Notizen aufgearbeitet.⁹⁹

Diese Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende Veröffentlichungs- und Übersetzungsserie scheint uns die schriftlichen Arbeiten Leonardos zu einer Art Selbstverständlichkeit gemacht zu haben, eine Serie selbstverständlicher Dokumentationen seines Schaffens, integriert in respektive ausgebeutet für Debatten, die vom effektiv Wissenschaftlichen bis zum puren Unsinn reichen: Man muß Dan Brown¹⁰⁰ zwar einerseits attestieren, daß er einen unterhaltsamen Thriller, genau das Richtige für einen Sommerurlaub am Strand, in die Welt geworfen hat und daß sein *Da Vinci Code* sogar eingefleischte Nicht-Leser und Kunstverweigerer neugierig werden ließ

98 Herzfeld, Marie (auch H. M. Lyhne und M. Niederweiden), * 20. 3. 1855 Güns (Köszeg, Ungarn), † 22. 9. 1940 Mining (Oberösterreich), Schriftstellerin und Literaturkritikerin; Schwester von Karl August Herzfeld. Übersetzerin skandinavischer Literatur und von Werken der italienischen Renaissance; bedeutender Briefwechsel mit H. von Hofmannsthal. Bauernfeld-Preis 1904.

99 Besondere Feinheiten ergeben sich, sobald zwischen dem bei Richter abgedruckten Originaltext und der deutschen Herzfeld-Version quergelesen wird: Mehr als einmal hat die Verfasserin falsche Ursprungsangaben entdeckt. CA (Codex Atlanticus) 119 r (recto) ist bei Richter etwa CA 117b und 361 b, und so fort. Die Einteilung, die bei Richter und Herzfeld unter je persönlichen, unterschiedlichen Gesichtspunkten den Herausgebern verwandt erscheinendes zusammennimmt, basiert auf Notizen, die von Leonardo über Jahrzehnte verteilt in vielen Codices und auf Einzelblättern aufgezeichnet worden waren. Ein Zitat „zu finden“ erweist sich dadurch als mühsames Unterfangen. Und: Die originalgetreue Gesamtpublikation steht immer noch aus.

Wenigstens drei Bände aus 2005 beziehungsweise 2006 haben sich – endlich – dieses Problems angenommen und sind als Unterlage zu den Schriften Leonardos unverzichtbar: *Leonardo da Vinci, Artista, Scienziato, Inventore*, herausgegeben von Simona Cremante, Giunti Editore S. p. A., Firenze-Milano 2005, eine verkürzte Version davon als *Leonardo da Vinci*, mit Texten von M. Lucrezia Galleghi, Giunti Editore S. p. A., Firenze, 2006 und der Katalog zur gleichnamigen Ausstellung *La mente di Leonardo, Nel laboratorio del Genio Universale*, a cura di Paolo Galluzzi, Giunti Editore S. p. A., Firenze-Milano, © Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Istituto e Museo di Storia della Scienza, Firenze, 2006.

Bill Gates erwarb im Jahre 1994 Leonardos *Codex Hammer* auch in der Absicht, ihn über CD-Rom virtuell in die Öffentlichkeit zu bringen. Der Codex Hammer war, wie die meisten Codices, nach seinem Eigentümer (ab 1980), dem Hammer Institut Californien, benannt. Gates restaurierte die ursprüngliche Bezeichnung der Schriften: Codex Leicester, nach jenem Besitzer, der den Codex im 17. Jahrhundert in Italien erworben hatte. (Auch zu sehen unter: www.odranoel.de)

Um Leonardos wie auch Cenninis Texte als heute lesbares Deutsch vorzustellen, sind sämtliche Zitate von mir neuerlich aus dem Italienischen übersetzt worden, wobei ich auf „so wortwörtlich wie möglich“ großen Wert gelegt habe.

The Notebooks of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, Dover Publications, Inc., New York 1970, Volume I+II, ital./engl. nach der 1883 unter dem Titel *The Literary Works of Leonardo da Vinci* publizierten Erstausgabe, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington; *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, arranged, rendered into English and introduced by Edward Mc Curdy, New York, Braziller 1958; Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, nach einer Übersetzung von Heinrich Ludwig, neu herausgegeben und eingeleitet von Marie Herzfeld, Jena, Diederichs 1909, 1925 und München, Diederichs 1989; Herzfeld veröffentlichte 1904 bereits eine Zusammenstellung anderer Texte Leonardos unter dem Titel *Der Denker, Forscher und Poet*; dabei nennt sie etwa 5.000 Seiten Manuskripte, die zu 3/4 in Faksimile zugänglich und somit erschlossen wären; siehe auch: Michael White, *Leonardo, The First Scientist*, London, Little, Brown and Company 2000, Abacus 2001.

100 Dan Brown, *The Da Vinci Code*, im Deutschen *Sakrileg*, übersetzt von Piet van Poll, Verlagsgruppe Lübbe GmbH&Co. KG, Bergisch Gladbach, 2004; im Sommer 2004 habe ich mir den Spaß geleistet, die Originalversion mit der deutschen und italienischen Übersetzung „quer“ zu lesen. Der italienische Verlag Mondadori stellt bereits auf der ersten Seite klar, daß es sich bloß um ein Werk der Phantasie handelt...

auf den „Großmeister der Priorité de Sion“¹⁰¹, die „Fakten“, die er um Leonardo aufbaut sind allerdings der Kategorie Albernheiten zuzuschreiben – und haben bloß eine relativ unnötige Menge trittbrettfahrender Esoteriker auf den Publikationsplan¹⁰² gerufen. Es ist, sowohl für sein wissenschaftliches, schriftliches wie für sein künstlerisches Werk vollkommen irrelevant, ob da Vinci ein religiöser Mensch gewesen sein mag oder nicht – ob Vasaris Aussage aus der ersten Edition seiner *Vite*, es sei Leonardo wichtiger gewesen, ein guter Philosoph denn ein guter Christ zu sein¹⁰³, vollkommen, halb beziehungsweise ein wenig zutreffend ist. Was an da Vinci wichtig ist und was es über ihn zu wissen gibt steht in seinen Werken, in den Bildern, den Manuskripten vor uns. Da sind (in Bilder gesetzte) religiöse Themen, wie in der Epoche üblich, und da ist rein gar keine Frömmerei. Zeitgenössische Versuche, Werk und Künstler etwas religionslastiger zu interpretieren, sind, auch wenn sie aus der seriösen Forscher-Ecke kommen, unsäglich banal und rückschrittlich, ja einer aufgeklärten Gesellschaft eigentlich unwürdig.

Wenig berücksichtigt im aktuellen *Da-Vinci-Hype* wird ab und zu, wie außergewöhnlich die Manuskripte Leonardos denn nun wirklich sind, quasi ohne Vergleichbares aus der Zeit und lange Zeit danach, wie groß seine visuelle Intelligenz, sein Vorstellungsvermögen gewesen sein muß, allein durch *sehen zu erkennen*¹⁰⁴, zu analysieren, zu verstehen. Abstraktionen der reinen Philosophie hielt er für ebenso nebensächlich wie Theologie, religiöse Dogmen oder mystische Wissenskomplexe. Zwar liege, laut Leonardo, der *Gestalt der Natur* eine höchste, unbeschreibbare Kraft zugrunde, nur könne dieses – womöglich „Göttliche“ nicht durch konkretes Wissen aufgerollt werden. Es sei Aufgabe des menschlichen Verstandes, die *Herrlichkeiten der Gestalt der Natur* aufzudecken, die durchaus mehr von der göttlichen

101 was da Vinci gewesen sein soll

102 Warum etwas so absurd-hirnverbranntes wie *Da Vinci Decoded* des Autors Michael J. Gelb überhaupt veröffentlicht wird, bleibt wohl ein Geheimnis des Verlages. Man liest, ahnungslos, einige Seiten während eines Kurzurlaubes in der Sonne, und fragt sich bloß verärgert, wie soviel Unsinn in die Publikation gehen kann, noch dazu in mindestens einer Übersetzung..

Quasi im Sog des Dan-Brown-Modells muß Leonardo als Muster der merkwürdigsten Ideen zwischen Buddhismus, Esoterik, neo-konservativer Religiosität, falsch verstandener Gender-Interpretation oder Klon-Geschlechtlichkeit herhalten. Michael J. Gelb, *Da Vinci Decoded*, Bantam Dell Publishing Group, Random House Inc. New York, 2004, im Italienischen *Il segreto Da Vinci*, Saggiatore S. p. A., Milano 2005. Diese Art „Decodierung“ möge verdeckt bleiben.

103 „E tanti furono i suoi capricci, che filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso della luna e gli andamenti del sole. Per il che fece ne l'animo un concetto sì eretico, che è non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo che christiano.“ Vasari, *Vite*, Ausgabe von 1550. In späteren Versionen (1568) des Buches wurde der Satz einfach eliminiert und ersetzt durch einige Nettigkeiten, die den bösen Agnostiker zu einem doch-noch-ein-bissel-Christen machen sollten.

104 Leonardo verwendet das Verb *sehen* im doppelten Sinn von sehen *und* verstehen, wie es in der italienischen und englischen Sprache üblich ist.