UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Körperwissen in der Kodifikation der Künste in der frühen Neuzeit

Dupré, S.

DOI

[10.1515/para-2016-0007](https://doi.org/10.1515/para-2016-0007)

Publication date

2016

Document Version

Final published version

Published in

Paragrana

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Dupré, S. (2016). Die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Körperwissen in der Kodifikation der Künste in der frühen Neuzeit. *Paragrana*, 25(1), 110-129. <https://doi.org/10.1515/para-2016-0007>

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

UvA-DARE is a service provided by the library of the University of Amsterdam (<https://dare.uva.nl>)

Sven Dupré

Die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Körperwissen in der Kodifikation der Künste in der frühen Neuzeit

Dieser Aufsatz behandelt das Thema der Darstellung von Körperwissen in der Kodifikation der Künste und Kunsthandwerke der frühen Neuzeit. Das Erlernen des Zeichnens war der Grundstein künstlerischer Ausbildung. Während vom 16. Jahrhundert an immer mehr Bücher und Anleitungen zum Erlernen des Zeichnens gedruckt wurden, einschließlich Teilen der gesamten menschlichen Gestalt im richtigen Verhältnis, so fällt doch auf, dass die Hand des Zeichners bei den in diesen Büchern beschriebenen Verfahren abwesend war. Vor dem Hintergrund der generellen Unsichtbarkeit von Körperbewegungen und Haltungen in den Kodifikationen der Künste der frühen Neuzeit untersucht dieser Aufsatz, wie sie sichtbar wurden.

Eine zentrale Frage in den Künsten der frühen Neuzeit war: Wie sollen wir handwerkliche Erfahrung reproduzieren? Eines der gängigsten Formate ist das ‚Rezept‘, das dem Leser eine praktische Anleitung gibt.¹ Rezepte sind vermutlich so alt wie die Fähigkeit des Menschen zu schreiben. Es gibt Tontafeln mit babylonischen Glasrezepturen, die sogenannten Leidener und Stockholmer Papyri, die Rezepte für mehrere Künste und Kunsthandwerke enthalten und eine lange Folgegeschichte haben, die bis in die frühe Neuzeit reicht. Rezepte waren zu diesem Zeitpunkt allgegenwärtig. Sie wurden in Eifer handschriftlich in Notizbüchern gesammelt, in Büchern der Geheimnisse veröffentlicht und gaben dem Leser eine Anleitung zum Glasfärben, Goldmachen und Medizinbrauen. Sie unterhielten (oder täuschten) die Gäste mit nur durch ein paar Spiegel hergestellten Trugbildern. Ein Großteil der Rezepte, die uns aus dem späten Mittelalter und der frühen Neuzeit überliefert wurden, betreffen die Künste. Cennino Cenninis *Libro del' Arte* ist eine der bekannteren Sammlungen, der an Ruhm nur die auf Grundlage von Gesprächen mit Rubens, van Dyck und anderen gesammelten Rezepten und Werkstattgeheimnissen kompilierte Sammlung des Arztes Theodor De Mayerne ebenbürtig ist.² Eine weitere Rezeptsammlung von beträchtlichem Ruf ist die von Theophilus, einem Mönch aus dem 12. Jahrhundert, zusammengestellte *De diversis artibus* (vgl. Brepohl 2013). Diese berühmten Beispiele, die mit dem Namen ihres Autors oder Sammlers verbunden sind, stellen jedoch nur die Spitze des Eisbergs dar. Hunderte von meist anonymen Sammlungen von zusammengekommen Tausenden von Re-

1 Für Rezepte siehe DiMeo/Pennell 2013; Leong/Rankin 2011; Smith 2010, S. 25-50; Eamon 1994.

2 Für Cennini siehe Löhr/Weppelmann 2008; für De Mayerne und sein Manuskript siehe Trevor-Roper 2006, 1993, S. 264-93.

zepten finden sich unter der Oberfläche. Rezepte, die im 16. und 17. Jahrhundert in Büchern der Geheimnisse gedruckt wurden, hatten oft ihre Vorgeschichte in diesen Manuskripten.³

Bei aller Vielfalt ihrer Verwendungszwecke vereinte sie der Versuch, handwerkliches Wissen in Worte zu fassen, das ansonsten auf die Werkstatt oder das alchemistische Laboratorium begrenzt gewesen wäre. Wie wir es alle von unseren Schwierigkeiten mit IKEA-Aufbauanleitungen und Kochrezepten kennen, ist die Umsetzung einer Anleitung in die Praxis oft problematischer, als wir uns dies wünschen würden. Typischerweise schaffen es Wörter und Begriffe nicht, die Materialien und Prozesse eindeutig zu beschreiben, die zum gewünschten Resultat führen – gleich ob es sich um rotes Glas oder Medizin handelt.

Die Künstler in der frühen Neuzeit waren sich sehr wohl bewusst, wie eingeschränkt ihre Möglichkeit war, ihr Wissen in Schriftform zu übermitteln. So sträubte sich der französische Töpfer Bernard Palissy, ‚Praxis‘, ‚Theorie‘ das Geheimnis weißer Keramik verraten zu lassen, die als die Quelle aller anderen Farben galt. Jedoch ließ Palissy ‚Praxis‘ sagen, dass diese Ablehnung nicht aus wirtschaftlichen Gründen erfolgte, sondern schlicht daher rührte, dass Worte eine unwirksame Methode seien, um ein Handwerk zu erlernen: „Selbst wenn ich auf tausend Ries Papier alle Missgeschicke niederschriebe, die mir beim Erlernen dieser Kunst widerfahren sind“, antwortet ‚Praxis‘, „könnt Ihr versichert sein, dass, wie gut auch Euer Kopf sein mag, Ihr dennoch tausend Fehler machen werdet, die nicht aus Schriften gelernt werden können, und selbst wenn Ihr sie in Schriftform hättet, so würdet Ihr ihnen so lange nicht glauben, bis die Praxis Euch tausend Mal in Bedrängnis gebracht hat“ (Palissy 1957, S. 192; vgl. Shell 2004).⁴ Nur lange und andauernde Erfahrung, einschließlich der bei der Ausbildung unvermeidlichen Fehler, führt zur Aneignung von Können und handwerklichem Wissen.

Es ist aufschlussreich, dass Technikhistoriker den Rezepten höchstens eine geringe Bedeutung beim Erlernen eines Handwerks im Kontext einer Meister-Schüler-Beziehung in der Werkstatt beigemessen haben.⁵ Der Standard war *learning by doing*, da es schwierig war, Körperwissen darzustellen und zu kodifizieren und es folglich (nach Ansicht der Künstler) unmöglich war, dieses mittels Beschreibungen zu Papier zu bringen. Mit dem Aufkommen von für die Ausbildung von Künstlern und Kunstliebhabern gedachten handwerklichen Anleitungen im 16. Jahrhundert wird der Kampf mit diesem Problem der Darstellung von Körperwissen in der Kodifikation der Künste und Handwerke sichtbar.

Das Erlernen des Zeichnens war der Grundstein für die künstlerische Ausbildung in der Werkstatt und auch in den Akademien, die seit den ersten Gründungen

3 Wie aus der Datenbank ColourConText über handwerkliche Rezepte hervorgeht: <https://arb.mpiwg-berlin.mpg.de/> (Zugriff: 01.09.2015).

4 Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen vom Autor.

5 Siehe Beiträge von Clarke, De Munck und Dupré in Dies. 2012, i.B. von Clarke und Wallert. Für eine andere Meinung siehe Eamon 1994, S. 121f., wo er behauptet, dass Handwerker aufgrund wechselnder ökonomischer Faktoren Bücher mit Geheimnissen lasen, um das Lernen zu unterstützen.

im sechzehnten Jahrhundert immer stärker in Erscheinung getreten waren. Wie in zeitgenössischen Darstellungen von künstlerischer Ausbildung in der Akademie zu sehen ist, z. B. in Pietro Francesco Albertis Darstellung des Unterrichts an der Accademia di San Luca in Rom (Abb. 1), so war, mehr noch als Perspektive und Geometrie, die Anatomie ein essentielles Wissensgebiet für Künstler (vgl. Currie 1998).⁶ Während es nicht an der Tagesordnung war, beim Sezieren eines menschlichen Körpers zu assistieren oder dem beizuwohnen, so zeigt Alberti hier, dass das Vermitteln von Wissen über den menschlichen Körper hauptsächlich darüber stattfand, diesen von anderen Zeichnungen und dreidimensionalen Modellen wie Skulpturmodellen und Skeletten sowie nach lebendigem Modell abzeichnen zu lernen. Anders gesagt fand die Wissensübertragung über den menschlichen Körper hauptsächlich mit visuellen und materiellen Mitteln statt. Beschreibungen mit Worten spielten bei der Kodifikation von anatomischem Wissen, wie es den Künstlern in den Werkstätten und Akademien vermittelt wurde, keine wesentliche Rolle.

Abb. 1: P. F. Alberti (ca. 1600): Accademia d'pitori. Radierung. Getty Research Institute, Los Angeles (2721-731)

Ein zweites charakteristisches Merkmal bei der Vermittlung von Körperwissen bestand darin, die Proportionen des menschlichen Körpers zu wahren. Dies wird in der schrittweisen Methode beim Erlernen des Zeichnens der menschlichen Gestalt

6 Siehe auch Currie 1984; speziell für die Accademia di San Luca s. Roccasecca 2009, S. 123-160.

deutlich. Der Lehrling begann damit, Zeichnungen von Teilen des menschlichen Körpers zu kopieren, die anschließend zu größeren Abschnitten des menschlichen Körpers zusammengesetzt wurden. Erst nach dem Erlernen der Schemata für menschliche Körperteile war es dem Künstler-Lehrling gestattet, nach dreidimensionalen Modellen zu zeichnen. Wenn dies einmal beherrscht wurde, war der Student bereit, nach der Natur zu zeichnen, sprich: nach lebendigem Modell. An der Accademia di San Luca in Rom riet Federico Zuccaro dazu, dass die Studenten zunächst das ‚Alphabet des Zeichnens‘ erlernen sollten (das heißt, Teile des Körpers zu zeichnen), bevor sie zur gesamten menschlichen Gestalt übergangen. Zunächst wurden dem Lehrling die Schemata des menschlichen Auges gezeigt sowie das Zeichnen eines Beines nach Gipsabdruck, beides in der Abbildung zu den Vorgängen in der Akademie zu sehen; danach erst folgten die Aktivitäten in der Mitte: das Zeichnen des menschlichen Körpers von einem Skelett (vgl. Tonelli 1984).

All dies betrifft jedoch das Wissen über andere Körper, nicht das Wissen des Künstlers über seinen eigenen Körper. Während vom 16. Jahrhundert an, von Albrecht Dürer bis zu Willem Goeree, immer mehr Bücher gedruckt wurden, die Anleitungen zum Zeichnen einschließlich Teilen des gesamten menschlichen Körpers im richtigen Verhältnis enthielten, so war doch die Hand des Zeichners erstaunlich abwesend bei den in den Büchern beschriebenen Vorgängen (Abb. 2). Anders gesagt bestand der Anatomieunterricht für die Künstler hauptsächlich darin, besonders was die Proportionen des menschlichen Körpers betrifft, dass sie andere Zeichnungen und dreidimensionale Modelle abzeichneten. Jedoch sind in diesen Kodifikationen die Körperhaltung des Künstlers und seine Gesten, das heißt die Handbewegungen des Künstlers beim Erschaffen der Zeichnung, nicht gegenwärtig. Das Fehlen von Abbildungen mit Handbewegungen passt in ein allgemein gültiges Muster des Fehlens von Abbildungen in How-To-Schriften über die Künste. Tatsächlich verfügten die meisten Rezeptsammlungen über keinerlei Anschauungsmaterial. Der Mangel an Abbildungen ist gerade angesichts der Fülle an How-To-Schriften über die Künste frappierend. Ein Teil dieser Abhandlung dokumentiert die Umstände, unter denen visuelle Abbildungen in Schriften über die Künste tatsächlich auftauchen.

Ein weiterer Teil der Abhandlung handelt noch genauer von der Visualisierung von Körperwissen in Schriften über die Künste und das Handwerk. Gemäß der Beobachtung, dass, wie wir gesehen haben, Körperwissen hauptsächlich in den Künstlerwerkstätten und in Akademien visuell vermittelt wird, würde man erwarten, dass die Bewegungen der Künstlerhand auch vorzugsweise in Schriften über die Künste visuell dargestellt werden. Jedoch ist dies sicherlich kein Standard. Wie in anderen Wissensbereichen auch (z. B. in der Anatomie) gab es keine allgemeine Überzeugung, dass Abbildungen verlässlich, geschweige denn notwendig in einer Publikation waren. Die visuelle Darstellung der Künstlerhand wurde von nicht vielen Künstlern als der bevorzugte Weg betrachtet. Ein gutes Beispiel für Argumente gegen die visuelle Darstellung von Körperbewegung finden wir bei einem Schriftsteller aus dem 18. Jahrhundert in einem Beitrag über das Fechten. Im Jahr 1771 erzählte Andrew Lonnergan seinen Lesern in *The Fencer's Guide*:

Auch habe ich die Kosten von Kupferplatten vermieden, halte ich sie doch für eher amüsant als lehrreich, da nicht eine von tausend wahrheitsgemäß gefertigt wird: Auch muss man allgemein zugeben, dass die Feder jede Art von Bewegung viel besser beschreiben kann als der Bleistift; denn sollte auch jedwede Variation dieser Kunst bis auf das kleinste Detail durch Letzteren ausgedrückt werden, so würde dann eine Zahl oder Entsprechung notwendig für jedes von Ersterer produzierte Wort. (Lonnergan 1771, S. vii-viii)

Abb. 2: A. Dürer (1528): Vier Bücher von menschlicher Proportion. Bd. 1, S. 24

Die Entscheidung gegen Abbildungen hatte zwar finanzielle Gründe, jedoch waren diese nicht ausschließlicher Natur. Wie einige andere Autoren über die Kriegskünste in der frühen Neuzeit auch war Lonnergan überzeugt, dass Abbildungen es nicht schaffen würden, über Körperbewegungen zu unterrichten. Diese Abhandlung wird Schriften über die Künste mit Publikationen über die Kriegskünste vergleichen, in denen Abbildungen von Körperbewegungen in der Tat häufiger vorkamen, ungeachtet der Vorbehalte eines Lonnergan. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wird sie einige Beispiele aus Schriften über die Künste und das Handwerk in der frühen Neuzeit geben, um zu zeigen, dass die Entscheidung für die visuelle Darstellung von Handbewegungen über einen gewissen Zeitraum sowie kontextabhängig zustande kam.

Die Macht der Worte und das Fehlen von Körpern und Abbildungen

Lassen Sie mich kurz die Unsichtbarkeit des Körpers des Künstlers oder Handwerkers anhand von zwei Beispielen für How-To-Bücher und Rezepte verdeutlichen. Mein erstes Beispiel ist das *Secretum Philosophorum*, ursprünglich im England des späten 13. oder frühen 14. Jahrhunderts verfasst (vgl. Goulding 2006). Es war den Sieben Freien Künsten gewidmet und ging doch über ein gewöhnliches Universitätslehrbuch hinaus. Ein Abschnitt über Grammatik bestand aus Rezepten, die erklärten, wie man einen Stift konstruiert und wie man Tinten herstellt; in einem weiteren Abschnitt über Dialektik wurden Geheimnisse darüber aufgelistet, wie man die Sinne täuschen konnte, auch durch optische Illusionen. Hier folgt eines der Geheimnisse, die dem Leser erklären, wie man mit einem Spiegel ein Bild dazu bringt, in der Luft zu schweben:

Man kann auch aus einem konvexen Spiegel einen Spiegel machen, in dem ein Bild außen erscheint, und so wird es getan. Man nehme einen gewöhnlichen Spiegel (das heißt, einen konvexen), schabe das Blei ab und lege ihn in einen Karton, der nicht zu tief ist, so dass die Außenwölbung zum Kartonboden zeigt, und die Innenwölbung auswärts. Dann lege man etwas Dunkles zwischen den Boden und den Spiegel, wie zum Beispiel ein schwarzes Tuch oder ein ähnliches Ding, und tue dies dergestalt, dass der sichtbare Strahl besser zurückgeworfen wird. Wenn man dann aufmerksam in den Spiegel blickt, so sieht man ein Bild in der Luft zwischen sich und dem Spiegel. (Goulding 2006, S. 156)

Das Geheimnis wurde weder von einer Zeichnung des optischen Effekts begleitet, das heißt, des in der Luft schwebenden Bildes, noch von einer Skizze des Designs des Gerätes, das diese optische Täuschung bewirkt. In dem Rezept ist zwar die Rede von einem Körper oder genauer einem Auge, jedoch ist es das Auge des Tricknachahmers und nicht der Körper des Spiegelgerät-Konstrukteurs. In der Tat gibt es in dem Geheimnis nur ein Wort, das versucht, einen Herstellungsprozess zu beschreiben (dieses ist: ‚abschaben‘), welcher eine Körperbewegung mit sich bringt.

Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Antiquar und Spinne im Korrespondenznetz der Gelehrtenrepublik, widerstrebte es ebenso, sein Wissen über die Handwerkswelt zu visualisieren. Obwohl er den Strom von Nachrichten und Briefen hauptsächlich von Aix-en-Provence lenkte, so reiste Peiresc auch, und die Beschreibungen seiner Begegnungen mit Menschen und Objekten spielten für seine Bestrebungen eine wichtige Rolle. Peirescs Manuskript *Inventions curieuses. Instructions pour curiositez* dokumentiert die Besuche, die er Juwelieren, Modellierern, Gipsarbeitern und Schmieden im Paris des frühen 17. Jahrhunderts abstattete (vgl. Miller i. E.). Dieses ‚Dossier‘ von 69 Folio-Seiten beinhaltet Rezepte, Anfragen nach Patenten oder Sonderrechten sowie autoptische Berichte von Herstellungsprozessen oder Techniken, einige mit Anmerkungen von Peiresc. Hier finden sich Rezepte zum Löten von Silber oder Gold, zur Herstellung unterschiedlicher Arten von Pigmenten, für einen Schlaftrank, und es gibt auch mehrere ‚Geheimnisse‘, die Peiresc von Freunden gesammelt hat. So hat er aufgezeichnet, dass Peter Paul Rubens ihm von einem außergewöhnlichen Gießverfahren berichtet hat, welches ein deutscher Bildhauer bei der berühmten ‚Rubens-Vase‘ verwendet hat (Abb. 3).

Abb. 3: Rubens-Vase (ca. 400), byzantinisch, Achat und Gold. The Walters Art Museum, Baltimore

Einer dieser Kunsthandwerker war Guillaume Bicheux, ein meisterhafter Knopf- und Glasperlenmacher, zu dessen Namen Peiresc ein Rezept mit dem Titel ‚Emaille-Abgüsse‘ anfügt:

Er tut es überhaupt nicht in der Manier des Sr Fayet, und endet nach der dreifach kürzeren Zeit. Er umhüllt sein Werkstück mit Abdruckmasse und hält es aufrecht mit der Dicke eines Dukaten, mehr oder weniger, so dass sich die Form in den Sand drückt, damit sowohl das Glas, die Form selbst oder der Rahmen sowie die Konstruktion gestützt werde. Danach fertigte er sein Originalstück, rieb es zum Säubern und besseren Entfernen der Schmiere mit ein wenig Tripoli-Puder ein, nachdem es geschmiert wurde, um den Schwefel zu verteilen. Darauf gaben sie das Albumin vom Ei und wuschen und rieben kräftig, und bereiteten das Gelbocker in einem kleinen, anderthalb Fuß langen und einen Fuß breiten Behältnis mit einem einen Zoll hohen Rand. Er befeuchtet sein Ocker und zerreibt es mit den Fingern und einer Hasenpfote. Und nachdem er ein kleines eingestochenes Papier in der Größe des Werkstücks, das er gießen will, darauf gelegt hat, so dass die Abdruckmasse der Wand bedeckt sei und dass er keine Schwierigkeiten habe, es zu entfernen, trägt er das Ocker um das Stück herum auf, und auf dieses Papier einen kleinen Eisen-Ring von der Dicke zweier Dukaten, nicht mehr. (Zitat aus Miller i. E.)

Es gibt in diesem Rezept mehr Prozess-Beschreibungen als in jenem aus dem *Secretum Philosophorum*, wie z.B. den mehrfachen Verweis auf das ‚Reiben‘. Es wird in Peirescs Beschreibung sogar ein Körperteil des Handwerkers genannt, wenn er vom ‚Zerreiben mit den Fingern‘ spricht. Jedoch ist die Bewegung der Hand in der Beschreibung unterbestimmt.

Tim Ingolds anthropologische Studie zum Kunsthandwerk (2013, S. 94) ist hilfreich bei dem Versuch, die Unsichtbarkeit des Körpers des Handwerkers zu verstehen. Interessanterweise vergleicht Ingold den Handwerker mit einem Tänzer: „So wie der Handwerker von Materialien aus denkt, so denkt der Tänzer vom Körper aus“. Ingold (ebd., S. 110) ist nicht einverstanden mit Polanyis ‚implizitem‘ Wissen und behauptet, dass Geschichten über handwerkliche Fertigung wie jene in Peirescs Rezept eine Anleitung ohne Präzisierung bieten. Präzisierung definiert er als „Information über zu verwendende Materialien, über Teile und ihre Abmessungen und zu verrichtende Bewegungen“. Während Materialien und die Abmessungen von Objekten in den Rezepten mehr oder weniger präzise beschrieben werden, so werden Körperbewegungen nicht oder weniger genau angegeben. Da jedoch die Kunsthandwerker von Materialien aus denken, so müssen diese nicht präzisiert werden. Handwerksexperten benötigen keine Beschreibungen mit visuellen oder verbalen Präzisierungen von Körperbewegungen, um die Instruktionen oder Rezepte zu verstehen. Nur dann, wenn die Zielgruppe der Beschreibungen nicht aus Handwerksexperten besteht (aber beispielsweise aus Handwerkslehrlingen oder Kunstliebhabern und -mäzenen), wird die Notwendigkeit einer Beschreibung spürbar. Die Tatsache, dass Ingold sich verpflichtet fühlt, für seine eigenen Leser (die über keinerlei Wissen über das Handwerk verfügen), die Handbewegungen, die eine Schnur machen, zu visualisieren, ist ein schönes Beispiel für die Bedeutung der Zielgruppe (Abb. 4).

Abb. 4: Handbewegungen zur Anfertigung einer Schnur. In: W. Willeke (1999): *The World According to Basketry*. Los Angeles, S. 299. Abgebildet in Ingold 2013, S. 119.

Im Gegensatz dazu stützten sich Peirescs Beschreibungen von Herstellungsprozessen ausschließlich auf Worte. Peter Miller (2005) kommentierte Peirescs ‚erstaunliche Macht verbaler Beschreibungen‘ und machte uns auf die regelmäßige Verwendung der Ekphrasis in Peirescs Archiv aufmerksam. Peiresc wandte sich zwar auch der visuellen Beschreibung zu und beauftragte sogar gelegentlich professionelle Zeichner, jedoch gehen sie in dem Meer von verbalen Beschreibungen beinahe unter. Diese hielt Peiresc für unerlässlich, um die Antiquitäten, denen er auf seinen Reisen begegnete, die visuellen Effekte seiner optischen Experimente und die Fertigungsprozesse und Techniken der Pariser Kunsthandwerker und Künstler zu protokollieren. Worte boten einen gewissen Grad an Genauigkeit, Farbe und Lebendigkeit bei Peirescs Beschreibungen, und mit Abbildungen schien er dem nicht gerecht werden zu können. Peirescs Kraft der verbalen Beschreibung mag außergewöhnlich gewesen und durch jahrelange Praxis geübt sein, aber sein Vertrauen in die Macht der verbalen Beschreibung war unter Rezeptschreibern der Standard. Wenn dem so ist, unter welchen Umständen tauchen dann Abbildungen und Abbildungen von Körperbewegungen in Schriften über die Künste tatsächlich auf?

Abb. 5: Astrologischer Tierkreis von Fischen. In: McGee 2009, Bd. 1, f. 109b

Abb. 6: Schiffbau: Galeere von Flanders im Meer. In: McGee 2009, Bd. 3, f. 145b

Bilder, keine Körper: die Bücher von Michael von Rhodos und Piccolpasso

Wenn Abbildungen in Schriften über die Künste und Rezepten auftauchten, dann taten sie dies nur im sozialen Kontext der oberen sozialen Schichten. Mein erstes Beispiel ist das *Buch von Michael von Rhodos* (vgl. Long/McGee/Stahl 2009). Mi-

chael von Rhodos war ein Seemann, der in der venezianischen Schutzflotte und auf Handelsschiffen diente. In den 1430er Jahren sammelte er Notizen und praktisches Wissen in einem wunderschön gestalteten Buch, das seine Ausbildung und hochentwickelte Schreibkunst bezeugt. Der Abschnitt über den Schiffsbau, der sein Handwerk war, wird umrahmt von Reproduktionen praktischen Wissens aus anderen Bereichen, wie z. B. der Astrologie, die für den Schiffbau keine direkte Bedeutung hatte. Da Michael über keine großen Kenntnisse der Astrologie verfügte, wurden diese Abschnitte vermutlich eingefügt, um zu versuchen, sein Seemannswissen über den Schiffsbau mit höher angesehenen Formen von verschriftlichtem Wissen zu verbinden. Die Notizen über die astrologische Rolle des Tierkreises sind ausgiebig und wunderschön illustriert (Abb. 5). Auf jeder Seite gibt es einen kurzen Text über eine Miniatur, die über die Hälfte der Seite ausfüllt und das betreffende Tierkreiszeichen vor einem sternbesäten blauen Hintergrund zeigt. Der Abschnitt über den Schiffsbau ist ebenfalls illustriert, und wiederum scheinen die optischen Aspekte des Buches sorgfältig geplant gewesen zu sein (Abb. 6). Die Illustrationen zeigen die Konstruktionsphasen und die Ausrüstung von Schiffen und dominieren eindeutig über den Text. Jedoch besitzt keine der Illustrationen eine Präzision, die es dem Leser erlauben würde, selbst ein Schiff zu bauen, auch nicht in Kombination mit dem Text. Das angestrebte Publikum für das Buch bestand nicht aus Schiffsbauern oder Michaels Seefahrer-Kollegen, sondern höchstwahrscheinlich aus jungen Patriziern, deren Kaufmannsfamilien sie zur See schickten, um das Handelsgeschäft zu lernen. Die farbenfrohen Abbildungen zeigten ihnen, wie man unterschiedliche Schiffstypen sowie die Ladung, die sie transportierten, erkennen konnte. Es ist aufschlussreich, dass Abbildungen in einem Kontext erscheinen, in dem das Zielpublikum eindeutig einen gehobenen sozialen Status hat. Das *Buch von Michael von Rhodos* hat eine zeitliche Nähe zu Manuskripten wie z. B. Conrad Keyesers *Bellifortis* oder Giovanni Fontanas *Bellicorum instrumentorum liber*, das Kriegstechnik für potentielle adlige Klienten oft in einem höfischen Kontext vermittelte (Abb. 7). In diesem Kontext entstand auch die weit verbreitete Verwendung von perspektivischen Bildern, obwohl sie nicht die effektivste Lösung bei der Darstellung vom Bau einer Maschine oder eines Instrumentes boten (vgl. Dupré 2006).

Ein ganz ähnliches Bild zeigt sich in der Abhandlung *Die drei Bücher der Töpferkunst*, geschrieben und illustriert von Cipriano Piccolpasso in den Jahren 1558 bis 1575. Bekannt ist die Abhandlung heutzutage durch eine Manuskriptkopie im Victoria and Albert Museum. Obgleich schon lange anerkannt als der erste zeitgenössische Bericht über die Herstellung von in Europa produzierten Töpferwaren, ist es doch kein Anleitungshandbuch, auf dessen Grundlage der Leser Töpferwaren herstellen könnte. Piccolpassos Werk wurde sicher hauptsächlich dazu verwendet, um den damaligen Stand der Technik nachzuvollziehen. Steve Wharton (2005; s.a. 2010a,b) hat das Funktionieren mehrerer Rezepte für Lasuren und Pigmente mit einer Brenn-Testserie nachgewiesen, und bestätigte die Sichtbarkeit der Farben schon vor dem Brennen. Es war jedoch nicht Piccolpassos Ziel, den Technikhistorikern zu Hilfe zu kommen. Seine Abhandlung feiert die zinnglasierten Tonwaren, die im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert produziert wurden. In diesem Zeit-

raum entwickelten die Töpfer in Casteldurante und Urbino die Herstellung von *Istoriato*-Ware und erlangten einen unübertroffenen Ruf für ihre technischen und künstlerischen Leistungen. Obwohl mit der Keramiktechnik vertraut, war Piccolpasso selbst kein Töpfer, sondern betätigte sich als Militäringenieur und Architekt. Die Abhandlung über die Töpferkunst wurde vermutlich für den Botschafter des französischen Königs, Francois de Tournon, verfasst. Im gleichen Zeitraum beauftragte der Botschafter auch eine französische Übersetzung der Abhandlung über Pyrotechnik des Sieneser Ingenieurs Vannoccio Biringuccio, die vermutlich als Quelle der Inspiration für den Inhalt und das Format von Piccolpassos Buch diente.

Abb. 7: G. Fontana (ca. 1420-1430): *Bellicorum instrumentorum liber cum figuris*. Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.icon. 242, fol. 70r

Abb. 8: Ansichten von Urbino und Casteldurante. In: C. Piccolpasso (ca. 1556-1559): Li tre libri dell'arte del vasaio. Bd. 1, S. 4. © Victoria and Albert Museum, London

Abb. 9: Töpferrad und unterschiedliche Arten von Öfen. In: Piccolpasso, a.a.O., Bd. 1, S. 10. © Victoria and Albert Museum, London

Abb. 10: Werkstatt-Szenen. In: Piccolpasso, a.a.O., Bd. 1, S. 20.
© Victoria and Albert Museum, London.

An ein Laienpublikum gerichtet, wurde die Abhandlung als Buch der Geheimnisse vermarktet, soviel wird aus dem vollen Titel klar: „Die drei Bücher über die Töpferkunst, in denen nicht nur die Praxis, sondern kurzum alle Geheimnisse dazu, die bis zum heutigen Tage stets verborgen waren, erörtert werden“. Die Abhandlung war bei weitem keine Offenbarung als Anleitung für Töpferlehrlinge, jedoch ein literarisches und visuelles Fest ihrer Kunst, in dem in überzeugender Weise die Fertigkeit und das Wissen des Töpfers an sein Zielpublikum von Elite-Klienten verkauft wird. Die Abhandlung ist reich bebildert, und die Abbildungen unterstützen Piccolpassos mit der Abhandlung verbundene Intentionen. Piccolpasso nahm vier unterschiedliche Arten der bildlichen Darstellung auf. Zunächst beginnt und endet das Manuskript mit Ansichten von jeweils Urbino und Casteldurante, der Heimat der von Piccolpasso in seinem Buch gefeierten Werkstätten (Abb. 8). Zweitens beinhalten die Bücher Eins und Zwei zahlreiche, meist perspektivische Abbildungen von Geräten, wie z. B. einem Töpferrad und unterschiedlichen Arten von Öfen (ähnlich den Abbildungen, die sich in Biringuccios Abhandlung finden, Abb. 9). Drittens wird die Abhandlung mithilfe von Werkstatt-Szenen strukturiert, in denen Töpfer bei der Arbeit an der Drehbank und am Ofen gezeigt werden (Abb. 10). Die vierte Kategorie besteht aus spektakulären Abbildungen. Die von Piccolpasso beschriebene Töpferei war kommerziell betrieben. Buch Drei der Abhandlung schließt mit einem Katalog von elf Illustrationen dessen, was er als standardmäßige Tellergestaltung bezeichnet, zusammen mit annotierten Erläuterungen zu den ‚Stück-Werk‘-Sätzen, die den Keramikmalern gezahlt wurden (Abb. 11). Hier sind Piccolpassos Abbildungen neben Tellern aus dieser Zeit zu sehen. Kurz gesagt ist Piccol-

passos How-To-Buch zwar reich illustriert mit Bildern von Orten, Geräten und Produkten; die Prozesse jedoch, die Körperhaltungen und Handbewegungen des Töpfers beinhalten, werden nicht illustriert und bleiben unsichtbar.

Die Bücher von Michael von Rhodos und Piccolpasso sind beides How-To-Bücher, das heißt, sie sind so strukturiert, dass sie den Leser darüber informieren, wie man Keramik herstellt oder ein Schiff baut, jedoch sind sie keine Anleitungshandbücher. Sie sind an ein Laienpublikum mit höherem sozialen Status gerichtet und verpackt als Bücher, die die Geheimnisse der Schiffsbau-Kunst oder des Töpferns lüften sollen. Die Autoren wollten die Bedeutung des von ihnen in ihr jeweiliges Handwerk investierten Wissens vermitteln und die Beurteilung der Klienten auf die Qualität und das Design von Schiffen und Tellern lenken. Sie glaubten, dass bei dieser Art von Schriften die verbale Beschreibung die Unterstützung des Visuellen brauchte.

Abb. 11: Tellergestaltung. In: Piccolpasso, a.a.O., Bd. 3, S. 70.

© Victoria and Albert Museum, London

Die Visualisierung von Körperbewegungen in den Kampfkünsten

Janina Wellman (2008) hat eine Verbindung zwischen dem Aufkommen von ‚Instruktionsgrafiken‘, die in einer Serie von Abbildungen zeigen, wie der Körper zu bewegen ist, zu den Militärreformen in den Armeen von Moritz von Oranien zwischen 1590 und 1620 hergestellt. Übung, Ordnung und Körperbeherrschung charakterisierten den idealen neuen Soldaten. In keinem anderen Bereich blühten Instruktionsgrafiken so, wie sie es im explosionsartigen Aufkommen von Schriften über die Militärkünste am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts taten. Die Betonung der körperlichen Betätigung war jedoch nicht auf den militärischen Zusammenhang begrenzt. Das Konzept von Körperbewegung als koordinierte und bemessene Körperbeherrschung entsprach auch den Idealen der höfischen Kultur. Vom 16. Jahrhundert an beinhaltete die Erziehung von Gentlemen deren körperliche Ertüchtigung, indem sie lernten, mit Waffen umzugehen, zu fechten, zu reiten und zu tanzen. Dies war der Zusammenhang, bei dem die militärische und höfische Körpererziehung ineinander übergingen und Körperbewegungen in How-To-Büchern fortlaufend visualisiert wurden.

Abb. 12: Exerzieren der Pikeniere. In: J. de Gheyn (1608): *Wapenhandelinge van roers mvsqvetten ende spiessen*. Kupferstich. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek [KW 1789 E 10]

Abb. 13: Musketier. In: J. de Gheyn (1608): *Wapenhandelinge van roers mvsqvetten ende spiessen*. Kupferstich. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek [KW 1789 E 10]

Ein Beispiel ist Jacques de Gheyns *Wapenhandelinghe*, in dem sich der ideale Soldat, wie ihn sich Moritz von Oranien vorstellte, widerspiegelt (vgl. Walker 2008). Hier wird gezeigt, wie der Körper des Soldaten diszipliniert werden kann, indem er lernt, mit Waffen umzugehen. De Gheyn teilte die Handlungen in Sequenzen auf (was typisch für einen militärischen Kontext ist, in dem Körperbewegung idealerweise strukturiert als Antwort auf eine Serie von verbalen Kommandos erfolgt). De Gheyn nutzte Abbildungen von Körperhaltungen von Soldaten, die unterschiedliche Waffen handhaben, von Piken bis zu Hakenbüchsen, um diese Handlungssequenzen zu visualisieren, anstatt Worte zu benutzen (Abb. 12). Beachtenswert ist, dass de Gheyns Soldaten auch als anmutige Gentlemen porträtiert werden, die Haltungen einnehmen und Kleidung tragen, die eine ausnehmende Kultiviertheit vermuten lassen (Abb. 13). Suzanne J. Walker (2008, S. 153) spricht hier von ‚militärischer Sprezzatura‘: „Die motorische Geschicklichkeit, die das Resultat von Training war, kombiniert mit der Stärke, die alles leicht erscheinen ließ, bringt einen Kämpfer hervor, der die sowohl für die Zivilgesellschaft als auch für den bewaffneten Konflikt angemessene Selbstkontrolle besitzt“. Dies lässt auch vermuten, dass das *Wapenhandelinghe* nicht für die Ausbildung von gemeinen Soldaten gedacht war (die ihren Körper trainieren sollten, indem sie die Haltung von de Gheyns dargestellten Körpern nachahmten), sondern für Offiziere, die für die Ausbildung der Truppen verantwortlich waren. Die didaktische Wirksamkeit des *Wapenhandelinghe* bei der Ausbildung von Soldaten kann ebenso in Frage gestellt werden. Fechtlehrer beschwerten sich oft darüber, dass diese Kunst nicht durch Worte und Abbildungen erlernt werden könne. Sydney Anglo (2000, S. 40-90), der in Schriften über die Kampfkünste äußerst ausführlich über die Visualisierung von Körperbewegungen geschrieben hat, bezeichnete dieses Visualisierungsprojekt als gescheitert, da es auf einem grundlegenden Missverständnis basierte, was die Bewegungen von Fechtern angeht (vgl. Jaquet 2012). De Gheyn sah sich auch außerstande, so viele Bilder zu produzieren, dass jeder einzelne Ablaufschritt von Körperhaltung und Bewegung gezeigt wird.

Die Visualisierung von Handbewegungen in Schriften über die Künste und das Handwerk

Janina Wellman (2008) hat behauptet, dass die visuelle Beschreibung des menschlichen Körpers sich erst mehr als ein Jahrhundert später auf die Schriften über die Künste übertrug, als Diderot und d'Alembert das Künstlerwissen der Handwerke in der *Encyclopédie* kodifizierten (Abb. 14). Es gibt eine wichtige Ausnahme zu diesem scheinbaren Konsens, dass es unmöglich war, Körperwissen in den Künsten zu visualisieren. Es existieren vor dem 18. Jahrhundert ein paar Kontexte, in denen die Beschreibung von Handbewegungen und ihre Visualisierung praktiziert werden. Charakteristisch für die Künste und das Handwerk, erscheint die Visualisierung von Handbewegungen in zwei Zusammenhängen. Zunächst werden die Gesten und Bewegungen der Hand in Kochbüchern visualisiert, die zeigen, wie Essen zuberei-

tet und präsentiert wird (zum Beispiel in Johan Georg Paschens ‚Trincier-Buch‘, Abb. 15). Ein weiterer Kontext ist der der Körper-Handwerker, der Chirurgen (vgl. Cavallo 2007, bes. Kap. 1-3). Zur damaligen Zeit ist die Chirurgie ein hauptsächlich manuelles Handwerk, das ein umfangreiches Wissen über den Körper voraussetzte. Auch in Leitfäden zur Chirurgie werden Handbewegungen visualisiert (Abb. 16).⁷ Diese Künste – die Kochkunst und die Chirurgie – haben gemein, dass bei ihnen mit Messern hantiert wird und Werkzeug an Mensch und Tier zum Einsatz kommt. Erfordert das Hantieren mit Messern und anderen Werkzeugen am menschlichen Körper und am Tier eher als bei anderen Gerätschaften ein visuelles Vokabular? Diese Frage bedarf weiterer Studien, jedoch legt diese begrenzte Untersuchung vorläufig nahe, dass das Aufkommen der Visualisierung von Handbewegungen in den Künsten spezifisch für das verwendete Werkzeug ist und dabei besonders begünstigt wird durch den Kontext von dessen Verwendung an Mensch und Tier.

Abb. 14: Fertigung von Baumwolle. In: D. Diderot und J. le Rond d'Alembert (ca. 1751-1780): *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des genres de lettres*. Bd. 5. Paris. © ÖNB Wien: 16.C.1 (Vol. 25b) Alt

⁷ Mit Dank an Peter M. Jones' Arbeit an Arderne, Chirurgie und Visualisation (Jones 2006) und Jack Hartnells Forschung über Messer (Hartnell i.E.).

Abb. 15: Korrekte Haltung des Messers. In: J. G. Paschen (1665): Neu vermehrtes vollständiges Trincier-Buch [...]. Naumburg, S. 5, N. 22-23. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: [Xb 6200]

Abb. 16: Practica de fistula in ano. In: J. Arderne, de Newark: Liber Medicinarum, 14.-17. Jh. © The British Library Board, Sloane 56 f44r.

Diese Abhandlung hat dargelegt, dass es das Aufkommen der Visualisierung in Kodifikationen der Künste ist, welches der Erklärung bedarf. Wie wir gesehen haben, waren sich die Schriftsteller über das Handwerk in der frühen Neuzeit sehr wohl der sprachlichen Grenzen beim Fassen handwerklicher Praxis in Worte bewusst. Abbildungen wurden jedoch nur selten als ein Weg betrachtet, dieses Problem zu umgehen. Wenn Abbildungen in Schriften über die Künste auftauchten, dann stellten sie typischerweise Arbeitsstätten, Werkzeuge und Produkte dar, und nicht die Körperbewegungen des Handwerkers oder der Hand. In Schriften über die Kampfkünste, die eher auf die Erziehung des aristokratischen und höfischen Körpers gerichtet waren, kommt die visuelle Darstellung von Körperbewegungen und Körperhaltungen häufiger vor. Diese Abhandlung behauptet, dass die Visualisierung von Handbewegungen werkzeugspezifisch und nicht im Zuge eines Transfers von visuellen Ausdrucksmitteln von den Kampfkünsten hin zum Kunsthandwerk im 18. Jahrhundert stattfindet.

Literatur

- Anglo, S. (2000): *The Martial Arts of Renaissance Europe*. New Haven.
- Brepohl, E. (2013): *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk: Gesamtausgabe der Schrift De Diversis Artibus in einem Band*. Köln.
- Cavallo, S. (2007): *Artisans of the Body in Early Modern Italy: Identities, Families and Masculinities*. Manchester.
- Cennino, C. (1933): *The Craftsman's Handbook* (ital. Orig. Il Libro dell' Arte, 1821). New York.
- Clarke, M./De Munck, B./Dupré, S. (Hg.) (2012): *Transmission of Artists' Knowledge*. Brüssel.
- Currie, S. (1984): *Children of Mercury: The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Providence.
- Currie, S. (Hg.) (1998): *Drawing 1400-1600: Invention and Innovation*. Aldershot.
- DiMeo, M./Pennell, S. (Hg.) (2013): *Reading and Writing Recipe Books, 1550-1800*. Manchester.
- Dupré, S. (2006): Visualization in Renaissance Optics: The Function of Geometrical Diagrams and Pictures in the Transmission of Practical Knowledge. In: Kusakawa, S./Maclean, I. (Hg.): *Transmitting Knowledge: Words, Images and Instruments in Early Modern Europe*. Oxford, S. 11-39.
- Eamon, W. (1994): *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Princeton.
- Goulding, R. (2006): Deceiving the Senses in the Thirteenth Century: Trickey and Illusion in the Secretum Philosophorum. In: Burnett, C./Ryan, W. F. (Hg.): *Magic and the Classical Tradition*. London, S. 135-62.
- Hartnell, J. (i. E.): Tools of the Puncture. Skin, Knife, Bone, Hand. In: Tracey, L. (Hg.): *Flaying in the Premodern World: Practice and Representation*. Woodbridge.
- Ingold, T. (2013): *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. New York.
- Jaquet, D. (2012): Codifier le geste guerrier à la fin du Moyen Âge: les clés de lecture entre texte et image dans les traités de combat. In: Andenmatten, B./Badinou, P./Fuchs, M./Mühlethaler, J.-C. (Hg.): *Lieux de mémoire antiques et médiévaux. Texte, image, histoire: la question des sources*. Lausanne, S. 211-22.
- Jones, P. M. (2006): Image, Word, and Medicine in the Middle Ages. In: Givens, J. A./Reeds, K. M./Touwaide, A. (Hg.): *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550*. Aldershot, S. 1-24.
- Leong, E./Rankin, A. (Hg.) (2011): *Secrets and Knowledge in Medicine and Science, 1500-1800*. Aldershot.

- Löhr, W./Weppelmann, S. (2008): *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*. München.
- Long, P./McGee, D./Stahl, M. (Hg.) (2009): *The Book of Michael of Rhodes: A Fifteenth-Century Maritime Manuscript*. Cambridge/MA.
- Lonnergan, A. (1771): *The Fencer's Guide*. London.
- McGee, D. (Hg.) (2009): *The Book of Michael of Rhodes: A Fifteenth-Century Maritime Manuscript* [ca. 1434]. Faksimile. Cambridge/MA.
- Miller, P. (2005): Description, Terminable and Interminable: Nature, History and Peoples in Peiresc's Archive. In: Pomata, G./Siraisi, N. G. (Hg.): *Historia. Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*. Cambridge/MA, S. 355-97.
- Miller, P. (i. E.): Peiresc in the Parisian 'Jewel House'. In: Dupré, S./Göttler, C. (Hg.): *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*. Aldershot.
- Palissy, B. (1957): *The Admirable Discourses of Bernard Palissy*. Urbana.
- Roccasecca, P. (2009): Teaching in the Studio of the Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma (1594-1636). In: Lukehardt, P. (Hg.): *The Accademia Seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*. New Haven, S. 123-60.
- Shell, H. (2004): Casting Life, Recasting Experience: Bernard Palissy's Occupation between Maker and Nature. In: *Configurations* 12, S. 1-40.
- Smith, P. (2010): Why Write a Book? From Lived Experience to the Written Word in Early Modern Europe. In: *Bulletin of the German Historical Institute* 47 (Fall), S. 25-50.
- Tonelli, L. (1984): Academic Practice in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: Currie, S. (Hg.): *Children of Mercury: The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Providence, S. 96-107.
- Trevor-Roper, H. (1993): Mayerne and his Manuscript. In: Howarth, D. (Hg.): *Art and Patronage in the Caroline Courts*. Cambridge, S. 264-293.
- Trevor-Roper, H. (2006): *Europe's Physician: The Various Life of Sir Theodore*. New Haven.
- Walker, S. (2008): Arms and the Man: Constructing the Soldier in Jacques de Gheyn's Wapenhandelinge. In: Lehmann, A./Roodenburg, H. (Hg.): *Body and Embodiment in Netherlandish Art*. Bd. 58. Zwolle, S. 138-61.
- Wellman, J. (2008): Hand und Leib, Arbeiten und Üben. Instruktionsgraphiken der Bewegung im 17. und 18. Jahrhundert. In: von Mallinckrodt, R. (Hg.): *Bewegtes Leben: Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*. Wolfenbüttel, S. 15-38.
- Wharton, S. (2010a): The Materials of Colour in Italian Renaissance Maiolica: The Inventory of Francesco di Luca, Orciolaio. In: Kirby, J./Nash, S./Cannon, J. (Hg.): *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700*. London.
- Wharton, S. (2010b): Ordinary Pots: The Inventory of Francesco di Luca, Orciolaio, and Cipriano Piccolpasso's Three Books of the Art of the Potter. In: Hamling, T./Richardson, C. (Hg.): *Everyday Objects: Early Modern Material Culture and its Meaning*. Aldershot.
- Wharton, S. (2005): What You See is What You Get: Colour in Italian Renaissance istoriato-ware. In: *Journal of the Society of Renaissance Studies* 19 (5), S. 592-603.