

24. Girard Thibault: Bewegung in Harmonie mit dem Körper (1630)

Touts les Mathematiciens sçavent, que la figure circulaire ou ronde est la plus simple, la premiere, voire aussi la plus parfaite, la plus excellente, & la plus capable de toutes pour la defense; comme celle qui ne se laisse toucher en la surface, qu'en un seul point à la fois: dont une figure si accomplie ne devoit pas manquer à un corps si noble: auquel aussi elle peut estre demonstrée en diverses manieres; & principalement sur la longueur estendue, c'est à dire quand il se tient droit sur ses jambes, à pieds joincts, & les bras estendus droitement en haut, tellement que les coudes luy egalent le sommet de la teste. Car lors qu'il se tient en telle situation, soit debout contre un mur, soit estendu en la mesme sorte par terre, & qu'on luy mette l'une des branches d'un grand compas sur le nombril, & l'autre sur les orteils ou contre la plante des pieds, & qu'on en tire en rond une circonference, il en sourdra un Cercle; dont le Centre sera sur le nombril de la personne, le Diametre en sera comme la hauteur estendue, & la Circonference en touchera d'un costé la plante des pieds, & à l'opposite les bouts de ses doigts. Si on y trouve de la faute, le corps n'a pas esté exactement proportionné suivant les regles de sa composition.

Or voilà maintenant le Cercle, duquel nous pretendons user en tout ce Livre pour l'adresse de nostre Exercice: lequel, d'autant qu'il est proportionné à la longueur estendue de l'homme, nous disons aussi estre proportionné à tous les mouvements qu'il sçavoit faire, avec bras & jambes, & avec tout le corps entier, ou avec chascune de ses parties.

Girard Thibault, *Académie de l'espée, où se demonstrent par reigles mathematiques, sur le fondement d'un cercle mysterieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'a présent incognus secrets du manient des armes à pied et à cheval*, Leiden 1628, Kap. 1, S. 4

Alle Mathematiker wissen, dass die zirkelförmige oder runde Figur die einfachste, erste und sogar die perfektteste, hervorragendste und hilfreichste aller [geometrischen] Figuren für die Verteidigung ist, denn sie lässt sich an ihrer Oberfläche stets nur an einem einzigen Punkt berühren. Daher sollte eine so vollkommene Figur nicht in einem so edlen Körper fehlen, und tatsächlich kann sie [der Kreis] auf verschiedene Weise in ihm [dem menschlichen Körper] nach-

gewiesen werden: In erster Linie durch die Länge des ausgestreckten Körpers, d. h. wenn der Mensch aufrecht auf seinen Beinen steht, mit geschlossenen Füßen, und die Arme gerade nach oben streckt, sodass die Ellbogen auf gleicher Höhe mit dem Scheitel liegen. Wenn er sich in dieser Stellung befindet – entweder aufrecht gegen eine Wand [gelehnt] oder auf die gleiche Weise auf dem Boden ausgebreitet –, einer der Schenkel eines großen Zirkels im Bauchnabel platziert wird und der andere in den Zehen oder den Fußsohlen und der Zirkel rundherum gezogen wird, wird daraus ein Kreis hervorgehen. Dessen Zentrum wird im Bauchnabel der Person liegen, der Durchmesser der Höhe des Körpers mit ausgestreckten Armen entsprechen und die Kreislinie auf der einen Seite die Fußsohlen und auf der anderen die Fingerspitzen berühren. Wenn man darin einen Fehler findet, ist der Körper nicht exakt nach den Regeln seiner Komposition proportioniert.

Das ist nun der Kreis, den wir in diesem gesamten Buch zu verwenden beabsichtigen, um in unserer Leibesübung Geschicklichkeit zu erzielen. Da dieser Kreis gemäß der erweiterten Körperlänge des Menschen proportioniert ist, sagen wir auch, dass Bewegungen, die man mit den Armen und Beinen und mit dem ganzen Körper oder jedem seiner Teile zu machen weiß, in ihren Proportionen diesem Kreis entsprechen.

Übersetzung: Julia Saviello

Kommentar

Die „Leibesübung“ (*exercice*), die Girard Thibault (ca. 1574–1627) in diesem kurzen Auszug aus seiner umfassenden *Académie de l'espée* mit dem Kreis zu begründen versucht, ist die des Fechtens. Um 1574 in Antwerpen geboren, wurde Thibault wohl bereits durch Lambert van Someren mit dieser Kampftechnik vertraut gemacht, bevor ihn seine Tätigkeit als Händler um 1605 in die südlich von Sevilla gelegene Stadt Sanlúcar de Barrameda und damit in den Geburtsort des berühmten spanischen Fechtmeisters Jerónimo Sánchez de Carranza führte.¹ Dessen 1582 schriftlich niedergelegte Fechtmethode, die sogenannte *Verdadera destreza* („Das wahre Können“), sollte die spanische Fechtschule maßgeblich prägen.² Auch Thibault geriet während seines Spanienaufenthaltes, vermittelt durch zwei Schüler Carranzas, Luis Pacheco de Narváez und Luis Méndez de Carmona, mit diesem Ansatz in Kontakt und wurde, nach seiner Rückkehr in die Niederlande um 1610, zu einem ihrer

bedeutendsten Vertreter.³ Dies nicht zuletzt auch dank seines ca. 1615 begonnenen Fechthandbuches.⁴

Publiziert wurde die *Académie de l'espée, où se demonstrent par reigles mathematiques, sur le fondement d'un cercle mysterieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'a présent incognus secrets du maniemment des armes à pied et à cheval*, so der vollständige Titel der Schrift, erst 1630 – obwohl auf dem Titelblatt das Jahr 1628 festgehalten ist.⁵ Thibault war bereits 1627 verstorben und hatte sein ambitioniertes Projekt bis zu diesem Zeitpunkt nicht vollständig zum Abschluss bringen können. Daher fehlt die im Titel angekündigte Diskussion der Handhabung von Waffen im Kampf „zu Pferd“ (*à cheval*) und verlagert sich der Fokus stattdessen vollständig auf den Fußkampf (*à pied*).⁶ Dessen „unbekannte Geheimnisse“ (*incognus secrets*) legt Thibault in insgesamt 44 Kapiteln und mit 46 kleinteiligen, in Kupferstich ausgeführten Bildtafeln (*Tabulae*) dar, die bis auf eine Ausnahme je eine Doppelseite des großformatigen Prachtbandes füllen.⁷ Er bedient sich dazu, wie bereits aus dem Titel hervorgeht, der „Regeln der Mathematik“ (*reigles mathematiques*) und, konkreter noch, eines „mysteriösen Kreises“ (*cercle myterieux*). Diesen stellt er im ersten und zweiten Kapitel vor und leitet ihn sowohl hinsichtlich seiner Größe als auch seiner minutiösen Unterteilung vom wohlproportionierten menschlichen Körper ab, bevor er ihn in den folgenden Kapiteln zur detaillierten Erläuterung einzelner Bewegungen des Fechters heranzieht.⁸ Sein zentrales Anliegen dabei begründet er in Kapitel 1 wie folgt: Während seiner langjährigen Praxis als Fechtmeister in verschiedenen Ländern habe er Vertreter unterschiedlicher Fechtschulen beobachtet, die unnatürliche und ineffiziente Körperhaltungen eingenommen hätten.⁹ Diesen Fehlern versucht er mit seinem Traktat zu begegnen und nimmt sich dazu, wie er schreibt, die Natur selbst, d. h. die Maßverhältnisse des menschlichen Körpers, zum Vorbild.¹⁰

Gänzlich „unbekannt“ waren die Geheimnisse, deren Enthüllung Thibault im Titel ankündigt, um 1630 allerdings nicht, im Gegenteil: Erste Ansätze zu einer geometrischen Erklärung und Herleitung von Fechtbewegungen finden sich bereits im *Trattato di scientia d'arme* (1553) des italienischen Ingenieurs und Mathematikers Camillo Agrippa.¹¹ Während Agrippas Ansatz in Italien nur wenig Nachhall finden sollte, waren es insbesondere der französische Fechtmeister Henri de Saint Didier und der bereits genannte Carranza in Spanien, die die Geometrie für die Analyse des Fechtens fruchtbar machten¹² und, mit William Shakespeare gesprochen, das Fechten „nach dem Geometriebuch“ (*by the booke of arithmetic*) weiter verbreiteten.¹³ Dabei nahm Carranza erstmals auch auf die Proportionen des menschlichen Körpers Bezug – in ihnen erkannte er die „wichtigste Grund-

lage“ (*el primer fundamento*) von Bewegungen wie der des Fechtens und zugleich den Ausgangspunkt für die geometrische Erschließung dieser ‚Körpertechnik‘.¹⁴

Auch in den *Regole di molti cavagliereschi essercitii* (1587) des aus Bologna stammenden Soldaten Federico Ghisliero, die ihrerseits auf Carranzas Theoreme aufbauen, stehen die idealen Maßverhältnisse des Körpers am Anfang der Analyse.¹⁵ Der Autor verweist in diesem Zusammenhang erstmals auf den antiken Architekten und Architekturtheoretiker Vitruv,¹⁶ der sich zur Bestimmung der symmetrischen Anlage von Tempeln im ersten Kapitel des dritten Buches seiner *De architectura libri decem* (ca. 33–14 v. Chr.) dem wohlproportionierten menschlichen Körper widmet.¹⁷ Nach einigen einleitenden Sätzen zur Bedeutung von Symmetrie im Tempelbau kommt Vitruv zunächst auf die idealen Größenverhältnisse zwischen dem Körper und einzelnen seiner Glieder zu sprechen, um dann die geometrischen Formen Kreis und Quadrat als eine Art Maßstab körperlicher Proportionalität einzuführen:

„Ferner ist natürlicherweise der Mittelpunkt des Körpers der Nabel. Liegt nämlich ein Mensch mit gespreizten Armen und Beinen auf dem Rücken, und setzt man die Zirkelspitze an der Stelle des Nabels ein und schlägt einen Kreis, dann werden von dem Kreis die Fingerspitzen beider Hände und die Zehenspitzen berührt. Ebenso wie sich am Körper der Kreis ergibt, wird sich auch die Figur des Quadrats an ihm finden. Wenn man nämlich von den Fußsohlen bis zum Scheitel Maß nimmt und wendet dieses Maß auf die ausgestreckten Hände an, so wird sich die gleiche Breite und Höhe ergeben, wie bei Flächen, die nach dem Winkelmaß quadratisch angelegt sind.“¹⁸

Ghisliero fokussiert in der weiteren Erläuterung der körperlichen Proportionen allein den Kreis, gleichwohl er sich an diesem Punkt erneut dezidiert auf Vitruv bezieht. Als „die von allen am meisten vollendete Figur“ (*la più perfetta di tutte l'altre*) finde sich die „runde Form“ (*figura circolare*) auch im perfekt gebauten menschlichen Körper; ein vom Nabel ausgehend gezogener Kreis berühre sowohl die seitlich ausgestreckten als auch die so weit wie möglich gespreizten Beine.¹⁹

In dieser Zuspitzung Vitruvs ebenso wie im Verweis auf die vollendete Form des Kreises finden sich deutliche Parallelen zur eingangs zitierten Passage aus Thibaults *Académie de l'espée*. „Alle Mathematiker“, so beginnt Thibault seine Erläuterung an dieser Stelle, stimmten darin überein, dass der Kreis unter dem Gesichtspunkt der Verteidigung die „einfachste, erste und sogar die perfekteste, hervorragendste und hilfreichste aller Figuren“ darstelle, da er stets nur in einem Punkt auf einer Oberfläche aufliege.²⁰ Aber auch der Körper selbst, dies führt

Thibault – ähnlich wie Ghisliero – weiter aus, sei durch den Kreis bestimmt. War Ghisliero aber noch den frühen Darstellungen dieses vitruvianischen Gleichnisses durch Fra Giovanni Giocondo und Cesare Cesariano gefolgt und hatte den männlichen Körper mit geöffneten Beinen und horizontal ausgerichteten Armen in einen Kreis eingeschrieben,²¹ geht Thibault von einem aufrecht stehenden Mann mit vertikal nach oben gestreckten Armen aus.

Diese veränderte Körperhaltung macht es wesentlich leichter, einen Kreis zu ziehen, dessen Mittelpunkt im Bauchnabel liegt und der die Hände und Füße gleichermaßen berührt.²² Agrippa von Nettesheim hat, wie Frank Zöllner zeigen konnte, im Kapitel zu den Proportionen des menschlichen Körpers in seiner magischen Schrift *De occulta philosophia libri tres* (1533) erstmals eine solche Pose aufgegriffen, dabei aber noch auf den ‚Mann im Quadrat‘ (*homo ad quadratum*) bezogen.²³ Agrippas Proportionslehre, in der er Vitruv weniger direkt als vielmehr vermittelt durch Leonardo rezipiert,²⁴ ist für Thibault schon zu Beginn des ersten Kapitels, dem der eingangs zitierte Abschnitt entstammt, eine zentrale Vorlage.²⁵ Der Autor beschreibt den Menschen hier zunächst als die vollendetste Kreatur der Welt und, im Verweis auf die antike Philosophie, als einen Mikrokosmos – mit seinem vollkommenen und wohlproportionierten Körperbau repräsentiere er die kosmische und irdische Harmonie in gleicher Weise.²⁶ Ob Thibault sich selbst mit den Proportionsregeln Vitruvs auseinandergesetzt hat, bleibt fraglich. Die einzige Stelle, an der er sich explizit auf den antiken Architekturtheoretiker bezieht und dessen Festlegung der Körpergröße auf sechs Fußlängen kritisch hinterfragt, könnte ihm ebensogut durch Ghislieros *Regole* bekannt gewesen sein, in denen diese Setzung im Rekurs auf Vegetius und die ideale Größe eines Kriegers aber noch positiv bewertet wird.²⁷

Hatte Vitruv die Proportionen des menschlichen Körpers auf den statischen Baukörper bezogen,²⁸ leitet Thibault aus ihnen Koordinaten für die idealen Bewegungen eines Fechters ab.²⁹ Das entscheidende Element in diesem Übergang vom unbewegten zum bewegten Körper ist der Kreis.³⁰ Diesen unterteilt Thibault im Rückgriff auf die körperlichen Maßverhältnisse zunächst in einzelne Kompartimente, um im Anschluss entlang der so entstehenden Linien und Knotenpunkte konkrete Distanzen und Zeiteinheiten ebenso wie einzelne Schrittfolgen innerhalb des Fechtens zu bestimmen. Der Kreis markiert dabei nicht den Abstand zwischen zwei Fechtern bzw. die Fläche, in der sie ihren Kampf austragen. Vielmehr wird jedem von ihnen ein solcher Bewegungsradius zugewiesen,³¹ der sich mit ihm bewegt und ihm so stets aufs Neue ein wohlproportioniertes ‚Raster‘ für Schritte und Hiebe aufzeigt.³² Dem Kreis kommt in der *Académie de l'espée* damit weniger ein „mysteriöser“ – wie es im Titel



Abb. 12

Girard Thibault, *Académie de l'espée*, Leiden 1628, Tf. 1. Leuven, Katholieke Universiteit, Universiteitsbibliotheek



heißt – oder ein aus diesem vagen Begriff abgeleiteter symbolischer Wert zu als vielmehr ein konkreter praktischer Nutzen.³³

Die dem ersten Kapitel vorangestellte erste Tafel (*Tabula I*) dient Thibault zur detaillierten Darlegung der Konstruktion des Kreises (Abb. 12); die auf ihr versammelten Diagramme und Figuren erläutert er ausführlich im Anschluss an seine bereits skizzierten Überlegungen zu den Proportionen des menschlichen Körpers und ihrer Relevanz für das Fechten.³⁴ Die fünf das Blatt dominierenden Kreise sind alle auf die gleiche Weise von einem Netz aus Linien überzogen, deren zentrale Schnittpunkte mit einzelnen Großbuchstaben markiert sind und deren Bezeichnungen im *Circulus N. 2* links oben zusammengeführt werden.³⁵ Als Maßstab dieser Unterteilung des Kreises bedient sich Thibault – als Ersatz für einen Zirkel – eines Schwertes. Dessen Klinge ist wiederum an der Größe des Fechters ausgerichtet und soll diesem bis zum Bauchnabel reichen, wie im zentralen *Circulus N. 1* aufgezeigt wird.³⁶ Die Figuren in den dreieckigen Bildfeldern, die sich in einem Kreis um die unterschiedlich großen Kreisdiagramme legen, veranschaulichen die Handhabung eines derart proportionierten Schwertes in so unterschiedlichen Momenten wie dem Ziehen der Waffe oder dem Angriff.³⁷ Zusätzlich zur Orientierung des Schwertes am menschlichen Körper gliedert Thibault die Waffe in einzelne Maßeinheiten, wie im unteren Teil der Grafik deutlich wird.³⁸

Dem mithilfe des Schwertes konstruierten Kreis fügt Thibault im *Circulus N. 1* einen aufrecht stehenden bzw. liegenden, frontal ausgerichteten und zur Hälfte als Skelett gezeigten Mann ein und markiert die einzelnen Körperteile mit horizontal verlaufenden, gepunkteten Linien, die auf der linken Seite erneut mit Großbuchstaben (von A bis Z) und auf der rechten mit den genauen Begriffen versehen sind. Jede dieser Linien mündet in einen Schnittpunkt des auf den Kreis applizierten Rasters, was für Thibault die enge Verschränkung der geometrischen Figur mit dem Körper belegt.³⁹ In den verbleibenden Kreisdiagrammen 3, 4 und 5 veranschaulicht er zudem, dass Kreis und Körper auch dann miteinander korrespondieren, wenn letzterer im Profil, in der Rückansicht oder gar über Kopf dargestellt wird.⁴⁰ Darüber hinaus aber kommt in ihnen nun der Aspekt der Bewegung stärker zum Ausdruck, der im *Circulus N. 1* durch das Motiv der auf den Schnittpunkten angesiedelten Fußabdrücke lediglich angedeutet wird. In *Circulus N. 3* werden die zentralen Linien des Kreises zunächst mit gewöhnlichen Schrittlängen korreliert, während in *Circulus N. 4* anhand dreier Intervalle verschiedene Schrittfolgen zur Annäherung an den Gegner aufgezeigt werden; in *Circulus N. 5* wird zusätzlich zu den Distanzen auch der Zeitfaktor behandelt.⁴¹

Thibault entwirft in der *Académie de l'espée* ein System des Fechtens, das in völligem Einklang mit den Maßverhältnissen des menschlichen Körpers steht. Dies wird in der ersten Tafel anhand der fünf Kreisdiagramme besonders anschaulich. Dass sich Thibault bei der Konstruktion dieser fein untergliederten Kreise nicht von seiner eigenen Fantasie leiten ließ, sondern – seinen eigenen Vorsätzen entsprechend – im Rekurs auf den wohlproportionierten menschlichen Körper dem natürlichen Vorbild verhaftet blieb, betont er ein weiteres Mal zu Beginn von Kapitel 2.⁴² Um diesem Postulat mehr Nachdruck zu verleihen, zieht er im Folgenden eine Proportionsfigur aus Albrecht Dürers *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528) heran und überblendet diese auf *Tabula II* mit dem von ihm konstruierten Kreis.⁴³ Die Unstimmigkeiten zwischen Figur und Kreisschema, die er dabei einräumen muss, führt er auf Fehler Dürers zurück, und er korrigiert dessen Proportionsfigur kurzerhand.⁴⁴ Während sich Thibault Vitruv in Kapitel 1 also nur flüchtig und vermittelt durch Ghisliero zuwendet, verlässt er in Kapitel 2 für einen kurzen Moment seinen thematischen ‚Radius‘, das Fechten, und fordert mit Dürer einen zentralen Vertreter künstlerischer Proportionslehren unmittelbar heraus.

Julia Saviello

Anmerkungen

- 1 Herman de la Fontaine Verwey, Gerard Thibault and his ‚Académie de l'espée‘, in: *Quaerendo* 8, 1978, S. 283–319, hier S. 289 f.
- 2 Vgl. Sydney Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe*, New Haven/London 2000, S. 66 f.; Manuel Valle Ortiz, ‚The Destreza Verdadera‘: A Global Phenomenon, in: Daniel Jaquet/Karin Verelst/Timothy Dawson (Hg.), *Late Medieval and Early Modern Fight Books: Transmission and Tradition of Martial Arts in Europe (14th–17th Centuries)*, Leiden/Boston 2016, S. 324–353, bes. S. 326–330, mit weiterführender Literatur. Der sich um das Fechten und andere Arten des Kampfes ausbildenden Traktatliteratur der Frühen Neuzeit widmen sich auch: Sydney Anglo, *Sword and Pen: Fencing Masters and Artists*, in: Tobias Capwell (Hg.), *The Noble Art of the Sword: Fashion and Fencing in Renaissance Europe, 1520–1630*, Ausst.-Kat., London 2012, S. 150–163; Heidemarie Bodemer, *Das Fechtbuch. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der bildkünstlerischen Darstellung der Fechtkunst in den Fechtbüchern des mediterranen und westeuropäischen Raumes vom Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 2015; Daniel Jaquet, *Combattre au Moyen Âge. Une histoire des arts martiaux en occident XIV–XVII*, Paris 2017.
- 3 De la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 289 f. Méndez de Carmona war ein treuer Anhänger Carranzas und verteidigte dessen Methode gegenüber Pacheco de Narváez, der seinen Lehrer ab ca. 1618 öffentlich kritisierte. Vgl. Valle Ortiz (wie Anm. 2), S. 330 f. Thibault war mit

- Méndez de Carmona hingegen noch 1621 befreundet, wie de la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 295, Anm. 22, herausstellt.
- 4 In diesem Jahr trat Thibault zu diesem Zweck mit dem in Amsterdam lebenden Grafiker Michel le Blon in Kontakt. Vgl. de la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 292.
 - 5 Zu Thibault und seiner *Académie de l'espée* allgemein: ebd.; Anglo (wie Anm. 2), S. 73–82; Pierre Caye, ‚La philosophie des armes‘ ou la mesure du combat selon l‘, *Académie de l'espée* (1628) de Girard Thibault d'Anvers, in: Florence Malhomme/Elisabetta Villari (Hg.), *Musica corporis. Savoirs et arts du corps de l'antiquité à l'âge humaniste et classique*, Turnhout 2011, S. 275–299; Bodemer (wie Anm. 2), S. 228–242; Bert Gevaert/Reinier van Noort, Evolution of Martial Tradition in the Low Countries: Fencing Guilds and Treatises, in: Jaquet/Verelst/Dawson (wie Anm. 2), S. 376–409, bes. S. 400 f.
 - 6 Vgl. de la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 306–309.
 - 7 An den kleinteiligen Kupferstichen arbeiteten 17 verschiedene Grafiker unter der Leitung von Crispin de Passe d. J. Für eine genaue Auflistung aller beteiligten Künstler: Anglo (wie Anm. 2), S. 329, Anm. 89.
 - 8 Die in diese Kapitel eingefügten *tabulae* entsprechen der von Janina Wellmann beschriebenen „sequentiell-performativen Variante“ unter den Instruktionsgraphiken für unterschiedliche Bewegungen des Körpers: Hand und Leib, Arbeiten und Üben. Instruktionsgraphiken der Bewegung im 17. und 18. Jahrhundert, in: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Wiesbaden 2008, S. 15–38. Die im Folgenden erläuterten ersten beiden Tafeln lassen sich jedoch nicht diesem Typus zuordnen.
 - 9 Girard Thibault, *Académie de l'espée, où se demonstrent par reigles mathematiques, sur le fondement d'un cercle mysterieux, la théorie et pratique des vrais et jusqu'a présent incognus secrets du manient des armes à pied et à cheval*, Leiden 1628, Kap. 1, S. 3.
 - 10 Ebd., S. 3 f. Thibault grenzt den menschlichen Körper – aufgrund seiner Proportionalität, aber auch aufgrund der Beweglichkeit seiner Glieder und vor allem der Hände – strikt vom tierischen Körper ab. Ebd., S. 2 f. Für eine ausführlichere Diskussion dieser Differenzierung: Caye (wie Anm. 5), S. 286–288.
 - 11 Vgl. Anglo (wie Anm. 2), S. 61–73; Caye (wie Anm. 5), S. 277. Zur Bedeutung der Geometrie für andere choreografierte Bewegungskünste, etwa militärische Formationen, höfische Tanz- und Reitspektakel: Martina Papiro, *Choreografie der Herrschaft. Stefano della Bellas Radierungen zu den Reiterfesten am Florentiner Hof 1637–1661*, Paderborn 2016, S. 124–145.
 - 12 Henri de Saint Didier, *Traicté contenant les secrets du premier livre de l'espée seule, mère de toutes armes. Qui sont espée, dague, cappe, targue, bouclier, rondelle, l'espée à deux mains & les deux espées, avec ses pourtraictures etc.*, Paris 1573; Jerónimo Sánchez de Carranza, *Libro que trata de la philosophía de las armas y de su destreza de la aggresión y defensión christiana*, Lissabon 1582. Zu Saint Didier: Anglo (wie Anm. 2), S. 65 f.; Olivier Dupuis, The French Fencing Traditions, from the 14th Century to 1630 through Fight Books, in: Jaquet/Verelst/Dawson (wie Anm. 2), S. 354–375, hier S. 357–359.
 - 13 William Shakespeare, *Romeo und Julia*. *Zweisprachige Ausgabe*, neu übers. u. komm. v. Frank Günther, Cadolzburg 2000, III, 1, 101 f. (S. 126–129). Vgl. de la Fontaine Verwey (wie Anm. 1), S. 289.
 - 14 Carranza (wie Anm. 12), fol. 28 r–v. Vgl. auch ebd., fol. 147 v–148 r. Zu Carranza und seiner Fechtmethode allgemein: Anglo (wie Anm. 2), S. 66–68; Claude Chauchadis, *Vers un duel chré-*

- ten. Le capitaine Jeronimo de Carranza et sa ‚Philosophía de las armas y de su destreza‘, premier traité d’escrime espagnol, in: Uwe Israel/Christian Jaser (Hg.), *Agon und Distinktion. Soziale Räume des Zweikampfs zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Berlin 2016, S. 159–168; Valle Ortiz (wie Anm. 2). Der Begriff der ‚Körpertechnik‘ geht auf Marcel Mauss zurück: Die Techniken des Körpers [1935], in: ders., *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2: *Gabentausch – Todesvorstellung – Körpertechniken*, Wiesbaden 2010, S. 199–220. Hierzu: Rebekka von Mallinckrodt, Einführung: Körpertechniken in der Frühen Neuzeit, in: dies. (wie Anm. 8), S. 1–14, bes. S. 3 f.
- 15 Zu diesem bisher wenig beachteten Fechttraktat und seinem Bezug zu Carranza: Sydney Anglo, *Sixteenth-Century Italian Drawings in Federico Ghisliero’s ‚Regole di molti cavalliereschi essercitii‘*, in: *Apollo* 140, 1994, S. 29–36; ders. (wie Anm. 2), S. 68–71.
- 16 Federico Ghisliero, *Regole di molti cavalliereschi essercitii*, Parma 1587, S. 7: „Truovasi il corpo dell’huomo composto di cosi misurata proportione; & qualunque parte cosi ben rispondente co’l tutto, che gli antichi Architetti dalla proportione medesima cavarono la compositione di quasi tutte le cose: come di edificar case, chiese, castella, navi, & in somma ogni sorte di fabrica: si come scrivono tutti gli antichi, & moderni, che di ciò hanno trattato; tra quali in particolare è Vitruvio nel principio del libro III.“
- 17 Zu Vitruvs Proportionsfigur und deren Rezeption: Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987; ders., *Anthropomorphismus: Das Maß des Menschen in der Architektur von Vitruv bis Le Corbusier*, in: Otto Neumaier (Hg.), *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras*, Möhnesee 2004, S. 307–344; ders., *Vitruvs Proportionsfigur – Eine Metapher für Maß und Geometrie*, in: Ralph Johannes (Hg.), *Entwerfen: Architektenausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte, Theorie, Praxis*, Hamburg 2009, S. 145–161. Zu Vitruv siehe außerdem den Firenzuola-Kommentar im vorliegenden Band.
- 18 Übers. Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur. Lateinisch und deutsch*, übers. u. komm. v. Curt Fensterbusch, 6. Aufl., Darmstadt 2008 (zuerst: 1964), III, 1, 3, S. 139 (*Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. Namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur. Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae, quae ad normam sunt quadratae.*)
- 19 Ghisliero (wie Anm. 16), S. 8. Die Relation des menschlichen Körpers zum Quadrat diskutiert Ghisliero im Anschluss und bezieht sich dabei ausschließlich auf Plinius (*Naturalis historia*, VII, 77). Vgl. Ghisliero (wie Anm. 16), S. 10, hier allerdings noch mit der älteren Angabe des entsprechenden Kapitels.
- 20 Vgl. die Gemeinsamkeiten im Wortlaut in ebd.: „Hanno poi speculando trovato i Filosofi antichi, che la figura circolare, che è la più perfetta di tutte l’altre [...]“. Der mit dem Kreis verbundene Aspekt der Verteidigung ist laut Caye (wie Anm. 5), S. 283–286, typisch für die spanische Fechtsschule (*Verdadera destreza*).
- 21 Zu Giocondo und Cesariano: Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 118–143.
- 22 Thibault nennt im Anschluss an den für diesen Kommentar gewählten Auszug alternative Mittelpunkte eines um den Körper gezogenen Kreises. Die hier gewählte Variante, die vom Bauchnabel ausgeht, erachtet er jedoch für sein Anliegen am geeignetsten, da ein Fechter überwiegend mit ausgestreckten Armen arbeite. Vgl. Thibault (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 4.

- 23 Cornelius Agrippa, *De occulta philosophia: libri tres*, hg. v. Vittoria Perrone Compagni, Leiden/New York/Köln 1992, II, Kap. 27, S. 334. Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 25 f.; ders., *Metapher* (wie Anm. 17), S. 148 f., der davon ausgeht, dass eine solche Ausrichtung den Vorstellungen Vitruvs weit mehr entsprach. In der von Bruno Reudenbach beschriebenen Bildtradition von Vitruvs Proportionsfigur kommt eine vergleichbare Lösung nicht vor. Vgl. Bruno Reudenbach, ‚In mensuram humani corporis‘. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert, in: Christel Meier/Uwe Ruberg (Hg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, S. 651–688.
- 24 Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 192–201.
- 25 Vgl. Girard Thibault d’Anvers, *The Academy of the Sword Wherein is Demonstrated by Mathematical Rules on the Foundation of a Mysterious Circle the Theory and Practice of the True and Heretofore Unknown Secrets of Handling Arms on Foot and Horseback*, übers. u. komm. v. John Michael Geer, London 2017, S. 10, Anm. 1.
- 26 Ders. (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 1 f. Vgl. Agrippa (wie Anm. 23), II, Kap. 27, S. 328 f. Neben Bauwerken führen Agrippa wie Thibault auch die Arche Noah als Beispiel für ein dem menschlichen Körper analog proportioniertes Gefüge an. Dieser Vergleich geht auf Francesco Giorgi zurück. Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 181, 198.
- 27 Ghisliero (wie Anm. 16), S. 7 f. Für diese These spricht außerdem, dass Thibault danach auf jene Stelle in Plinius’ *Naturalis historia* eingeht, der sich schon Ghisliero im Anschluss an Vitruv widmet (ebd., S. 10). Die Bezüge zwischen Thibaults *Académie de l’espée* und Ghislieros *Regole* wurden bisher keiner systematischen Untersuchung unterzogen. Die vitruvianische Angabe von sechs Fuß hatte bereits Leonardo da Vinci korrigiert. Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 80 f.; Frank Fehrenbach, Leonardo da Vinci: Proportionsstudie nach Vitruv, in: Christoph Marksches et al. (Hg.), *Atlas der Weltbilder*, Berlin 2011, S. 169–179, hier S. 173.
- 28 Vgl. allgemein Peter Gerlach, *Proportion, Körper, Leben. Quellen, Entwürfe und Kontroversen*, Köln 1990, S. 20 f.
- 29 Diese ‚Dynamisierung‘ der vitruvianischen Proportionslehre durch Thibault wurde erstmals von Caye (wie Anm. 5), S. 288–290, hervorgehoben. Erste Ansätze zur Übertragung des Proportionskanons auf die Bewegungen des Körpers finden sich aber bereits bei Leonardo. Vgl. Zöllner, *Quellenkritische Studien* (wie Anm. 17), S. 85–87; Fehrenbach (wie Anm. 27), S. 172, 175 f. Die Harmonie bzw. Symmetrie der Bewegung ist in der Frühen Neuzeit neben dem Fechten auch für den Tanz von zentraler Bedeutung. Hierzu allgemein sowie zum häufig betonten engen Bezug zwischen beiden Leibesübungen etwa: Rudolf zur Lippe, *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen in der Renaissance*, Reinbek b. Hamburg 1988, bes. S. 195–223; Bertrand Prévost, *La peinture en actes. Gestes et manières dans l’Italie de la Renaissance*, Arles 2007; Sydney Anglo, The Barriers: From Combat to Dance (Almost), in: *Dance Research* 25/2, 2008, S. 91–106; ders., *L’escrime, la danse et l’art de la guerre. Le livre et la représentation du mouvement*, Paris 2011, mit weiterführender Literatur.
- 30 Vgl. Thibault (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 3.
- 31 Vgl. Caye (wie Anm. 5), S. 295. Auch in diesem Punkt könnte Ghisliero für Thibault vorbildlich gewesen sein, der den Fechter in den *Regole* mit vier konzentrischen Kreisen umgibt, deren Abstände an der Schrittlänge orientiert sind, und der sich damit entschieden von Carranzas System absetzt. Ghisliero (wie Anm. 16), S. 19. Vgl. Anglo (wie Anm. 15), S. 31, 36.

- 32 Diesen funktionalen Aspekt hebt Thibault zu Beginn von Kapitel 2 erneut hervor. Thibault (wie Anm. 9), Kap. 2, S. 1: „[...] autant nous importe en nostre Exerice la delineation de ce Cercle, qui est comme une carte de toutes les demarches, à faire & à changer selon la varieté des occasions.“ Vgl. auch ebd., Kap. 1, S. 13 f.
- 33 Vgl. Caye (wie Anm. 5), S. 291–293.
- 34 Für eine mathematische Überprüfung von Thibaults Kreiskonstruktion sowie eine detaillierte Erklärung des komplexen Linienrasters: János Majár/Zoltán Várhelyi, Thibault and Science I. Measure, Distances and Proportions in the Circle, in: *Acta Periodica Duellatorum* 2/1, 2014, S. 67–104.
- 35 Thibault (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 5–8.
- 36 Ebd., S. 14 f. In Kapitel 2 widmet sich Thibault außerdem den Proportionen des Schwertgriffs (S. 5–8). Zur Proportionalität der Waffe allgemein: Peter Johnsson, ‚One Single Wholeness of Things‘: The Geometry of Medieval Swords in the Wallace Collection, in: Capwell (wie Anm. 2), S. 142–149; Barbara Grotkamp-Schepers et al. (Hg.), *Das Schwert. Gestalt und Gedanke/ The Sword: Form and Thought*, Ausst.-Kat., Solingen 2015.
- 37 Thibault (wie Anm. 9), Kap. 1, S. 15–18. Die besondere Bedeutung des Schwertes für die Konstruktion des Kreises ergibt sich für Thibault aus dem engen Bezug der Waffe zum Körper in der Praxis des Fechtens. Vgl. ebd., Kap. 2, S. 1.
- 38 Vgl. ebd., Kap. 1, S. 18–21.
- 39 Ebd., S. 7 f.
- 40 Ebd., S. 8.
- 41 Ebd., S. 9–13.
- 42 Ebd., Kap. 2, S. 1.
- 43 Zu Dürers Proportionslehre siehe den entsprechenden Kommentar in diesem Band. Dürer gilt zugleich als Autor eines Fechtbuches, das heute in der Albertina in Wien aufbewahrt wird (Cod. HS 26-232). Hierzu: Bodemer (wie Anm. 2), S. 131–140.
- 44 Thibault (wie Anm. 9), Kap. 2, S. 3 f.