

Die Malerei wird auf Herz, Leber und Hirn geprüft: Körpermetapher und Kunstkritik in Francesco Scannellis „Microcosmo della Pittura“ (1657)

Im „Microcosmo della pittura“ versucht Francesco Scannelli (1616-1663), der Arzt und Kunstberater Francesco I von Modena war, mit Hilfe einer auffälligen Körpermetapher Kunst zu werten und Künstler in eine hierarchische Ordnung zu bringen. Er konstruiert eine Analogie des menschlichen Körpers und seiner Organe mit dem „gran corpo della pittura“, dem er die wichtigsten Künstler in Form von bestimmten 'Organen' zuordnet: Raffael ist die Leber, Tizian das Herz und Correggio das Hirn dieses Körpers, und den Carracci weist er den Ort der Haut zu.

Während sich die spärliche Rezeption Scannellis meist an diesem als Skurrilität eingestuften Vergleich gar nicht lange aufhält, sondern den Autor als Kunstkenner würdigt¹, will ich genau diese 'Skurrilität' in den Blick rücken. Interesse meiner Analyse ist zu sehen, welche Funktion dem Körper im Rahmen eines Hierarchisierungsprojekts von Kunst zugeschrieben wird und welche Rolle die Wissenschaft vom Körper als 'Natur' bei der Naturalisierung von sozial induzierten, mythischen Vorstellungen von künstlerischer Schöpfungskraft spielt. Dabei möchte ich zeigen, wie an Frau/Weiblichkeit im Zuge einer ideologischen Ausdifferenzierung des Geschlechtsunterschiedes ein Ort zugewiesen wird. In Scannellis „Microcosmo“ gibt es überhaupt keine Künstlerinnen, sie sind für seinen Kunstkörper inexistent. Und es ist eben dieses auffällige Verschweigen, das neugierig macht und nach den Strategien fragen läßt, mit deren Hilfe der Ausschluß von Frauen betrieben wird. Die These ist, daß eine Ver-Natur-wissenschaftlichung des Diskurses über Kunst gestattet, einen Zustand, der sozial begründet ist, zu naturalisieren und Frauen den Ort der Reproduktivität, Männern den der Kreativität zuzuweisen. Das männliche Genie wird so dar-(und her-)gestellt, als sei es 'von Natur' mit – sozial kodierten – geschlechtsspezifischen Körpereigenschaften ausgestattet.²

Die für die Körpermetapher wichtigen Konzepte in Scannellis Werk bilden die folgenden Unterkapitel. Ich versuche, sie in einen Kontext zu stellen, der sich auf den sozialen, kunsttheoretischen, medizinischen und anatomischen Diskurs bezieht und der im letzten Kapitel in eine Thematisierung der Bedeutung des „Microcosmo della pittura“ für die Konstruktion der Geschlechterdifferenz mündet.

1. MICROCOSMO DELLA PITTURA

„Um die guten und unterschiedlichen Qualitäten zu lehren, die sich in bestimmten Bildern wie in einem großen Körper der Malerei finden und um die würdigsten und adäquatesten auszuwählen, sei mir die Analogie zum vorzüglichen Mikrokosmos des Menschen gestattet; wie in diesem wird der Forscher auch im MIKROKOSMOS DER MALEREI die wichtigsten und vornehmsten Teile wie-

dererkennen, die mit ihrer Form die Ernährung, die Lebendigkeit und den Verstand und so die Funktionstüchtigkeit einer so ehrwürdigen Zusammenfügung (composto) sicherstellen.“ (S. 11).³

Es geht Scannelli darum, Wertungen vorzunehmen, Urteile zu ermöglichen, v. a. Unterschiede abschätzen und ergo Hierarchien festschreiben zu können. Zu diesem Zweck greift er auf das Modell von Mikro- und Makrokosmos zurück, das seit jeher mit der Aufgabe betraut war, Ordnung in eine Welt zu bringen, die als chaotisch empfunden wurde. Die Hippokratiker und Galen hatten die Körpersäfte mit den Elementen und Himmelskörpern in Verbindung gesetzt und so die Temperamentenlehre geschaffen. Scannelli interessiert sich nicht für die Verbindung des Menschen mit dem Kosmos; er setzt vielmehr den Menschen bereits in seiner Rolle als perfektes Wesen der göttlichen Schöpfung voraus und konstruiert einen neuen Mikrokosmos, den der Malerei. Gleichzeitig wird der Körper auch als rein materielle Entität erfaßt, dessen Leistung an der Funktionalität seiner Organe meßbar wird. Scannelli bestimmt die Werthierarchie der Organe entsprechend zu den Vorstellungen von der Entwicklung des Embryos im Mutterleib: Danach entsteht dort zuerst die Leber, dann das Herz, schließlich das Hirn und erst dann bilden sich die Knochen. Nachdem der Embryo so von innen nach außen vervollständigt ist, bildet sich die alles umfassende Haut – oder, wie Evelyne Berriot-Salvadore in Anlehnung an Ambroise Paré formuliert: „... Nature n'a plus qu'à polir son ouvrage en 'couvrant le corps de cuir' (Paré)!“ (1983, S. 442). Die nährnde Leber, das vitale Herz und das denkende Hirn müssen auch untereinander in eine hierarchische Wertigkeitsordnung gebracht werden:

„... schließlich haben die wirklichen Beobachter des menschlichen Körpers mit Vernunft und klarer Eindeutigkeit festgestellt, daß das edelste und wichtigste Körperteil dasjenige ist, in dem die Instrumente wirken, die am nötigsten sind für die Handlungen, die über alle anderen vornehm herausragen, und das sind die vernünftigen. Sie haben festgestellt, daß diese den Kopf als den Ort der würdigsten und übernatürlichen Handlungen vollenden und diesem höchstvornehmen Denkapparat (instrumento dell'intelligenza) ist der einzigartige Maler aus Correggio am ähnlichsten, der tatsächlich nichts anderes ist als eine leuchtende Sonne der Malerei“ (S. 13 f.).

Hirn und „strumenti ragionevoli“ sind demnach der vornehmste Inhalt des menschlichen Körpers – was von den Anatomen bewiesen sei. Ihr Öffnen des Körpers und die Zurschaustellung seines Inneren verleiht ihnen die Macht des Signifizierens. Das Zu-sehen-geben 'beweist' allerdings nur die konventionelle *kulturell* konstruierte Behauptung, daß das Hirn das wichtigste Organ sei: Der tatsächliche Anblick des Hirns, seine kulturelle Befruchtung und Scannellis Setzung Correggios als Hirn legitimieren sich im Zirkelschluß gegenseitig. Um diese Vernetzung zu gewährleisten, verknüpft der Autor mehrere Diskurse: Das Modell des Mikro/Makrokosmos verweist den Leser auf eine gelehrte und autoritative Tradition, die im menschlichen Körper den gesamten göttlichen Schöpfungsplan repräsentiert sieht.⁴ So entsteht eine elitäre Solidarität, die soziale Autorität verleiht. Außerdem bemüht Scannelli die neuen Wissenschaften von Anatomie

und Medizin, die durch Sichtbarmachung des Inneren Wahrheiten über den Körper zu finden meinen und die göttliche Schöpfung 'Mensch' immer stärker als funktionale Maschine interpretieren – deren Einzelteile hierarchisch gegliedert sind. Und nicht zuletzt rekurriert er auf ein im kunsttheoretischen Diskurs etabliertes Verfahren, die Wertung und Hierarchisierung von Kunst und Künstlern.⁵

2. IL GRANDE CORPO DELLA PITTURA

Welche Bedeutung weist der medizinisch-philosophische Diskurs gerade den Körperteilen zu, die Scannelli für seinen „Körper der Malerei“ auswählt, bzw. wie sind diese aus einer 'gender'-Perspektive kodiert?

Obenan steht die Analogie Raffael-Leber, die Scannelli mit einem euphorischen: „O come bene s'adatta al dignissimo Raffaello la somiglianza del fegato nel MIRCROCOSMO DELLA PITTURA!“ (S. 12) einleitet. Die Leber entsteht im Mutterbauch zuerst und nährt dann alle anderen Organe: „Die Leber erhält als erste Nahrung von den Eingeweiden der Mutter, wenn sie dann genährt ist, gibt sie weiter an das Herz, dann dieses ans Hirn. Auf diese Weise ist die Leber an der Ernährung beider Organe beteiligt und mit den anderen Eingeweiden ist sie Hauptmotor und Hitze für die Erhaltung des neu Geformten.“ (S. 13). In der medizinischen Vorstellung des 17. Jahrhunderts ist die Leber das nutritive Organ par excellence (Huarte 1594, S. 53), sie wählt aus der Nahrung das Feinste und Beste aus – wie Raffael in der Kunst (S. 12 f.). Andererseits betont Huarte die räumliche Distanz zwischen Leber und Hirn: in der Leber wird die Nahrung aufbereitet, ein Geschehen, das Denken aufgrund des „rumbling“ und der „vapours“ behindert (1594, S. 53). Bei Malvezzi heißt es, daß die Frau in der Fortpflanzung, nämlich „bei der Produktion des Herzens und der Leber, den Quellen aller unregulierten Leidenschaften“ die Oberhand hat (1648, I, S. 27). Leber und Herz werden also explizit mit 'Frau' in Verbindung gebracht und sind als Sitz der von der Ratio zu bändigenden Gefühle charakterisiert. Raffael hat also eine Ernährerfunktion für seine Kollegen und Nachfolger, seine Malerei ist der Natur-Boden, auf dem die nachfolgende Kunst gewachsen ist („Raffaello nutrice il gran corpo della Professione.“ S. 145) – das Bild der Terra nutrix drängt sich geradezu auf.

Ist Raffael die Leber des Kunstkörpers, so ist Tizian dessen Herz. Das Herz reichert das in der Leber produzierte Blut mit den „spiriti vitali“ an, mit den Lebensgeistern (S. 13; und Paster 1993, S. 72; Huarte 1594, S. 32). Tizian haucht damit dem „gran corpo della pittura“ das Leben ein: „... und so wie das Herz der wichtigste Teil des Menschen ist, wahrer Ursprung der Hitze und des Lebens, so zeigen sich dieselben Effekte in Tizian, der von der Kraft seiner ureigensten Farben die Lebendigkeit (la vita) dieser Profession herleitet. Seine Malerei gründet auf die kühnste (gagliardo) und ausgezeichnetste Manier. Sie belebt (far vivere) ständig diese einzigartige Weise des guten Malens, nicht nur um sich selbst zu verlebendigen (vivificare), sondern auch, um sogar seine Nachfolger lebendig (vitali) und berühmt zu machen...“ (S. 14).

Das Vokabular, das Scannelli zur Beschreibung von Tizians Kunst benutzt, suggeriert einen Akt der Verlebendigung, der die besonders kraftvollen Vorstellungen *gagliardo, con forza* (S. 14/17) und *vita/vitale/vivificare* oder *vigoroso* (S. 219) denen gegenüberstellt, die Raffael charakterisieren, *delicata naturalezza, gratia, decoro* (S. 39), die keinen aktiven Schöpfungsakt bezeichnen. Tizian schaffe eine „rara bellezza“, die „come di verità dimostra la più vera apparenza della viva carne...“ (S. 221), d.h. der Künstler erschafft in der Kunst lebendiges Fleisch. Wie schon bei Raffael 'übersetzt' Scannelli seine Vorstellungen von der Malerei Tizians in eine Organmetaphorik, die von der galenisch geprägten Temperamentenlehre inspiriert ist. So gibt z.B. Huarte das Beispiel eines Mannes, der eine schöne Frau betrachtet und dessen „vital spirits“ (1594, S. 31) sofort in seine Genitalien stürmen, um ihn für den Akt vorzubereiten. Das Blut transportiert nach dieser Vorstellung die Hitze des Sanguinikers, der seine Affekte nur mäßig zügeln kann. Die Analogie Herz-Tizian faßt die Eigenschaften zusammen, die Tizian bereits in der kunsttheoretischen Diskussion des 16. Jahrhunderts, z.B. bei Vasari, zugeschrieben worden sind: Seine Kunst läßt Leben erstehen, diesem aber wohnt stets eine gewisse Zügellosigkeit inne.

Correggio schließlich bildet den Kopf des „corpo della pittura“. Eine der Qualitäten Correggios sei es, „gli eccessi vitiosi“ (S. 17) zu vermeiden, d.h. Leidenschaften zu mäßigen. In der direkten Gegenüberstellung zu Raffael und Tizian ist es diese 'temperierende' Fähigkeit Correggios, die ihn auszeichnet:

„... (der) Kopf, der wahre Sitz der herausragendsten Handlungen des menschlichen Mikrokosmos, zu dem gleichermaßen Raffael die natürliche Nahrung des gut begründeten Wissens beisteuert, aufgrund dessen man Erfindungen von Historien sehen kann, die außergewöhnlich, geistreich und selten sind, mit ungewöhnlichen Haltungen und großartig; ... und Tizian, der Geist und Kraft und kühne Natürlichkeit verbindet und stolze und ungestüme Bewegung; all diese und andere Qualitäten, die manchmal zu übermäßig und manchmal auch mangelhaft sind, werden von der Mäßigung eines so vorzüglichen Körperteils unterdrückt und ausgeglichen“ (S. 15).

Der Kopf wird in seiner regulierenden, kontrollierenden Funktion präsentiert, die das Vermeiden von Exzessen in alle Richtungen steuert. Das Hirn soll Ausgleich schaffen: „...the brain should be tempered with measurable heat, and without excesse (...); for it is that which principally makes a man able, and the contrarie unable.“ (Huarte 1594, S. 28). Die Kunst Correggios wird auf diese Weise als intellektuelle Schöpfung charakterisiert. Aber auch die fünf Sinne sind im Hirn lokalisiert, so daß die Darstellung der Affekte als herausragende Eigenschaft von Correggios Malerei beschrieben werden kann. An einer Hl. Magdalena habe Correggio ihren inneren Schmerz an ihrem Äußeren gezeigt (S. 278), und überhaupt ist der Künstler der Inbegriff der „più vera espressione de gl'interni affetti“ (S. 284). Auffällig an diesen Zuschreibungen ist die Betonung von Correggios Fähigkeit, in der Malerei 'das Innere' nach außen bringen zu können, Unsichtbares sichtbar zu machen. Der Künstler besitzt, wie der Anatom, den privilegierten Blick, der durch eine äußere Oberfläche hindurch auf ein verborgenes In-

neres schauen kann. Auch Correggios eigener Charakter wird in einer Gegenüberstellung von *scorza vile* (häßlicher Rinde) und *interno nettare* (innerem Nektar) beschrieben, der gleichzeitig die Betrachter(un)fähigkeit eingeschrieben ist: Nur der „intendente“ wird die Malerei Correggios zu schätzen wissen, wird den *interno nettare* kosten können (S. 15).

Den Carracci schließlich gesteht Scannelli die Rolle der Haut in seinem „Microcosmo“ zu. So wie die Haut das Körperinnere zur Welt abschließt und zugleich die Verbindungsmembran zu dieser bildet (vgl. die Entwicklung des Embryos nach Paré, die in Punkt 1. erwähnt ist), so schließen die Carracci eine positiv bewertete künstlerische Tradition ab. Ihr eklektischer Stil wird als Haut mit Oberfläche und mit Oberflächlichkeit in Verbindung gebracht und (obschon dem „corpo della pittura“ zugehörig) zu einem Zeichen von kulturellem Verfall stilisiert. Scannelli greift hier auf eine Tradition zurück, die sich bereits im 16. Jahrhundert großer Popularität erfreute und die zu brillante, kräftige Farbigkeit mit dem (ver)blendenden Glanz von weiblicher Schminkekunst in Verbindung brachte. Damit einher geht das Urteil, daß nur ungebildete Betrachter auf diese, die Natur verschleiern, betrügerischen Zutaten hereinfallen. Die „intendenti“ hingegen lassen sich nicht von den „lascive vaghezze“ (S. 111) der Farben betören. Auch Scannellis Charakterisierung der Haut ist fest in den traditionellen sozio-kulturellen und geschlechtsspezifischen Kodierungen der Zeit verwurzelt, die Tiefe gegen Oberflächlichkeit setzen und letztere weiblich konnotieren (vgl. Sohm 1995, S. 773-784, 793-798).

3. LE ANATOMICHE DIMOSTRAZIONI

Das Privileg, bzw. die Fähigkeit, eine verborgene Tiefe zu ergründen, ist schon mehrfach aufgetaucht: Correggio ist der Maler der inneren Affekte, die Carracci hingegen bleiben als Haut an der Oberfläche der Malerei. Im Vorwort erkennt Scannelli Ärzten und Malern einen privilegierten Zugang zum Inneren des Körpers, zu seiner Tiefe, zu⁶: dem Arzt durch die Sektion, dem Maler durch die Darstellung derselben und beiden durch den Blick, den sie in *andere* Körper werfen. Dieser Blick garantiert die prominente Position des Arztes Scannelli, der den geöffneten menschlichen Körper zum Bild für die Klassifikation von Künstlern macht. Er ver-öffentlicht das Körperinnere und bezieht seine Autorität aus einer ordnungschaffenden Qualität: Dort wo auf den ersten Blick Chaos herrscht, gelingt es dem Arzt, Organe zu identifizieren und Funktionen zuzuschreiben (Sawday 1995, S. 88). Eine ähnliche ordnungsstiftende Funktion übernimmt die bildnerische Darstellung des Körperinneren (z.B. bei Vesalius), die einen blutigen Klumpen mit Hilfe von künstlerischer Technik und klassischer Pose in distinkte Organe überführt (vgl. Scholz 1996, S. 48-51). Die Anatomie legitimiert sich als empirische 'Naturwissenschaft', die Beweis führt, indem sie zu sehen gibt und das Sichtbare klassifiziert, kontrolliert, normiert und ordnet. Die Ordnung, auf die Scannelli immer wieder verweist, ist eine angeblich 'natürliche',

von der Anatomie durch die Öffnung des Körpers bewiesene. Tatsächlich ist sie aber ein Derivat der von der Antike über das Mittelalter weitergegebenen Galenschen Temperamentenlehre und basiert auf sozio-kulturellen Vorstellungen, die dem Körper eingeschrieben sind.

Mediziner und Maler sind beide mit der *viva carne* des menschlichen Körpers beschäftigt, der eine am 'realen' Körper, der andere an dessen Repräsentation. Beide manipulieren am vornehmsten Geschöpf der göttlichen Schöpfung, dem Menschen, den sie formen, normieren, reproduzieren. Beider Wirken ist ein kreativer Schöpfungsakt, der im Gegensatz zur geschlechtlichen Fortpflanzung artifizuell ist, in seiner vornehmsten Ausprägung einer Geistesgeburt gleichkommt und auf die Beteiligung von Frauen verzichten kann.

4. Geschlechterdifferenz

Bei der Definition dessen, was ein guter Künstler wissen muß, beschreibt Scannelli auch den menschlichen Körperbau, wobei er sehr deutlich zwischen Männern und Frauen unterscheidet. Der weibliche Körper wird als schwangerer Körper vorgestellt, von der Natur dazu gemacht, das Menschengeschlecht fortzupflanzen, von der Anatomie als solcher erkannt (S. 60). Bei der Beschreibung der Körperoberfläche hingegen knüpft Scannelli an die Vorstellungen an, die der 'sozialen' Frau zugeordnet werden: sie ist *gratiosa, delicata*, von *lasciva bellezza*, ihre Glieder sind *più carnose, rotonde e fusolari* (S. 60). Der Mann wird mit Substantiven wie *robustezza* und *sveltezza* (S. 61) beschrieben. Scannelli bezieht sich auf zwei Parameter: den sozio-kulturellen, der spezifische Schönheitsvorstellungen und Verhaltenskodices normiert hat und z.B. dem Mann Aktivität und der Frau Passivität zuordnet, und den 'naturwissenschaftlichen', der an der Biologisierung des Körpers arbeitet und ihn gemäß der Funktionen seiner Organe klassifiziert. In der Kombination beider Diskurse werden die Geschlechterpositionen reglementiert, das sozial konstruierte Geschlecht der Frau wird nun durch die Wissenschaften von der Natur auf seine Reproduktionsfähigkeit eingeschränkt (vgl. hierzu Laqueur 1992 und Paster 1993, S. 1-22, 82 ff.). Was vorher als 'natürlich' gehandelt wurde, aber eigentlich sozial definiert war, ist von nun an empirisch verifizierbar, am geöffneten Körper im Anatomietheater ablesbar.

Scannelli schreibt den philosophischen Diskurs des Mikro/Makrokosmos und den medizinisch-anatomischen Diskurs ineinander und konstruiert so eine Klassifikationsmethode, die ihm erlaubt, in seinen „Microcosmo“ keine einzige Künstlerin aufzunehmen. Der Ausschluß, den der Autor gemäß seiner stilkritischen Kriterien als 'qualitativen' bezeichnen mußte, beruht auf einem Werturteil, das in dem Text 'naturalisiert' wird.

Im Moment des Ausschlusses realer Frauen jedoch geschieht außerdem auch die Einverleibung des 'Weiblichen' in die Stilkritik. Während bei Vasari Stil und Charakter der einzelnen Künstler zusammenfallen und beide entweder 'männlich' oder 'weiblich' konnotiert sind, wird Stil bei Scannelli zu einer autonomen

Größe und kann sowohl mit 'männlichem' wie 'weiblichem' Vokabular beschrieben werden. Die Hierarchie unter den Künstlern wird von deren Charakter auf ihren Stil übertragen. Das so gewonnene Gegensatzpaar stellt einem malerischen einen zeichnerischen Stil gegenüber (vgl. Sohm 1995). Damit setzt eine oberflächliche 'Objektivierung' des kunsttheoretischen Schreibens ein: Es ist jetzt das Urteil des Kritikers ausschlaggebend, der sich zur unerlässlichen, außenstehenden Instanz bei der Beurteilung von Kunst macht. Es ist als sei mit der 'biologischen' Differenzierung der Geschlechter und der damit einhergehenden Ausgrenzung von Frauen als 'reproduktiv', das 'Geschlecht' zu einer 'objektiven' Kategorie geworden – und bis heute geblieben.

Der Text Scannellis webt weiter an dem Netz der Diskurse, die das männliche Genie – ein sozio-kulturelles Konstrukt – auf 'naturwissenschaftlicher' Basis definieren, 'naturalisieren' und mit ihren funktional-biologischen Setzungen die 'natürliche' Reproduktion, und damit das Weibliche, gegenüber der künstlerischen (und der medizinischen!) Kreation abqualifizieren.

- 1 Denis Mahon (1971) schreibt in einer Anmerkung: „(W)hen reading Scannelli we must not be discouraged by the pseudo-learned framework, with its medical allusions, within which he has thought fit to operate. On penetrating this smoke-screen we find a man of intelligence and sensibility with a real understanding of the painterly qualities of North Italy.“ (S. 48, Anm. 64) Auch Schlosser (1924) ist v. a. an der Einteilung in Schulen interessiert und an der Aufwertung der norditalienischen gegenüber der römischen Kunst – auch wenn er zumindest auf Scannellis Körpermetapher verweist (S. 536). In diesen Urteilen spiegelt sich das Interesse der Kunstgeschichte als institutionalisierter Disziplin, die durch Stilkritik und Händescheidung Zuschreibungen an möglichst prominente Künstler vornimmt und damit Bildern keineswegs nur ideellen Wert zumißt.
- 2 Bereits Ende des 16. Jh.s verfolgen z.B. Juan Huarte in seinem „Examen de ingenios“ und von kunsttheoretischer Seite aus Gian Paolo Lomazzo in „Idea del tempio della pittura“ dieses Projekt der Zuweisung 'natürlicher' Veranlagung an herausragende Persönlichkeiten. Beide

- gehen von einer spezifischen, unveränderlichen, naturgegebenen 'Komposition' des Menschen aus, die ihn für manche Dinge befähigt, für manche nicht. So gibt es bei Huarte geborene Redner und bei Lomazzo gar geborene Koloristen, die dafür nicht in der Zeichenkunst begabt sind. Zu Lomazzo vgl. Kemp 1987.
- 3 Seitenangaben ohne Nennung des Autors beziehen sich immer auf den „Microcosmo“ Scannellis. Übersetzungen von M. Chr.
 - 4 Nach Gianni Micheli (1979) wird die Makro-/Mikrokosmos-Theorie im 17. Jh. zu einem Allgemeinplatz, bleibt jedoch im Rahmen der Naturphilosophie aktuell (S. 658).
 - 5 Vergleiche z.B. die Künstlerviten Vasaris, deren erstes Ziel es ist, Michelangelo als größten Künstler von allen anderen abzusetzen. Um das zu erreichen bedient sich Vasari des wertenden Vergleichs.
 - 6 Zur Analogie von Anatom und Künstler siehe Hoffmann-Curtius 1993, S. 21-27.

Literatur

Berriot-Salvadore, Evelyne 1990: Corps humain ou corps humains: homme, fem-

me, enfant dans la médecine de la Renaissance. In: Le Corps à la Renaissance. Hg. von Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine, Jean-Claude Margolin. Paris

Hoffmann-Curtius, Kathrin 1993: Im Blickfeld: George Grosz „John, der Frauenmörder“. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle. Stuttgart

Huarte Navarro, Juan 1594: The Examination of Mens Wits. In which, by discovering the varietie of natures, is shewed for what profession each one is apt, and how far he shall profit therein. Translated out of the Spanish tongue by M. Camillo Camili. Englished out of his Italian, by R. C. London (Reprint 1969 Amsterdam/New York). Der Text Huartes ist zuerst 1575 mit dem Titel „Examen de ingenios para las ciencias“ erschienen und wurde 1582 ins Italienische übersetzt. Ich zitiere um des leichteren Verständnisses willen die englische Fassung.

Kemp, Martin 1987: 'Equal Excellences': Lomazzo and the explanation of individual style in the visual arts. In: Renaissance Studies I/1, 1-26

Laqueur, Thomas 1992: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlech-

ter von der Antike bis Freud. Frankfurt

Mahon, Denis 1971: Studies in Seicento Art and Theory. Westport Reprint

Malvezzi, Virgilio 1648: Considerationi con occasione d'alcuni luoghi delle vite d'Alcibiade e di Coriolano. Bologna

Micheli, Gianni 1979: Macro/Microcosmo. In: Enciclopedia Einaudi. Torino

Paster, Gail Kern 1993: The Body Embarrassed. Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England. Ithaca/New York

Sawday, Jonathan 1995: The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture. London/New York

Scannelli, Francesco 1657: Il Microcosmo della Pittura. Cesena

Schlosser, Julius 1924: Die Kunstliteratur. Wien

Scholz, Susanne 1995: Representing the Renaissance Body: National Identity, Subjectivity, and the Image of the Human Body in the Works of Edmund Spenser and his Contemporaries. Diss. Frankfurt

Sohm, Philip 1995: Gendered Style in Italian Art Criticism from Michelangelo to Malvasia. In: Renaissance Quarterly XLVIII/4, S. 759-808