

8. Franco Sacchetti: Frauenkunst als Korrektur der Schöpfung (ca. 1390)

Io credo che il maggior maestro che fosse mai di dipignere, e di comporre le sue figure, è stato il nostro Signore Dio; ma e' pare che, per molti che sono, sia stato veduto nelle figure per lui create grande difetto, e nel tempo presente le correggono. Chi sono questi moderni dipintori e correttori? Sono le donne fiorentine. E fu mai dipintore, che sul nero, o del nero facesse bianco, se non costoro? E' nascerà molte volte una fanciulla, e forse le più, che paiono scarafaggi; strofina di qua, ingessa di là, mettila al sole, e' fannole diventar più bianche che'l cecero. E qual artista, o di panni, o di lana, o dipintore è, che del nero possa far bianco? Certo niuno; però che è contro natura. Serà una figura pallida e gialla, con artificciati colori la fanno in forma di rosa. Quella che per difetto, o per tempo, pare secca, fanno divenire fiorita e verde. Io non ne cavo Giotto, né altro dipintore, che mai colorasse meglio di costoro: ma quello che è vie maggior cosa, che un viso che sarà mal proporzionato, e avrà gli occhi grossi, tosto parranno di falcone; avrà il naso torto, tosto il faranno diritto; avrà mascelle d'asino, tosto l'assetteranno; avrà le spalle grosse, tosto le pialleranno; avrà l'una in fuori più che l'altra, tanto la rizzafferanno con bambagia, che proporzionate si mostreranno con giusta forma. E così il petto, e così l'anche, facendo quello senza scarpello, che Policreto con esso non averebbe saputo fare. E abbreviando il mio dire, io vi dico e rafermo che le donne florentine sono maggiori maestre di dipignere e d'intagliare che mai altri maestri fossono; però che assai chiaro si vede ch'elle restituiscono dove la natura ha mancato. E se non mi credete guardate in tutta la nostra terra, e non troverete quasi donna, che nera sia. Questo non è che la natura l'abbi fatte tutte bianche; ma per studio, le più, di nere son diventate bianche. E così è e del loro viso e dello 'mbusto, che tutti, come che naturalmente siano e diritti e torti e scontorti, da loro con molti ingegni e arti sono stati ridotti a bella proporzione. Or se io dico il vero, l'opera lodi il maestro.

Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hg. v. Davide Puccini, Turin 2004, S. 364 f.

Ich glaube, dass der größte Meister im Malen und Entwerfen seiner Gestalten, den es je gegeben hat, unser Herrgott gewesen ist, aber es scheint, dass bei sehr vielen Menschen die Überzeugung erwacht ist, dass die von ihm erschaffenen

Gestalten große Fehler aufweisen, und so verbessern sie sie gegenwärtig. Wer aber sind diese modernen Maler und Verbesserer? Es sind die Frauen von Florenz. Gab es jemals einen Maler, der Weiß auf Schwarz gelegt oder es gar in Weiß verwandelt hätte, außer ihnen? Häufig werden Mädchen geboren, vielleicht sind es auch die meisten, die wie Rosskäfer [oder: Küchenschaben] aussehen, – was tut's? – man scheuert sie hier, übergipst sie dort, setzt sie der Sonne aus und bringt es dahin, dass sie weißer werden als der Schwan. Und welcher Tuch- oder Wollhandwerker, oder welcher Maler vermag aus Schwarz Weiß zu machen? Gewiss keiner; denn es ist gegen die Natur. Mag ein Gesicht bleich oder gelb sein – durch künstliche Farben bewirken sie, dass es einer Rose gleicht; erscheint es infolge eines Fehlers oder durch die Einwirkung der Zeit ausgetrocknet, machen sie es blühend und frisch. Kein Maler, Giotto oder irgendein anderer nicht ausgenommen, hat jemals besser koloriert als sie. Aber was noch bedeutender ist: Wenn ein Gesicht schlecht in den Verhältnissen ist und übergroße Augen hat – gleich sehen letztere aus wie Falkenaugen; hat es eine schiefe Nase – gleich machen sie sie gerade; zeigt es Kinnbacken wie ein Esel, alsbald beheben sie den Fehler, sind die Schultern dick, gleich hobeln sie sie ab; ist die eine höher als die andere, wird letztere soweit mit Baumwolle verfüllt, dass beide das richtige Verhältnis zeigen. Und ebenso bei der Brust und den Hüften – kurz, sie bringen ohne Meißel das fertig, was Polyklet mit ihm nicht zuwege gebracht hätte. Und um zum Schluss zu kommen, ich sage und versichere Euch, dass die Frauen von Florenz größere Meisterinnen in Malerei und Plastik sind als irgendwelche anderen Meister, die es je gegeben hat; denn man sieht es sehr deutlich, dass sie dort wieder gut machen, wo die Natur versagt hat. Und wenn Ihr mir nicht glaubt, so haltet in unserer ganzen Stadt Umschau, und Ihr werdet so gut wie keine Frau finden, die schwarz wäre. Das kommt nicht etwa daher, dass die Natur sie alle weiß geschaffen hat, sondern die meisten sind durch Fleiß aus schwarzen Frauen zu weißen geworden. Und ebenso steht es auch mit ihren Gesichtern und Oberkörpern, die alle, auch wenn sie von Natur aus nicht nur gerade, sondern auch schief oder gar verdreht sind, mit viel Einfallskraft und Künsten in ein schönes Verhältnis gebracht wurden. So mag denn, wenn ich Recht habe, das Werk den Meister loben!

Übersetzung: leicht überarbeitet nach Franco Sacchetti, *Toskanische Novellen*, übers. v. Hanns Floerke, neu durchgesehen v. Martina Kempfer, Berlin 1998, S. 154–156

Kommentar

Franco Sacchetti (um 1330–1400) stand als Staatsbeamter, Diplomat und Literat in engem Kontakt zum Florentiner Frühhumanismus um Giovanni Boccaccio und Coluccio Salutati. Er verfasste Predigten und Bibelauslegungen, aber auch Gedichte; er war als Kämmerer und ab ca. 1390 in führender Verwaltungsposition, als *operaio*, für die künstlerische Ausstattung der Florentiner Zunftkirche Orsanmichele mit verantwortlich und entwarf 1399 das Programm für die Fresken ihrer Gewölbedecke.¹ Bekannt geworden ist er vor allem durch seine moralisierende, aber auch drastisch-humorvolle Novellensammlung *Trecentonovelle*, die in wesentlichen Teilen um 1390 entstanden sein dürfte.² Obwohl er keine Rahmenstruktur nach Art des *Decameron* einführt und seine Erzählungen nur lose verbindet, gilt ihm Boccaccio als großes Vorbild. Sacchettis Novellen greifen zugleich auf unterschiedlichste Traditionen zurück, darunter Predigtexempel, französische *fabliaux*, volkstümliche Erzählungen der mündlichen Überlieferung, aber auch auf jüngere Geschehnisse, die Sacchetti als Augenzeuge erlebte.³ Einige lehrreiche Novellen sind Künstlern des 14. Jahrhunderts gewidmet; sie schildern den lakonischen Witz Giotto, lassen Buonamico Buffalmacco listig seine Auftraggeber täuschen, führen uns zeitgenössische Kultbildphänomene vor Augen oder gewähren uns verschiedenste Einblicke in die Arbeitspraxis und den sozialen Status der Maler und Bildhauer.⁴ Hinter allem Humor bleiben jedoch Sacchettis juristische wie klassische Bildung und mehr noch seine tiefe Religiosität sowie seine sozialen Reformbemühungen immer spürbar.⁵

Als Sacchetti seine Sammlung von Novellen niederschrieb, war Kunst, zumal in Florenz, bereits ein Gegenstand historischer Reflexion geworden, und der Anlass für die hier zitierte Passage aus Novelle 136 ist ein kunsthistorisches Problem: Nach getaner Arbeit hatte eine Gruppe von Künstlern, von denen wir uns vielleicht vorstellen sollen, dass sie sonntags von der Bauhütte der Kirche zu einer Beratung herangezogen worden waren, bei San Miniato al Monte Platz genommen und nach Bewirtung durch den Abt begonnen zu debattieren (*cominciarono a questionare*).⁶ Unter den anwesenden Künstlern werden Taddeo Gaddi, Alberto Arnoldi, Niccolò di Tommaso und Andrea Orcagna erwähnt, der die Diskussion mit folgender Frage anstößt: „Wer war, abgesehen von Giotto, der größte Meister in der Malerei, den es gegeben hat?“⁷

Zum vermutlichen Zeitpunkt eines solchen Treffens, um 1360, hätte man mit einigem Recht den Fragesteller selbst als bedeutendsten Rivalen und Nachfolger Giotto nennen können, denn Orcagna und seine Werkstatt hatten seit den 1340er Jahren mit unzähligen Tafelbildern, mit Fresken wie dem *Triumph*

des Todes in Santa Croce oder der Ausstattung von Chorkapelle und Cappella Strozzi in Santa Maria Novella und schließlich mit dem ingeniosen Tabernakel von Orsanmichele die wichtigsten und sichtbarsten zeitgenössischen Werke in Florenz verfertigt.⁸ Dieser Verlegenheit begegnen die Künstler mit Antworten, die in unterschiedliche Richtungen ausweichen: Zuerst werden andere Namen angeführt, die einen rudimentären Kanon Florentiner Künstler des Trecento erkennen lassen: „Der eine nannte Cimabue, der andere Stefano [Fiorentino], ein dritter Bernardo [Daddi], ein vierter Buffalmacco, ein fünfter den und ein sechster jenen.“⁹ Dann stimmt Taddeo Gaddi, der einzige anwesende unmittelbare Schüler Giottos, einen kulturpessimistischen Ton an, der jede adäquate Nachfolge ausschließt und stattdessen die Vergangenheit aufs Podest hebt: „So viel ist sicher, dass es viele hervorragende Meister gegeben hat, die so gemalt haben, dass die menschliche Natur es nicht wieder erreichen kann, aber diese Kunst ist verloren gegangen und geht täglich mehr dahin.“¹⁰

Schließlich aber löst Meister Alberto sowohl die Spannung als auch die Frage mit seiner hier zitierten Antwort, die den Florentiner Frauen die Rolle ‚moderner‘ Künstlerinnen zuspielt. Diese ausführlich argumentierende Replik auf Orcagnas suggestive Eingabe ist mehr als nur ein Scherz, denn ihr tieferer Witz liegt darin, dass der unpassende Vergleich zwischen kosmetischem und künstlerischem Handeln eine ganze Reihe von Parallelen und Problematiken enthüllt.

Die Nähe der Verfahren von Malerei und Schminke werden bereits auf begrifflicher Ebene betont. Sacchetti verwendet das Fachvokabular, dem wir etwa gleichzeitig im *Libro dell'arte* (um 1400?) Cennino Cenninis begegnen, der als Schüler Agnolo Gaddis mit den Verfahren, Anweisungen und Ansprüchen der Giotto-Tradition auch deren Terminologie verschriftlicht hat. Schon das einleitende Zugeständnis der hier behandelten Passage, Gott im Sinne des *deus artifex*-Topos¹¹ als größten Künstler aus einem möglichen Kanon herauszunehmen, nennt diesen recht professionell einen „Meister im Malen und Entwerfen“: *Dipignere* und *comporre* bezeichnen dabei auch bei Cennini die für eine funktionierende Werkstatt grundlegenden Fähigkeiten der Ausführung jeder Art von malerischer Technik und des innovativen Entwerfens.¹² Der anschließende Bericht über die kosmetischen Verfahren der Florentiner Frauen hebt ebenfalls Verben hervor, die sich in Cenninis Tätigkeitslisten finden: *dipignere* („malen“), *intagliare* (kann alle bildhauerischen Arbeiten meinen), *ingessare* („gipsen“, „den Gipsgrund anlegen“), *colorire* („in Farbe ausführen“); zudem Begriffe wie *artificiati colori* („Kunstofffarben“, etwa Zinnober) oder *proporzionato* („proportioniert“, „maßvoll“).¹³ Zugleich tauchen auch

Fachbegriffe anderer Handwerke oder Künste auf, wie das „Hobeln“ (*piallare*) der Schreiner und Holzschnitzer oder das Verfüllen (*rizzaffare*), das eigentlich eine Mörteltechnik der Maurer aufnimmt. Dabei werden die Verfahren nur zum Teil expliziert, denn man erfährt gerade nicht, wie die Frauen mit ihren Mitteln Nasen gerade rücken, Fehlhaltungen korrigieren oder die stets als „schwarz“ (*nero*) bezeichnete dunkle Haut aufhellen.

Eben dieser Farbwechsel erscheint als ein Leitthema der Ausführungen Meister Albertos an verschiedenen Stellen. Hier ist zu bedenken, dass die Künstler sich gemeinsam mit dem Abt von San Miniato zu Mahlzeit und Gespräch niedergelassen haben, also über ihre Kunst mit einem theologisch gebildeten Kirchenmann debattieren – was der Argumentation den Charakter einer grundsätzlichen Stellungnahme verleiht. Die Farbumkehr von Schwarz zu Weiß nimmt in dieser Hinsicht einen Topos der Hagiografie auf, der die Rettung verlorener Seelen markiert. Predigten verwiesen etwa häufig auf die Episode aus der Gregorslegende, als der heilige Asket einem sündigen Äthiopier, der ihm jeden Sonntag aus dem Fegefeuer einen Besuch abstattet, durch unablässiges Beten zu makelloser Weißheit und Reinheit verhilft (*totus albus et sine macula*) und ihm so das Himmelreich eröffnet; ähnliche Berichte sind als göttliche „Gnadensinnezeichen“ des „aus Schwarz wird Weiß“ auch in Volkssagen eingegangen.¹⁴

Bei den Florentinerinnen ist das im Text insistent wiederholte Weiß-Machen aber offenbar kein Gnadengeschenk, sondern ein technischer Trick. Eine im Mittelalter weit verbreitete Tradition der misogynen Schminkschelte verwies auf das Herrenwort im Matthäusevangelium (5,36): „Du kannst kein einziges Haar weiß oder schwarz machen“ und drohte den Kosmetikerinnen bei Farbwechsel mit dem Verlust ihrer Erlösungshoffnung.¹⁵ Die verkehrte Haarfarbe und das geschminkte, unnatürliche Gesicht werden dabei – wie bei Sacchetti mit Blick auf den *deus artifex* – seit den Kirchenvätern Cyprianus oder Tertullian schlechthin als ein Werk des *artifex adversarius*, also des „verfeindeten“ oder „Gegen-Künstlers“ ausgewiesen, mit dem kein anderer als der Teufel gemeint ist.¹⁶ Deutlich und mit bewunderndem Spott sagt auch Sacchetti in der Überleitung zur folgenden Novelle (137), die Frauen hätten die Maler besiegt, weil sie mit großem Fleiß „Teufel als Engel der Schönheit“ erscheinen lassen (*con sottile industria [...] li diavoli fanno [...] diventare angioli di bellezza*).¹⁷

Sacchettis Novelle stellt bei aller Kritik das Schminken und Ausstaffieren als arbeitssamen und sorgfältigen Akt der Verschönerung dar, bei dem die Kosmetikerinnen sogar ein künstlerisches Profil erhalten, das den frühen Ein-

schätzungen von Meistern wie Giotto oder Simone Martini durch Literaten wie Boccaccio und Petrarca entspricht:¹⁸ Ihre Arbeit verbindet, wie es am Schluss der hier zitierten Passage heißt, *studio*, „Eifer“ (auch „Anspruch“, „Studium“), *molti ingegni* (ungewöhnliche und geistreiche Einfälle/Erfindungen) und spezialisiertes Können auf mehreren Gebieten der Kunst oder des Handwerks (*arti* – im Plural). In zeitloser Souveränität lassen sie dabei den modernen Maler Giotto (von dessen Ruhm ja die Frage ausging) und den antiken Bildhauer Polyklet gleichermaßen hinter sich, wie sie im Rahmen ihrer Arbeit übliche Zunft- und Gattungsgrenzen zwischen Malerei und Bildhauerei überschreiten.

Für Argumentation und Pointe der Novelle ist in dieser Hinsicht entscheidend, dass es sich nicht allein um ein Fachgespräch zwischen Künstlern und Auftraggeber(n) handelt, sondern dass derjenige, der hier die Rede führt, ein Bildhauer ist: *Maestro Alberto* oder Alberto Arnoldi war als langjähriger Mitarbeiter Francesco Talentis am Dombau und führender Bildhauer der Loggia del Bigallo ohne Zweifel nicht nur in Hinblick auf seine Zunftzugehörigkeit ein „Meister der Skulptur“ (*maestro d'intagli*).¹⁹ Er gesteht den Frauen nun fachmännisch nicht nur zu, an der Oberfläche der Körper als Maler Wundersames erwirkt zu haben, sondern hebt als noch bedeutendere Tat (*maggior cosa*) ihr substantielles Eindringen in den Körper und seine plastische Gesamtgestalt hervor, eine skulpturale Arbeit, die mit dem Meißel des Polyklet als Referenzinstrument verglichen wird. Alberto nennt ihre hybriden Endprodukte daher einleitend „gefasste“ oder auch „eingefleischte“ Skulpturen, je nachdem, wie man die Formulierung *fabbricare intagli incarnati* genau verstehen will.²⁰

Neben solcher technischer Expertise verfügen die Frauen offenbar zusätzlich über eine selbstbewusste Kompetenz für ‚Schönheit‘. Bei allen implizierten kritischen Untertönen wird ja an der ästhetischen Qualität der kosmetisch verfeinerten Endprodukte kein Zweifel geäußert. Mehr noch: Durch die Beschreibung der Verschönerungsverfahren werden die Fehler am Ausgangsmaterial explizit offengelegt: Die Menschen selbst sind von unschöner Farbe, krumm und ohne Maß, die Arbeit der Frauen aber zielt durch das Gerade-Richten auf eine ihnen angemessene Gerechtigkeit, nämlich auf die „rechte Gestalt“ (*giusta forma*), und eine damit verbundene maßvoll-ausgeglichene Schönheit bzw. ein „schönes Proportionsverhältnis“ (*proporzionate, bella proporzione*). Dies wird unterstrichen durch die Referenz auf Polyklet, der seit Plinius als Meister des proportionalen Ausgleichs galt.²¹ An vielen Stellen klingt die Beschreibung des meisterhaften *makeovers* der Florentinerinnen wie eine Theorie der Kunst als *electio*: eine kluge Auswahl des Schönsten der Natur, weil diese durch den Widerstand des Materials kaum eine umfassende Vollendung, sondern stets nur

eine fragmentierte und fehlerhafte Version des Ideals hervorbringen kann.²² Die Frauen können Giotto und Polyklet offenbar deshalb übertreffen, weil sie die Natur nicht allein nachahmen oder evozieren, sondern korrigieren: Im oben zitierten Text ist die Rede von der „Rückführung“ und „Restitution“ dessen, was in der Natur von Fehlern behaftet war (*ridurre a proporzione; restituire dove la natura ha mancato*).

Die von Frauenhand verwandelten Frauen sind somit in unaufgelöster Spannung zugleich Teufelswerk und Idealkunststück. Die Kosmetik erscheint in der spöttischen Argumentation des Textes als eine Malerei- und Bildhauerkunst, die jene ideale Schönheit, die in der Natur utopisch bleiben muss, mit technischen Mitteln, konkreten ästhetischen Vorstellungen und hohen Ansprüchen realisiert. Damit verdienen sich die Frauen das Epitheton „Maler unserer Zeit und Korrektor(inn)en“ der Natur (*moderni dipintori e correttori*).²³ Auch wenn die hauptsächliche Intention von Sacchettis Novelle 136 sicher eine traditionelle, moralisch-religiöse Kritik der trickreichen Verschönerungen gewesen ist, die Art und Weise wie sie im Kontext der selbstbewussten Zunft- und Kunststadt Florenz vorgetragen wird, schreibt dennoch den Frauen von Florenz eine genuine Kunstfertigkeit und Autorschaft zu, die sie auf der Ebene von dynamischem Fachwissen und umsichtiger Klugheit mit den (männlichen) bildenden Künstlern ihrer Zeit in Konkurrenz um das Idealschöne treten lässt.

Wolf-Dietrich Lühr

Anmerkungen

- 1 Werner Cohn, Franco Sacchetti und das ikonographische Programm der Gewölbemalereien von Orsanmichele, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 8, 1958, S. 65–77; Lucia Battaglia Ricci, *Palazzo Vecchio e dintorni: studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Rom 1990, bes. S. 30 f.
- 2 Siehe zu Datierung, Entstehung und literarischem Kontext Davide Puccini, Introduzione, in: Franco Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, hg. v. Davide Puccini, Turin 2004, S. 11–30.
- 3 Siehe zu den Quellen Sacchettis Letterio Di Francia, *Franco Sacchetti novelliere*, Pisa 1902, sowie Marina Gagliano, Le ‚Trecentonovelle‘ et le ‚Décaméron‘: emprunts et effets intertextuels, in: *Chroniques italiennes* 63/64, 2000, S. 95–107.
- 4 Siehe zu Sacchettis Künstlernovellen Miklós Boskovits, *La pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Florenz 1975, S. 165–188; Anita Simon, Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti, un testimone d’eccezione?, in: *Mélanges de l’Ecole Française de Rome / Moyen âge* 105, 1993, S. 43–479; Michelangelo Zaccarello, Ingegno naturale e cultura materiale: i moti degli artisti nelle ‚Trecento Novelle‘ di Franco Sacchetti, in: *Italianistica*:

- Rivista di letterature italiana* 38, 2009, S. 129–140; Wolf-Dietrich Löhr, Gaukler, Phantasten und Philosophen. Das Bild des Künstlers in Anekdoten des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Ortrud Westheider/Michael Philipp (Hg.), *Die Erfindung des Bildes. Frühe italienische Meister bis Botticelli*, Ausst.-Kat. Hamburg, München 2011, S. 58–69.
- 5 Vgl. dazu Norman Land, Giotto's Eloquence, in: *Source* 23, 2004, S. 15–19, Battaglia Ricci (wie Anm. 1).
 - 6 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 363. Zur Novelle insgesamt und ihren Deutungshorizonten siehe Wolf-Dietrich Löhr, Korrekturen. Schöpfung und Schminke bei Franco Sacchetti, in: Gerhard Wolf (Hg.), *Kunstgeschichten – Parlare dell'arte nel Trecento*, Tagungsakten vom 4.–5. Juni 2009, im Druck; sowie die ausführliche Studie in Robert Brennan, *Painting as a Modern Art in Early Renaissance Italy*, Turnhout, im Druck, S. 113–201.
 - 7 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 363: „[...] mosse uno, che avea nome Orcagna, il quale fu capo maestro de l'oratorio nobile di Nostra Donna d'Orto San Michele: ‚Qual fu il maggior maestro di dipignere che altro che sia stato da Giotto in fuori?‘“
 - 8 Siehe zu Orcagna Gert Kreytenberg, *Orcagna, Andrea di Cione: ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000. Zu einer möglichen Datierung der Szene und zur Identifikation der Künstler siehe Boskovits (wie Anm. 4), S. 26, 205.
 - 9 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 363: „Chi dicea che fu Cimabue, chi Stefano, chi Bernardo e chi Buffalmacco e chi uno e chi un altro.“
 - 10 Ebd.: „, Per certo assai valenti dipintori sono stati e che hanno dipinto per forma ch'è impossibile a natura umana poterlo fare; ma questa arte è venuta e viene mancando tutto di.“ Siehe zu den verschiedenen Antworten und zur Frage nach dem Kanon der ‚modernen‘ Kunst Brennan (wie Anm. 6), S. 113 f.
 - 11 Siehe dazu Eyolf Østrem, ‚Deus Artifex‘ and ‚Homo Creator‘: Art Between the Human and the Divine, in: Sven Rune Havsteen (Hg.), *Creations. Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, Turnhout 2007, S. 15–48.
 - 12 Charles Hope, ‚Composition‘ from Cennini and Alberti to Vasari, in: Paul Taylor (Hg.), *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London 2000, S. 27–44; Wolf-Dietrich Löhr, Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste. ‚Ritratto‘, ‚disegno‘ und ‚fantasia‘ als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento, in: Haiko Wandhoff (Hg.), *Kunst der Imagination: Sprachliche Visualisierungsstrategien im Mittelalter*, Berlin 2008, S. 148–179.
 - 13 Vgl. Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, hg. v. Fabio Frezzato, Vicenza 2003, besonders die Liste der Tätigkeiten in Kap. 4, S. 64 f. Vgl. dazu Wolf-Dietrich Löhr, Handwerk und Denkwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis, in: ders./Stefan Weppelmann (Hg.), *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, Ausst.-Kat. Berlin, München 2008, S. 152–176.
 - 14 Siehe Leopold Kretzenbacher, Aus Schwarz wird Weiß. Zu einem Gnadensinnzeichen als Legendentopos, in: Klaus Beitz/Franz J. Grieshofer (Hg.), *Volkskultur. Mensch und Sachwelt, Festschrift für Franz C. Lipp zum 65. Geburtstag*, Wien 1978, S. 227–237, hier S. 231; das Quellen-Zitat stammt aus einer Predigt des Thomas Brinton, um 1385, ebd., S. 230; vgl. S. Josef Hanika, Der Wandel Schwarz-Weiß als Erzähl- und Brauchmotiv, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 12, 1961, S. 46–60.
 - 15 Siehe dazu den Kommentar zu Vinzenz von Beauvais im vorliegenden Band.
 - 16 Tertullian, *De cultu feminarum*, II, 5, 2.
 - 17 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 365 (Novelle 137).

- 18 Siehe dazu Dieter Blume, ‚Ingegno‘ – ‚Inganno‘ – ‚Diletto‘. Reden über Kunst bei Dante, Boccaccio und Petrarca, in: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 86, 2012 (2013), S. 19–47, mit der älteren Literatur.
- 19 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 364. Siehe zu Arnoldi Gert Kreytenberg, Alberto Arnoldi, in: Andreas Beyer/Bénédicte Savoy/Wolf Tegethoff (Hg.), *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 1, Leipzig 1983, S. 848 f.; Hanna Kiel (Hg.), *Il Museo del Bigallo a Firenze*, Mailand 1977, S. 4.
- 20 Sacchetti (wie Anm. 2), S. 363: „E’ mi pare che voi siate forte errati, però che certo vi mosterrò che mai la natura non fu tanto sottile quant’ella è oggi, e specialmente nel dipignere, e ancora del fabbricare intagli incarnati.“ Vgl. zur Florentiner Tradition Marco Collareta, *Materia, forma, colore: la scultura lignea tra teoria e pratica artistica*, in: Alfredo Bellandi (Hg.), *Fece di scoltura di legname e colori‘. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, Ausst.-Kat., Florenz 2016, S. 15–23. Zur Bewertung von Fassungen, auch im Vergleich mit Kosmetik, siehe Christiane Klapisch-Zuber, ‚Statua depicta, facies ficta‘. Il colore delle statue e il belletto delle donne, in: Enrico Castelnuovo (Hg.), *Niveo de marmore‘. L’uso artistico del marmo di Carrara dall’XI al XV secolo*, Genua 1992, S. 21–26.
- 21 Siehe Brennan (wie Anm. 6), S. 134–137; vgl. auch den Kommentar zu Dürer im vorliegenden Band.
- 22 Gerhard Wolf, *Le fanciulle di Crotona e i giovani di Atene. Sull’uso di fonti classiche in Alberti teorico delle arti*, in: Arturo Calzona/Francesco P. Fiore/Alberto Tenenti (Hg.), *Leon Battista Alberti: teorico delle arti e gli impegni civili del ‚De re aedificatoria‘*, 2 Bde., Florenz 2007, Bd. 1, S. 263–274; Julian Kliemann, *Die ‚virtus‘ des Zeuxis*, in: Joachim Poeschke/Thomas Weigel/Britta Kusch-Arnhold (Hg.), *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, S. 197–229.
- 23 Dazu Brennan (wie Anm. 6), S. 181.