Kosmos und Kopf
Die Sichtbarkeit des Weltbildes

Steffen Siegel

I

Die Darstellung einer Vision der heiligen Hildegard von Bingen aus dem 12. Jahrhundert; der Zodiakus-Mann aus dem Stundenbuch des Duc de Berry, gefertigt von den Brüdern Limbourg im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts; das Aderlassblatt aus einem in Basel gedruckten Kalender von 1499; Leonardos berühmte, nur wenige Jahre zuvor entstandene und an Vitruv anschließende Proportionszeichnung des menschliche Körpers; oder auch zwei Holzschnitte aus der *Occulta philosophia* des Agrippa von Nettesheim in einem Druck von 1533 – sie alle sind, wie Ernst Gombrich treffend formulierte, der »Stoff für den ersten Satz einer gewaltigen Symphonie«[1]. Diese Symphonie ist indes bereits nach wenigen ausformulierten Takten unvollendet geblieben und läßt sich aufgrund ihrer eigentümlichen Verdichtung nur mit Mühe erschließen. Die Tafel B (Abb. 1) aus Aby Warburgs ambitioniertem Forschungsprojekt eines Bilderatlas *Mnemosyne* teilt die charakteristische Anlage dieser alles in allem 63, heute nur noch photographisch dokumentierten Tafeln: Auf großformatigen Borden versammelte Warburg ihm meist in Reproduktionen verfügbares, zuweilen aber auch originales Bildmaterial von höchst unterschiedlicher Herkunft. Sein Interesse galt dabei gleichermaßen der formalen wie der thematischen Verwandtschaft dieser Bildwerke und, nicht zuletzt, dem Zusammenhang dieser beiden Aspekte von Bildlichkeit. Das dabei zugrundeliegende, alles andere als willkürliche Spiel seiner nirgends abgeschlossenen und allein durch seinen Tod abgebrochenen Kombinationen sollte ernst genommen werden als eine visuelle Argumentation mit den Mitteln des Mediums der Schautafel.

Die spärlichen, allenfalls deskriptiven Untertitel auf den Passepartouts der Bilder geben nicht sehr viel mehr als einen ersten Anhaltspunkt zur genaueren Erschließung dieser Tafeln. Schon deshalb sind die von Gertrud Bing notierten, sich wohl auf mündliche Auskünfte von Aby Warburg beziehenden Stichworte zu jedem einzelnen Bord von hoher Bedeutung. Für die Tafel B vermerkte sie: »Verschiedene Grade der Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen. Harmonikale Entsprechung. Später Reduktion der Harmonie auf die abstrakte Geometrie statt auf

1 E.H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, [London 1970], übers. v. M. Fienbork, Hamburg 1992, Europäische Bibliothek 12, 375.

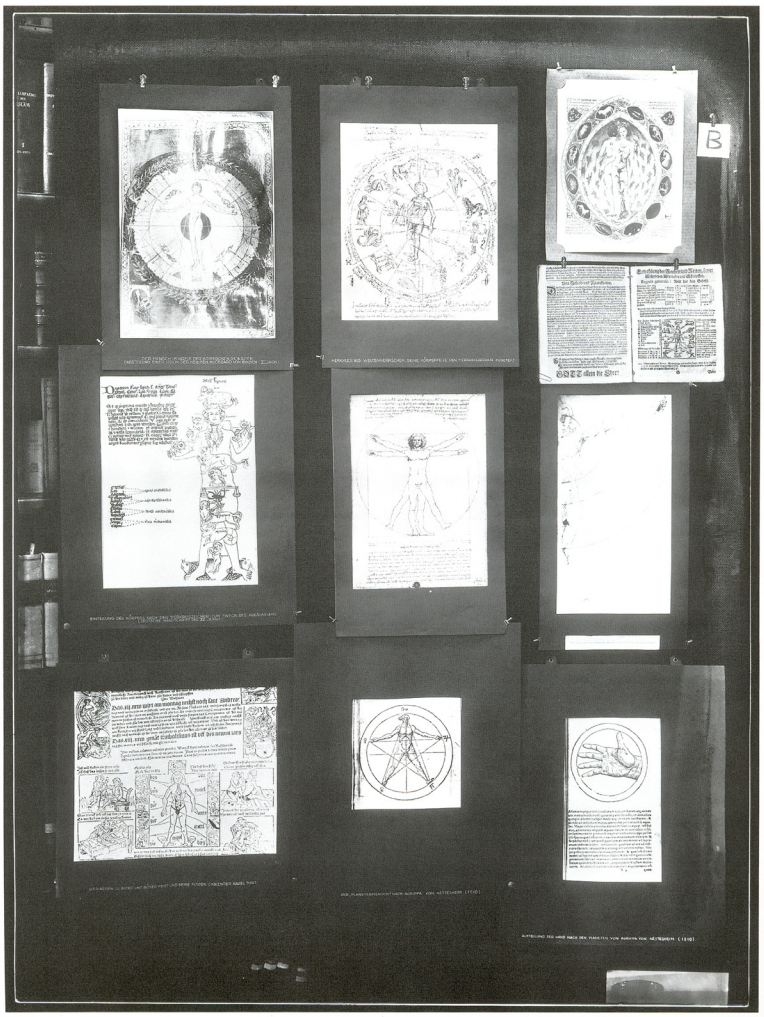

Abb. 1: Aby Warburg: Tafel B (zur »Harmonikalen Entsprechung von Makrokosmos und Mikrokosmos«) aus dem Bilderatlas Mnemosyne, um 1928.

die kosmisch bedingte (Lionardo).«[2] In der durch Warburg hergestellten visuellen wie auch in der von Bing sprachlich formulierten These wird, wenn auch äußerst verknappt, ein folgenreicher geistesgeschichtlicher Wandel und damit zugleich ein entscheidender Umbau von Weltbildern während der Frühen Neuzeit benannt. Dieser Umbau symbolisiert sich bereits in der Gegenüber- oder hier besser: Übereinanderstellung der beiden nahezu gleich großen oberen Blätter der Mittelkolumne. Zwar wird beide Male ein aufrecht stehender, nackter männlicher Körper von der idealen geometrischen Grundform des Kreises umfangen, doch läßt sich trotz dieser formalen Verwandtschaft des Zodiakus-Manns aus einer heute in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten Handschrift des 15. Jahrhunderts mit Leonardos Proportionsmann aus dem selben Jahrhundert nicht darüber hinwegsehen, daß sich zwischen diesen beiden Bildern eine bedeutsame Verschiebung des Blicks auf den Menschen und seiner Stellung in der Welt ereignet hat. Gertrud Bing hatte diese Verschiebung, in der ihr gebotenen Kürze, begrifflich als eine Reduktion zu fassen versucht, doch ist damit nur eine Seite dieses Prozesses benannt. Denn der in den von Warburg versammelten Blättern sich abzeichnende Wandel des Weltbildes bedeutete nicht allein eine Rücknahme, sondern zugleich auch eine Aufladung der in allen diesen Bildern repräsentierten Vorstellung vom Menschen.

Bei einer solchen Gegenüberstellung und Absetzung von visuellen Darstellungsmöglichkeiten des Menschen habe ich das Konzept ›Weltbild‹ bereits unausgesprochen vorausgesetzt. Doch möchte ich mich im Folgenden gerade gegen die damit implizit unterstellte Selbstverständlichkeit eines solchen Sprechens wenden[3]. Bereits Arthur O. Lovejoy war in seinen methodologischen Überlegungen zur Ideengeschichte von den Schwierigkeiten einer Beschäftigung mit jenen historischen Phänomenen ausgegangen, die allenfalls »stillschweigende oder nur unvollständig ausgesprochene Annahmen« sind »oder auch mehr oder weniger unbewußte Gewohnheiten des Denkens, welche im Einzelnen oder in einer Generation wirksam sind.«[4] Doch hatte Lovejoy an gleicher Stelle auch die Notwendigkeit einer solchen ideengeschichtlichen Perspektive betont: »Gerade die Überzeugungen, die so selbstverständlich sind, daß sie eher stillschweigend vorausgesetzt als ausdrücklich formuliert und

2 A. Warburg, Der Bilderatlas MNEMOSYNE, hg. v. M. Warnke, Berlin 2000, Gesammelte Schriften II.1, 10. – Zu Gertrud Bings stichwortartigen Kommentaren siehe auch Martin Warnkes kurzen Hinweis in seinen »Editorischen Vorbemerkungen«, IXf.

3 Für eine erste Orientierung über das Begriffsfeld ›Weltbild‹ siehe insbesondere die umfängliche Darstellung von K. Stock/M. Moxter/F.-M. Kuhlemann/R. Hempelmann/W. Gantke/M. Oeming/A. Scriba/W. Sparn, Art. Welt/Weltanschauung/Weltbild, TRE 35, Berlin/New York 2003, 536–611.

4 A.O. Lovejoy, Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens, [Cambridge, Mass. 1936], übers. v. D. Turck, Frankfurt a.M. 1985, 15f.

begründet werden, die Denkweisen, die so natürlich und unvermeidbar scheinen, daß sie nicht der strengen Prüfung des bewußten begrifflichen Denkens unterzogen werden – gerade sie nämlich prägen oft die Lehre eines Philosophen und noch häufiger die vorherrschenden geistigen Strömungen einer Epoche«[5]. Eine nicht unbeträchtliche Schwierigkeit in der Beschäftigung mit dem Begriff ›Weltbild‹ liegt gerade in dieser Ambivalenz aus stillschweigender, unbewußter Annahme eines mit ihm gefaßten Konzeptes und gleichzeitiger eminenter Wirkung auf grundlegende philosophische Überzeugungen und Denkeinstellungen. Geht man jedoch weiter und unterstreicht, wie Wolfgang Gantke dies tat, daß Weltbilder als »Interpretationskonstrukte gedeutet werden« sollten, »die durch bestimmte reduktionistische Zugriffe auf die verwirrende Phänomenvielfalt des Ganzen eine möglichst einheitliche und damit verbindliche Betrachtungsweise erlauben«[6], so ist damit zugleich auch gesagt, daß Weltbilder mehr sein können als ein bloß virtuelles und in eigentümlicher Abstraktion belassenes intellektuelles Orientierungskonzept. Nimmt man gerade den konstruktiven Charakter von Weltbildern ernst, so werden sie als Symbolisierungsleistungen für ein angenommenes Ganzes beschreibbar und stehen damit einer hermeneutischen Befragung offen. Zugleich bedeutet dies, die Geschichte von Weltbildern nicht, wie es Günter Dux[7] tat, einer imaginären Abfolge-Logik übereignen zu müssen, sondern sie in der Geschichte ihrer Repräsentationen aufsuchen zu können. Die Chance einer solchen Ausrichtung der Fragen an das ›Weltbild‹ besteht in der Aufhebung eben jener von Lovejoy angesprochenen Unausdrücklichkeit, vermeintlichen Natürlichkeit und scheinbaren Unvermeidbarkeit. Betrachtet man das Weltbild als einen Akt der Symbolisierung, so läßt sich präziser und detaillierter seine Entwicklung nachzeichnen.

Es war in diesem Zusammenhang Martin Heidegger, der in seinem Aufsatz »Die Zeit des Weltbildes« in pointierter Weise die Schüsselfrage gestellt hat: »Was ist das – ein Weltbild? Offenbar ein Bild von der Welt. Aber was heißt hier Welt? Was meint da Bild?«[8] Heideggers Befragung des Begriffs sollte ernst genommen werden, scheint doch die spezifische Schwierigkeit im Blick auf den Terminus ›Weltbild‹ gerade darin zu liegen, daß die beiden Wortkomponenten – ›Welt‹ und ›Bild‹ – je für sich genommen aus alltagssprachlichen, vortheoretischen Kontexten durchaus vertraut sind, sie jedoch eben diese (vielleicht auch nur scheinbare)

5 A.O. Lovejoy, Geschichte eines Gedankens (wie Anm 4), 16.
6 K. Stock et al., Art. Weltbild (wie Anm. 3), Abschnitt IV/1: »Weltbild. Religionsgeschichtlich«, 566.
7 Für einen solchen Ansatz siehe G. Dux, Die Logik der Weltbilder. Sinnstrukturen im Wandel der Geschichte, Frankfurt a.M. 1982, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 370.
8 M. Heidegger, Die Zeit des Weltbildes [1936], in: Ders., Holzwege, Frankfurt a.M., 6., durchgesehene Aufl. 1980, 73–110; hier: 87.

Evidenz spätestens dann verlieren, wenn sie zum Kompositum ›Weltbild‹ zusammentreten. Insistiert man aber auf eine präzise Verständigung über diesen Begriff, so scheint es mir geboten, Heideggers zweite Frage nach der spezifischen Bildlichkeit des Weltbildes – »Was meint da Bild?« – neuerlich zu stellen. So zu fragen heißt, das metaphorische Potential nicht vorschnell zu akzeptieren, das dieser Begriff für die Reflexion über philosophische Totalitäten wie ›Welt‹, ›Dasein‹, ›Existenz‹ etc. bereithält. Denn Weltbilder sind, so meine These, nicht allein in einem übertragenen, sondern in einem sehr konkreten Sinn immer auch Bilder. In einem solchen Begriff von Welt*bild* durchdringen sich in komplexer Weise abstrakte philosophische Konzepte und konkrete visuelle Beschreibungsmittel[9]. Gerade diese Möglichkeiten der Verknüpfung einer intellektuellen Dimension von ›Welt‹ mit einer gänzlich anschaulichen gehören aber – spätestens seit Aby Warburg – zum Kern des kunstwissenschaftlichen Forschungsinteresses. Der *Mnemosyne*-Atlas gewinnt dabei paradigmatische Geltung; ist er doch, wie bereits Fritz Saxl unterstrich, nichts anderes als »ein grundlegender Versuch, philosophische und bildgeschichtliche Betrachtungsweise zu verbinden«[10].

II

Das Weltbild, wörtlich verstanden, ist die *imago mundi*[11]. Es handelt sich hierbei um eine bis in die Antike zurückführende, reiche Tradition kosmographischer Entwürfe, die allesamt ein differenziertes Zeichenreservoir mobilisieren, um in komplexen visuellen Systemen die für gültig angesehene Ordnung des Universums zu beschreiben[12]. Anhand einer von dem römischen Humanisten Andrea Bacci entworfenen und erstmals 1581 von Natale Bonifacio gestochenen Karte (Abb. 2)[13] läßt sich das Prinzip einer solchen *imago mundi* idealtypisch beobachten. Hier ist in

9 Bereits Heidegger hat darauf hingewiesen, daß solche Bilder nicht mit einem traditionellen Bildnisbegriff gleichzusetzen sind: »Bei dem Wort Bild denkt man zunächst an ein Abbild von etwas. Demnach wäre das Weltbild gleichsam ein Gemälde vom Seienden im Ganzen. Doch Weltbild besagt mehr. Wir meinen damit die Welt selbst, sie, das Seiende im Ganzen, so wie es für uns maßgebend und verbindlich ist. Bild meint hier nicht einen Abklatsch, sondern jenes, was in der Redewendung herausklingt: wir sind über etwas im Bilde.« – M. Heidegger, Die Zeit des Weltbildes (wie Anm. 8).

10 Fritz Saxl um 1930 in einem Brief an den Verlag B.G. Teubner Leipzig. Auszugsweise abgedruckt in A. Warburg, Bilderatlas (wie Anm. 2), XVIII.

11 Zur genaueren, hier zunächst gerade in Frage gestellten Abgrenzung von *imago mundi, cosmographia* und Weltbild siehe Walter Sparns begriffsgeschichtliche Einleitung des Abschnitts IV/4: »Weltbild. Kirchengeschichtlich« im TRE-Artikel, (wie Anm. 3), 587.

12 Zur kosmographischen Bildnistradition siehe S.K. Heninger, Jr., The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe, San Marino (California) 1977; für den vorliegenden Kontext der vorkopernikanischen Kosmologie vor allem das zweite Kapitel: »The Geocentric Universe«.

13 Die philologischen Aspekte von Baccis Karte sind vorzüglich aufbereitet durch H.D.

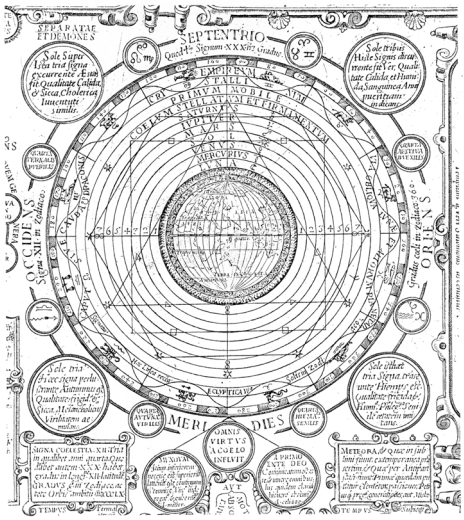

Abb. 2: Andrea Bacci (Entwurf), Natale Bonifacio (Ausführung): »Ordo universi et humanarum scientiarum prima monumenta«, Einblattdruck (Kupferstich auf Pergament), Rom 1581, (Ausschnitt).

das Zentrum des kosmischen Systems das, in der zweidimensionalen Projektion, perfekte Rund der Erdkugel gerückt. Auf dieses wiederum ist ein Netz von Längen- und Breitengraden mit einer markanten Äquatorlinie projiziert. Die Darstellung ist differenziert genug, um deutlich den Umriß und die Bezeichnung der verschiedenen Kontinente sowie die Weltmeere erkennen zu können. Sind damit bereits die beiden Elemente Erde und Wasser repräsentiert, so wird deren traditionelle Vierzahl durch die sich anschließenden Sphären aus Luft und Feuer komplettiert[14]. Die ptolemäische Beschreibung des Kosmos als einer harmonisch gegliederten Staffel von Kugelschalen, die sich um die Erde als sublunares Zentrum der Welt schließen, bildet sich in der perfekten Rhythmisierung der sieben Planetenbahnen sowie der darauf folgenden vier äußeren Sphären des Fixsternhimmels, der Sphäre des ersten Bewegers, des Kristallhimmels und des Empyreums ab[15]. Der äußerste Ring schließlich markiert die

Saffrey, L'homme-microcosme dans une estampe médico-philosophique du seizième siècle, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 57, 1994, 89–122.

14 Genaueres zu den kosmologischen Implikationen der Vier-Elemente-Theorie bei G. Böhme/H. Böhme, Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996, Kulturgeschichte der Natur in Einzeldarstellungen.

15 Die ausführlichste Darstellung der vorkopernikanischen Kosmologiegeschichte ist noch immer P. Duhem, Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic, 10 Bde., Paris 1913–1959. – Für neuere Darstellungen siehe R. Simek, Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus, München 1992.

360 Winkelgrade dieses Weltkreises, auf welchem zugleich die Folge der zwölf Tierkreiszeichen – jeweils doppelt symbolisiert – abgetragen ist.

Andrea Baccis Entwurf scheint im Jahr 1581 mit eigentümlicher Verspätung in die Druckerpresse gegangen zu sein. Es handelt sich indes um eine Verspätung, die erst von heute aus erkennbar wird. Denn selbst wenn der kopernikanische Traktat *De revolutionibus orbium coelestium libri sex* und mit ihm die Theorie einer heliozentrischen Ordnung des Universums zu diesem Zeitpunkt bereits seit beinahe vier Jahrzehnten in der Welt war, die folgenreiche Rezeption dieser Thesen bis hin zur Indizierung der Schrift im Jahr 1616 setzt zu Baccis Zeit gerade erst ein[16]. Der Reiz dieser Karte des Kosmos besteht, mindestens für den hier verfolgten Zusammenhang, im Gegenteil gerade darin, bei erster Betrachtung scheinbar wenig Überraschendes zu bieten, hingegen vielmehr, und eventuell sogar zum letzten Mal, jene Lehrmeinungen über die Ordnung des Universums visuell zu reformulieren, die seit der Antike Gültigkeit besaßen und die während des gesamten Mittelalters und in der Frühen Neuzeit intensiv rezipiert wurden[17].

– E. Grant, Planets, Stars, and Orbs. The Medieval Cosmos, 1200–1687, Cambridge 1994.

16 Die epochemachende Durchschlagskraft der 1543 erstmals publizierten kopernikanischen Thesen ist eine nachträgliche Stilisierung des 17. Jahrhunderts, die bekanntlich noch in Kants Vorrede zur zweiten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* sowie ferner bei Sigmund Freud und dessen Idee der drei neuzeitlichen »Kränkungen« nachklingt. Wohl vor allem von hier aus entfaltet diese Stilisierung bis heute ihre nachhaltige geistesgeschichtliche Wirkung. So steht zum Beispiel noch immer ganz in dieser anfechtbaren Tradition die umfängliche Einleitung einer jüngeren Teilausgabe von *De revolutionibus*: N. Copernicus, Das neue Weltbild. Lateinisch-deutsch, übers. und hg. v. H.G. Zekl, Hamburg 1990, Philosophische Bibliothek 300, XIII–LXXXIV. – Für eine differenziertere Darstellung siehe T.S. Kuhn, The Copernican Revolution. Planetary Astronomy in the Development of Western Thought, Cambridge 1957. – H. Blumenberg: Die kopernikanische Wende, Frankfurt a.M. 1965, edition suhrkamp 138. – Vor allem aber die hinsichtlich ihrer Gründlichkeit vorzügliche rezeptionsgeschichtliche Studie von O. Gingerich, An Annotated Census of Copernicus' *De Revolutionibus* (Nuremberg 1543 and Basel 1566), Leiden/Boston/Köln 2002, Studia Copernicana – Brill's Series 2.

17 Die Geschichte der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Rezeption der antiken, und hierbei insbesondere der aristotelischen, Kosmologie ist hervorragend dokumentiert. Für das Mittelalter siehe vor allem die Artikelfolge von C.H. Lohr, Medieval Latin Aristotle Commentaries, Traditio 23, 1967, 313–413 (Authors: A–F); 24, 1968, 149–245 (Authors: G–I); 26, 1970, 135–216 (Authors: Jacobus–Johannes Juff); 27, 1971, 251–351 (Authors: Johannes de Kanthi–Myngodus); 28, 1972, 281–396 (Authors: Narcissus–Richardus); 29, 1973, 93–197 (Authors: Robertus–Wilgelmus); 30, 1974, 119–144 (Supplementary Authors). Für die Zeit der Renaissance hieran anschließend ders., Latin Aristotle Commentaries, Bd. 2: »Renaissance Authors«, Firenze 1988. – Eine nach thematischen Gesichtspunkten (*questiones*) aufgeschlüsselte Diskursgeschichte findet sich tabellarisch aufgearbeitet in E. Grant, Planets (wie Anm. 15); Appendix I: »Catalog of Questions on Medieval Cosmology, 1200–1687«, 681–741.

Die bei Baccis Kosmos-Karte visuell hergestellte und unvermittelt ins Auge fallende Symmetrie, und dabei insbesondere die präzise konzentrische Staffelung der einzelnen Planeten- und Himmelssphären, verweist auf den pythagoreisch-platonischen Gedanken einer sich bereits in ihrer formalen Anlage anzeigenden perfekten Weltordnung[18]; sie schließt aber zugleich auch an die naturphilosophischen Erörterungen zur Kugelförmigkeit der Welt in der aristotelischen Kosmologie an[19]. Keine andere geometrische Grundform neben dem Kreis in der Fläche sowie der Kugel im Raum kann, vor allem aufgrund der Äquidistanz jedes einzelnen Punktes zum Mittelpunkt, eine größere formale Harmonie garantieren. Systematische und ästhetische Vollkommenheit, so lautet die seit der Antike tradierte Prämisse kosmologischen Denkens, verweisen in nicht auflösbarer Verknüpfung wechselweise aufeinander. Auch am Ende des 16. Jahrhunderts, Copernicus hierbei im übrigen eingeschlossen, gilt noch immer die wirkungsmächtige Idee: Der Kosmos ist ein vom Weltenschöpfer, dem Demiurgen, nach ästhetischen Prinzipien eingerichtetes, endliches Ganzes[20]. Die doppelte, systematisch-ästhetische,

---

18 Der *locus classicus* in Platons *Timaios* (33b): »Als Gestalt gab er [der Demiurg] ihm [dem Kosmos] die passende und artgemäße. Dem Wesen, dessen Bestimmung es sein sollte, alle anderen Wesen in sich zu fassen, ist ja wohl die Gestalt angemessen, die in sich alle Formen, die es gibt, eingefaßt hat. Daher hat er ihn *kugelförmig*, von der Mitte aus nach allen Seiten zu den Enden hin gleichen Abstand haltend, kreisrund gedrechselt, die vollkommenste aller Gestalten, die in sich selbst immer nur Ähnlichkeit mit sich hat; er meinte nämlich, unendlich viel schöner sei das in sich Gleiche als das Ungleiche.« – Zitiert nach: Platon, Timaios. Griechisch-deutsch, hg. und übers. v. H.G. Zekl, Hamburg 1992, Philosophische Bibliothek 444, 39.

19 In diesem Sinn konstatierte Aristoteles in *De caelo* (297a) denkbar knapp: »Daß sie [die Erde] kugelförmig sei, ist notwendig.« Um schließlich weiter auszuführen: »Denn jeder ihrer Teile hat seine Schwere bis zum Mittelpunkte hin und das Kleinere wird vom Größeren gestoßen und kann nicht aufgewogen, sondern wird nur mehr und mehr zusammengedrückt und eines macht dem andern Platz bis es zum Mittelpunkte kommt. [...] Klar ist auch, daß die Masse überall gleichmäßig werden wird, wenn sich die Teile überall von den Enden her gleichmäßig zur Mitte hin bewegen. Denn wenn überall gleichviel zugefügt wird, so muß der Abstand der Grenze zur Mitte immer derselbe sein. Und dies ist eben die Gestalt der Kugel.« – Zitiert nach: Aristoteles, Werke, Bd. 2, übers. v. O. Gigon, Zürich 1950, 135.

20 In diesem Sinn bereits Lovejoy: »Die Welt hatte einen einheitlichen übersichtlichen Plan und besaß nicht nur eine klar umgrenzte, sondern, wie man glaubte, auch die einfachste und zugleich vollkommenste Gestalt, genau wie die Körper, die ihre Bestandteile bildeten. Ihr Umriß hatte nichts Unfertiges, nichts Fehlerhaftes an sich.« A.O. Lovejoy, Kette (wie Anm. 4), 125. – Angesprochen sind damit jedoch einzig die zeitgenössisch herrschenden Lehrmeinungen, zu denen bekanntlich bereits im 15. Jahrhundert alternative Modelle, vor allem jene des Nikolaus von Kues, existierten. Zur Vorgeschichte der Auflösung des ästhetisch verfassten und endlich gedachten Universums siehe die klassische Darstellung von A. Koyré, Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum, [Baltimore 1957], übers. v. R. Dornbacher, Frankfurt a.M. 1969; im vorliegenden Zusammenhang vor allem Kapitel 1. – Zur antiken Idee eines nach geometrischen Prinzipien verfassten Kosmos und zu deren Rezeption in

Vollkommenheit sichtbar und damit menschlicher Einsicht begreifbar zu machen ist die entscheidende Aufgabe der *imagines mundi*. Wie dominant dabei ein ästhetischer Begriff von ›Welt‹ wurde, zeigt bereits die auffallend geometrische Stilisierung des Kosmos. Aus diesen visuellen Systemen werden all jene kosmologischen Aspekte ausgeblendet, die gerade ihrer Wohlgestaltetheit entgegenstünden[21]. Nicht repräsentiert wird etwa die Annahme epizirkulärer Umlaufbahnen; und aus einem Planetensystem mit höchst differenten Abständen zur Erde als angenommenem sublunaren Zentrum wird eine überaus gleichmäßig geschichtete Folge planetarischer Sphären. Das eigentliche Ziel dieser *imagines* ist eine durch strenge diagrammatische Konsistenz abgesicherte, also mit Hilfe visueller Mittel hergeleitete Beweisführung, die für die Perfektion des durch den Demiurgen eingerichteten kosmischen Ganzen in anschaulicher Weise argumentieren will. »Weltbild, wesentlich verstanden«, so spitzte es Heidegger treffend zu, »meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen«[22].

Diese systematisch-ästhetische Perfektion der *imago mundi* beweist sich vollends in seiner Fähigkeit, eine Vielzahl kosmologischer Aspekte integrieren und harmonisch aufeinander beziehen zu können. Vermutlich ist kein universalphilosophisches Konzept geistesgeschichtlich so nachhaltig wirksam gewesen wie die bis in pythagoreische Zeit zurückreichende, spekulative Idee einer systematischen Verschränkung der mikrokosmischen mit der makrokosmischen Welt[23]. Die eminente Attraktivität eines solchen Weltentwurfs beruht wohl nicht zuletzt auf der Aussicht, eine einzige, das heißt sämtliche Dimensionen des Kosmos umfassende Erklärung für die Welt als ein Ganzes geben zu können. Ein solcher Holismus versteht es, das kosmisch Größte – die Sternensphäre – und das kosmisch Kleinste – das winzigste irdische Geschöpf Gottes – miteinander in Beziehung zu setzen. Solche Korrespondenzen sind auf Baccis Blatt explizit markiert: Einem Rahmenwerk gleich sind um den äußersten Ring der Karte des Kosmos in regelmäßiger Folge zwölf

---

Keplers kosmologischen Schriften in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts siehe J.V. Field, Kepler's Geometrical Cosmology, London 1988.

21 Die dem hier beschriebenen Muster folgende Darstellung des Kosmos aus konzentrisch und streng gleichmäßig gestaffelten Sphärenringen entwickelte sich, wie Simon Heninger unterstrich, in der kosmographischen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts zu einem verbreiteten Bildtopos: »Diagrams of a geocentric universe are legion in the renaissance and testify to widely accepted convention.« – S. Heninger, Cosmographical Glass (wie Anm. 12), 37.

22 M. Heidegger, Zeit des Weltbildes (wie Anm. 8), 87.

23 Die noch immer grundlegende ideengeschichtliche Studie zu diesem kosmologisch-metaphysischen Konzept stammt von R. Allers, Microcosmus. From Anaximandros to Paracelsus, Traditio 2, 1944, 319–407. Siehe hierbei vor allem seinen Versuch einer problemgeschichtlichen Differenzierung des Mikrokosmos-Makrokosmos-Komplexes, 321–337.

Tondi von unterschiedlicher Größe angeordnet, die wiederum in vier Gruppen aufgeteilt sind. Jede dieser Gruppen umfaßt drei, im Jahreslauf aufeinander folgende Tierkreiszeichen, deren Symbole in jeweils einem der Ringe eingetragen sind. In einem weiteren Tondo vergleichbarer Größe treten die hierzu korrespondierenden Jahreszeiten und zugleich die vier verschiedenen Mannesalter – *puer, iuventus, vir, senex* – hinzu. Ausführlicher expliziert wird das sich in den beiden kleinen Ringen nur andeutende Verhältnis schließlich aber in den ungleich größeren runden Schriftfeldern, welche die äußere Zone der Karte unübersehbar dominieren. Im linken unteren Feld heißt es etwa: *Sole tria Haec signa perlustrante Autumnus est, Qualitate frigida & sicca. Melancholicus, Virilitatem aemulans*. In eins gesetzt werden hier der Herbst mit seinen drei Sternzeichen (Waage, Skorpion und Schütze), die zwei ihm korrespondierenden Elementarqualitäten, hier Feuchtigkeit und Wärme, sowie das melancholische Temperament und – mit dem *vir* – das dritte von vier Mannesaltern.

Die Gleichung behauptet nicht weniger als eine kosmische Universalharmonie. Nichts kann außerhalb dieses Systems von räumlichen, zeitlichen und qualitativen Bestimmungen gedacht werden. Alles steht mit allem in einer unauflösbaren Verbindung – eine Behauptung, deren epistemologische Konsequenzen von großer Reichweite und zugleich von großer Anziehungskraft sind. Scheint es doch gerade die besondere Faszination dieses Bildes vom Weltganzen zu sein, einen Wissensbegriff in Aussicht zu stellen, der hinsichtlich seiner Erkenntnisobjekte nicht differenzieren muß, sondern der vielmehr die prinzipielle Gleichheit aller Schöpfung behauptet. Das Wissen um den Kosmos ist gleichbedeutend mit dem Wissen um den Menschen und umgekehrt[24]. Dank einer alles erfassenden harmonischen Struktur des Seins ist der Mensch nicht allein räumlich, das heißt als Bewohner der sublunaren Welt, in das Zentrum des Kosmos gerückt. Sein Erdenleben ist kein bloß kontingentes Dasein. Vielmehr partizipiert es in essentieller, unaufhebbarer Weise am Prinzip der kosmischen Ordnung überhaupt. Daher ist die Folge der Sternbilder gleichbedeutend mit dem Lauf der Jahreszeiten, mit der Folge der Mannesalter, mit der Reihe der Temperamente etc.[25].

---

24 »For Western civilization, to study man was to study the cosmos, and to know the cosmos was to know oneself.« – L. Barkan, Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World, New Haven/London 1975, 8.

25 »Microcosmism«, so resümierte es Rudolf Allers, »is one of the great ideas by which man attemps to understand himself and his relation to the totality of being.« Genauer noch: Es handelt sich um ein Verhältnis, das sich analogisch auf jeden Aspekt der Totalität des Seins erstreckt: »Man is compared to the universe of which he is the reproduction or reduplication. Within this view, the discovery of the world in man becomes possible. The relation between the micro- and the macrocosmic laws may be one of identity or one of analogy; in any case it is in the man that the key to the cosmo-

Ein solches Konzept von Weltbild, das heißt die Idee einer prinzipiellen Reduplizierung und Analogisierung aller im Kosmos vorfindbaren Dinge, hat für die mit ihm verbundene *imago mundi* entscheidende Konsequenzen. Denn der so wirkungsmächtige Gedanke eines wechselweisen Verweiszusammenhangs zwischen Mikro- und Makrokosmos läßt sich nicht bereits durch in der Welt sichtbare Korrespondenzen legitimieren und daran anschließend im Bild mimetisch nachvollziehen. Vielmehr findet diese Idee gerade in den *imagines mundi*, verstanden als kartographische Beschreibung der mikrokosmisch-makrokosmischen Welt, überhaupt ihre erste Gestalt. Sie müssen als visuelle Konstruktion kosmischer Universalharmonie verstanden werden und weisen sich damit als ein zuallererst visuelles Konzept von Welt und ihrer Ordnung aus. Die in diesen Bildern hergestellte Vielfalt von Analogien beschreibt den Kosmos als ein komplexes Gefüge von Korrespondenzen und will damit zugleich eben jene Prämisse beglaubigen, die in einem neuerlich runden Schriftfeld, einer systematischen Basis nicht unähnlich, unterhalb von Baccis Kosmos-Karte angebracht ist: *Omnis virtus a coelo influit*. Ausführlicher noch explizieren diesen alles betreffenden astralen Einfluß schließlich die beiden das mittlere Feld zur Linken und zur Rechten sekundierenden Tondi. Dort wird mit je einem kurzen Zitat aus der Meteorologie- sowie der Kosmologie-Schrift des Aristoteles das darüber stehende visuelle System makrokosmisch-mikrokosmischer Weltordnung philosophisch vollends legitimiert[26].

Zur Wende vom 6. zum 7. nachchristlichen Jahrhundert, mit der naturphilosophischen Schrift *De natura rerum* des Isidor von Sevilla, wird diese universalphilosophische Verschränkung von makrokosmischer und mikrokosmischer Welt nicht allein konzeptuell, sondern darüber hinaus auch lexikalisch – als *macrocosmus* und *microcosmus* – erstmals in den lateinischen Sprachraum eingeführt[27]. Der sich in den folgenden

---

logical riddle may be found. Man thus understands himself as imbedded in the whole of the *κοσμος*, an organic part of the latter, and determined by pancosmic principles. One arrives at the conception of an all-pervading harmony and correspondence.« – R. Allers, Microcosmus (wie Anm. 23), 406 sowie 322.

26 Für den linken Ring ein Zitat aus der Meteorologie-Schrift: *Mundum istum inferiorem necesse est superioribus lationibus esse contiguum ut omnis eius virtus inde regatur et gubernetur. I Meteor* (Meteorologica I.1, 339a21–23). – Für den rechten Ring hingegen: *A primo ente deo communicatum est esse et vivere omnibus, his quidem clarius, his vero obscurius. I Celi 100* (De caelo I.9, 279a29–30). – Siehe hierfür H.D. Saffrey, L'homme-microcosme (wie Anm. 13), 114.

27 »Isidore semble avoir été le premier auteur latin à calquer, employer et commenter ce deux mots grecs, sous les formes à peine latinisées *macrocosmus* et *microcosmus*.« – J. Fontaine, Isidore de Séville. Genèse et originalité de la culture hispanique au temps des Wisigoths, Turnhout 2000, Témoins de notre histoire, 300. – Zur Entwicklung der griechischen Terminologie siehe R. Allers, Microcosmus (wie Anm. 23), 319f. – Zu Isidors folgenreicher Rezeption und Adaption der griechischen Überlieferung siehe J.

Jahrhunderten von dieser Schrift aus entfaltende Einfluß kann hinsichtlich seiner Bedeutung für mittelalterliche Konzepte von ›Welt‹ wohl nur schwerlich überschätzt werden[28]. Isidors Aneignung einer solch globalen Vorstellung des Weltganzen erschöpft sich dabei nicht allein in einer ausführlichen Kompilation, Adaption und Explikation der ihm zur Verfügung stehenden antiken Schriftquellen. Die nachhaltige Wirkung seines Traktats erklärt sich vielmehr, und gewiß nicht zuletzt, aus dem originellen Einsatz visueller Argumentationsmittel für die Beschreibung der angenommenen kosmischen Ordnung[29]. Konsequent werden bei Isidor Weltbild und *imago mundi* zusammengedacht, wie bereits eine der ältesten erhaltenen Isidor-Handschriften aus dem späten 8. Jahrhundert eindrucksvoll vor Augen führt. Dort ist es insbesondere das fünfte von insgesamt sieben Diagrammen aus dem sogenanntem *liber rotarum*, das die Prinzipien der kosmologischen Universalharmonie visualisiert (Abb. 3)[30]. Formal ist dieses Diagramm durch Kreisbänder

Fontaine, Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique, 2 Bde., Bd. 2, Paris 1959, 647–676.

28 Siehe hierfür vor allem B. Bischoff, Die europäische Verbreitung der Werke Isidors von Sevilla, in: Ders., Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte, Bd. 1, Stuttgart 1966, 171–194.

29 Isidors auf diagrammatische Argumentation gestützte Naturphilosophie fand in der handschriftlichen Überlieferung des Mittelalters weite Verbreitung. Inwiefern sie sich in ihrem Einsatz diagrammatischer Zeichen selbst wiederum auf antike Vorbilder stützt, lässt sich von heute aus nicht mehr absehen. Barbara Obrist erachtet solche antiken Vorlagen jedoch für wahrscheinlich: »Au Moyen Âge, le diagramme isidorien de l'année et des saisons (no. 2), ainsi que celui du monde (no. 5), qui en présente une extension, sont omniprésents dans les passages de cosmologie physique. On peut raisonnablement supposer une fréquence semblable de diagrammes pour les manuels de l'Antiquité. L'absence de personnifications de concepts physiques ou de forces de la nature, en l'occurrence, des saisons, des mois et des vents, dans les schéma isidoriens des manuscrits les plus anciens, indiquerait que les exemplaires dont s'était servi Isidore avaient dû être des manuels élémentaires peu élaborés du point de vue esthétique.« – B. Obrist, Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives, Mélanges de l'Ecole Française de Rome, série Moyen Âge 108, 1996, 95–164; hier: 101f. – Entschiedener noch argumentierte in diesem Sinn Jacques Fontaine: »Toutes ces figures sont donc issues, à des degrés divers, des manuels scolaires qui vulgarisaient pour les écoliers antiques la philosophie d'Aristote et celle de Platon. Elles reflètent d'une manière appauvrie, mais encore relativement fidèle, quelques doctrines fondamentales de la cosmographie antique.« – Isidore de Séville, Traité de la nature, übers. und hg. v. J. Fontaine, Paris 2002, Collection des Études Augustiniennes, Série Moyen Âge et Temps Modernes 39, 17f.

30 Die Handschrift Clm 16128 der Bayerischen Staatsbibliothek München wird ausführlich beschrieben in K. Bierbrauer, Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Wiesbaden 1990, Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München 1, 71f. (Kat.-Nr. 133). – Zur genaueren Beschreibung des Diagramms im einzelnen siehe S. Bogen/F. Thürlemann, Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen, in: Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter, hg. v. A. Pat-

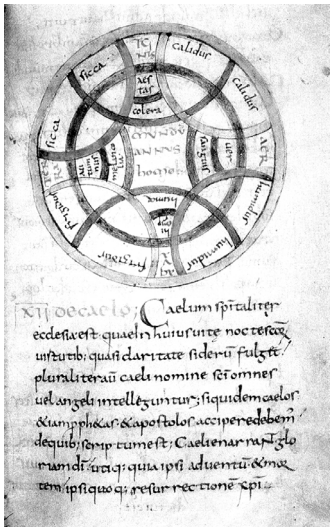

Abb. 3: Das Prinzip der kosmischen Universalharmonie, dargestellt in einem Kreisdiagramm. Aus: Isidor von Sevilla: De rerum natura, Handschrift des späten 8. Jahrhunderts.

beziehungsweise verschieden große Segmente solcher Bänder strukturiert, die aufgrund korrespondierender Einfärbung jeweils paarweise gegenüber angeordnet sind. Von dem in das mittlere Feld eingetragenen Dreisatz Mundus – Annus – Homo aus wird das Prinzip dieses Diagramms verständlich. Alle drei Aspekte von Kosmos werden jeweils in eine Vierzahl differenziert: Für den *mundus* sind dies die vier Elemente; für den *annus* die vier Jahreszeiten; für den *homo* schließlich die vier Körpersäfte beziehungsweise Temperamente. Jedes Terzett, also etwa Feuer (*ignis*) – Sommer (*aestas*) – Choleriker (*colera*) im oberen Register, wird nun von einem Bogen unterfangen, der auf der linken sowie auf der rechten Seite zugleich ein Feld anschneidet, in welchem jeweils eine der Elementarqualitäten eingetragen ist; für das gewählte Beispiel also *sicca* und *calidus*, warm und trocken. Die damit visuell hergestellte These läßt sich vierfach aufschlüsseln: Jedem der vier Elemente entspricht eine der vier Jahreszeiten und eines der menschlichen Temperamente. Die für jede dieser Gruppen behauptete Korrespondenz wiederum erklärt sich aus der kombinatorischen Zuordnung der Binome Trockenheit oder Feuchtigkeit sowie Hitze oder Kälte[31]. Zwar schreibt das Mittelfeld mit den drei makrokosmisch-mikrokosmischen Grundeinheiten von

schovsky, Ostfildern 2003, 1–22; hier: 5f. Dort findet sich, im Abbildungskorpus auf Seite 216, eine vorzügliche farbige Reproduktion von fol. 16r.

31 Zur Herkunft dieses Systems tetradischer Zuordnungen aus der pythagoreischen Phi-

›Welt‹ (*mundus*), ›Jahr‹ (*annus*) und ›Mensch‹ (*homo*) eine Orientierung des Diagramms auf der Buchseite vor, doch bleibt dieses visuelle System grundsätzlich von allen Seiten gleichermaßen lesbar. Gerade aber weil dieses Diagramm ausschließlich mit Hilfe von Kreisen sowie Kreissegmenten konstruiert ist, und gerade weil (von den drei kosmischen Kategorien *mundus–annus–homo* abgesehen) die in diese verschiedenen Zirkel eingetragenen Begriffe grundsätzlich konzentrisch ausgerichtet sind, kann diese diagrammatische Systematisierung eines Weltbildes prinzipielle Abgeschlossenheit, anfangs- und endlose Zirkularität, mit einem Wort: Universalität behaupten. Eben diese kosmische Verkettung hat Isidor selbst in den in seinem *liber rotarum* gegebenen Erläuterungen sehr prägnant mit einem getanzten Reigen verglichen: *[A]tque ita sibi per hunc circuitum quasi per quendam chorum concordi societate conueniunt*[32].

Steht dieses Diagramm ganz am Beginn der Überlieferung des Traktats *De natura rerum*, so ist die wahrscheinlich bekannteste, da vom Warburg Institute in London seit Jahrzehnten als Signet verwendete Fassung zugleich eine der jüngsten Visualisierungen (Abb. 4). Erstmals gedruckt wurde sie für die Isidor-Ausgabe aus der Augsburger Offizin des Günther Zainer im Jahr 1472[33]. Diese Fassung ist von besonderem Reiz, da sie, wie keine andere der zahlreichen Adaptionen von Isidors Entwurf, den Gedanken der Verknüpfung von makrokosmischer und mikrokosmischer Dimension visuell äußerst ernst nimmt. Neuerlich werden die bereits bekannten vier Terzette der Elemente, Jahreszeiten und Temperamente in einem komplexen Schema konzentrischer Kreise abgetragen und jeweils zum gemeinsamen Mittelpunkt hin ausgerichtet. Besonderes Interesse verdient jedoch die in dieser Figur gefundene visuelle Lösung für die Zuordnung der je zwei entsprechenden Elementarqualitäten. *Siccus, calidus, humidus* und *frigidus* werden jeweils von einer an eine Mandorla erinnernden Schlaufe umfangen. Die unteren Enden dieser Bänder schwingen bogenförmig zur jeweils benachbarten Schlinge durch und fügen sich dort nahtlos zu einer weiteren solchen Schleife. Gleichzeitig ist das sich dabei bildende, ohne jede Unterbrechung, also auch ohne Anfang und Ende reihum führende Band so über beziehungsweise unter die insgesamt drei konzentrischen Doppelkreise der diagrammatischen Grundfigur geblendet, daß ein, wenigstens scheinbar, unentwirrbares

losophie und zu dessen weiterer Entwicklung siehe vor allem die Darstellung von R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, übers. v. C. Buschendorf, Frankfurt a.M., gegenüber der englischen Originalausgabe erweiterte Ausgabe 1990, 39–54.

32 Isidor von Sevilla: *De natura rerum*, XI.3. – Hier zitiert nach der kritischen Isidor-Ausgabe von J. Fontaine (wie Anm. 26), 215/217.

33 Isidori iunioris Hispalensis episcopi ethimologiarum libri numero viginti, [Augsburg] 1472.

Abb. 4: Das Prinzip der kosmischen Universalharmonie. Aus: Isidori iunioris Hispalensis episcopi ethimologiarum libri numero viginti, Augsburg 1472.

Geflecht von Bändern und Ringen entsteht. Die These der Universalharmonie von Welt, Jahr und Mensch, von Makrokosmos und Mikrokosmos, wird damit visuell überprüfbar: Eine aus miteinander verschlungenen Linien hergestellte diagrammatische Textur ist das wohl verdichtetste Argument für die prinzipielle Verflechtung aller kosmischen Elemente zu einem einzigen, harmonisch verfaßten, universalen Weltbild.

III

Gertrud Bing hatte eine solche Verflechtung in ihrem eingangs zitierten stichwortartigen Kommentar zur Tafel B von Aby Warburgs *Mnemosyne*-Atlas als »Abtragung des kosmischen Systems auf den Menschen« im Sinne »harmonikale[r] Entsprechung«[34] gedeutet. Bereits die hier angesprochene »Abtragung« verweist darauf, daß dieses weltbildliche Konzept makrokosmisch-mikrokosmischer Harmonie prinzipiell auf den Menschen bezogen bleibt. So kann Isidors kategoriale Bestimmung des Kosmos etwa erst dann als vollständig gelten, wenn zum Raum (*mundus*) und der Zeit (*annus*) als Drittes der Mensch (*homo*) tritt. Es handelt sich dabei um eine Trias, die insbesondere für die mittelalterliche Imagination von der spezifischen Beschaffenheit menschlicher Natur eine hohe und ausdauernde Produktivität entfaltet hat und die schließlich, wie dies für

34 Wie Anm. 2.

die Geschichte der mittelalterlichen Medizin gut dokumentiert ist, bis in höchst pragmatische Kontexte vordringen konnte. Warburg hat auf seiner Tafel hierfür sogleich mehrere Beispiele versammelt. So ist etwa das mittlere Bild der linken Kolumne aus einer deutschen Handschrift des 15. Jahrhunderts nur einer von unüberschaubar zahlreichen Belegen für die Identifizierung des menschlichen Körperbaus mit der Folge des Zodiaks. Diese visuelle Gleichung wird in eben dieser Weise auch noch in Johannes de Kethams vielbeachtetem *Fasciculus medicinae* von 1491 gezogen (Abb. 5)[35]. Bekanntermaßen besaßen solche Bilder eine klar definierte medizinische Funktion, wurden doch anhand eines solchen Schemas die Zeit und – auf den menschlichen Körper bezogen – der Ort bestimmt, an welchen insbesondere Aderlässe, aber auch Bäder, Medikationen und andere Behandlungen überhaupt zur Anwendung kommen durften[36]. Gerade aber die eigentümliche Übersteigerung, mit welcher im Bild die Vorstellung einer Entsprechung von einzelner Körperpartie und jeweils korrespondierendem Sternbild ernst genommen wird, veranschaulicht jenseits jedes pragmatischen Kontextes prägnant die enge Verknüpfung von Mensch und Kosmos. Auf Blättern wie jenem aus de Kethams *Fasciculus* mag diese Verknüpfung indes eher die Assoziation einer nahezu klaustrophobisch anmutenden Einschnürung hervorrufen. Der menschliche Körper, heißt dies, wird zum Träger kosmischer Zeichen; er wird zum *homo signorum*[37]. In eins gesetzt sind damit das Binom Welt – Mensch und daher folgerichtig auch die *imago mundi* und die *imago hominis*.

Fraglos ist im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts diese Universalgleichung von Mikrokosmos und Makrokosmos, von Mensch und Welt längst zu topischem Gemeingut aufgestiegen. Entsprechend beiläufig und augenfällig unambitioniert kann daher im Jahr 1579 der erste Satz

---

35 Johannes de Ketham, *Fasciculus medicinae*, Venedig 1491. – Bereits zwei Jahre darauf, 1493, erschien ebenfalls in Venedig die italienische Ausgabe *Fasciculo de medicina*. – Die frühe Editionsgeschichte des reich illustrierten und weithin rezipierten *Fasciculus* ist dokumentiert in V. Prince d'Essling, Les livres à figures vénitiens de la fin du xve siècle et du commencement du xvie, Bd. ii.1, Florenz/Paris 1908, 53–60 (Katalog-Nummern 585–593).

36 Zur Funktionalisierung der Makrokosmos-Mikrokosmos-Darstellungen im Kontext der Medizingeschichte siehe die ausführlich kommentierte Sammlung von Bildbeispielen in J.E. Murdoch, Antiquity and the Middle Ages, New York 1984, Album of Science; hier vor allem Kapitel 23: »Medical Theory: Diagnosis, Prognosis, and Therapy«.

37 Zum Bildnistypus des *homo signorum* siehe F. Saxl, Macrocosm and Microcosm in Medieval Pictures [1927/28], in: Ders., Lectures, 2 Bde., Bd. 1, London 1957, 58–72. – H. Bober, The Zodiacal Miniature of the *Très Riches Heures* of the Duke of Berry – Its Sources and Meaning, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 11 1948, 1–34; insbesondere 7–16. – M.-T. d'Alverny, L'homme comme symbole. Le microcosme, in: Simboli e simbologia nell'alto medioevo, Bd. 1, Spoleto 1976, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 23, 123–183.

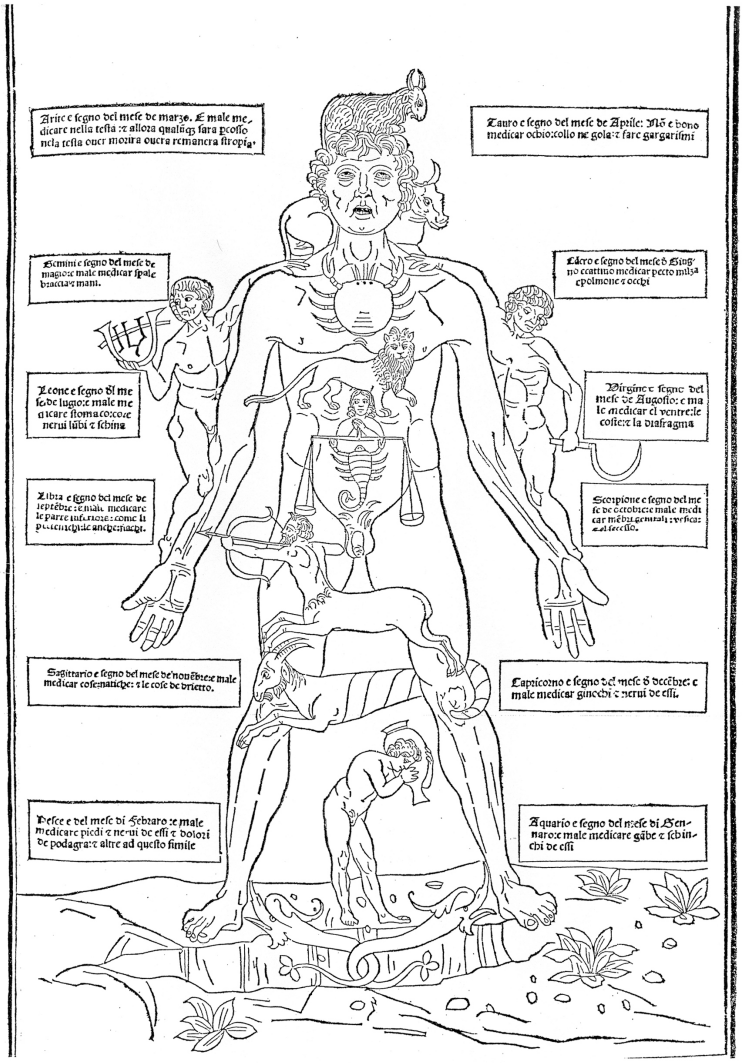

Abb. 5: Die Identifikation von anatomischer und makrokosmischer Ordnung. Aus: Johannes de Ketham: Fasciculus medicinae, Venedig 1491.

Abb. 6: Titelblatt von Laurens van Haecht Goidtsenhoven: Μικροκοσμοσ. [sic] Parvus mundus, Frankfurt am Main 1644, Ausführung: Gerard de Jode.

in der *Expositio tituli* des in den folgenden Jahrzehnten noch mehrfach aufgelegten Emblembuchs *Μικροκοσμοσ. Parvus mundus* des Laurens van Haecht Goidtsenhoven lauten: *Homo recte, Microcosmus, hoc est, parvus mundus appellatur, propter eam quam cum mundo habet similitudinem*[38]. Vor allem das vom Antwerpener Kupferstecher Gerard de Jode ausgeführte Titelblatt (Abb. 6) nimmt die hier angesprochene Ähnlichkeit auffallend ernst: Es zeigt die schon von den Bildbeispielen auf Warburgs Tafel B her bekannte, aufrecht stehende, nackte männliche Figur – das Zeichen für den Mensch als Mikrokosmos. Hinterfangen wird diese scheinbar frei im Raum schwebende Figur von der mächtigen Kugel des makrokosmischen Globus. So formelhaft sich dieses Blatt ausnehmen mag, denkbar konzise hat de Jode die universale Analogie hier markiert: Das mächtige, den Globus krönende griechische Kreuz wiederholt sich, nun deutlich verkleinert, formal aber exakt vergleichbar, auf jener Aureole, die hinter den Kopf des Mikrokosmos-Mannes geblendet ist. In einer solchen visuellen *mise en abîme* gewinnt der Gedanke einer Reduplikation aller Teile des Kosmos unmittelbare Anschaulichkeit. Keinesfalls zufällig wird dabei, wie die *Expositio* eingehender erläutert, gerade der menschliche Kopf durch die Aureole so auffällig ausgestellt und damit zum synekdotischen

38 Hier zitiert nach der Ausgabe: [L. van Haecht Goidtsenhoven]: *Μικροκοσμοσ* [sic]. Parvus mundus, Frankfurt a.M. 1644, 1^{v}. – Für die Unterstützung bei der Beschaffung einer Abbildung des Titelblatts dieses seltenen Traktats danke ich Andreas Pietzsch (Münster).

Zeichen des Mikrokosmos genommen: *nam quemadmodum mundus rotundus est, duo habens Lumina, stellas, calorem & frigus, & quatuor [sic] elementis regitur: sic etiam caput humanum rotundum est, habetque duos oculos, capillos fulgentes: caeteraque quae de mundo, apte etiam de homine vereque dicuntur*[39].

Zum einen ist der Kern von Goidtsenhovens Argument eine logische Ableitung oder, mit Gertrud Bings Worten, eine Abtragung: *Mundus rotundus est, [...] sic etiam caput humanum rotundus est*. So sehr diese Behauptung von der Kugelförmigkeit des menschlichen Kopfes gegen alle augenfällige Empirie stehen mag, sie kann sich auf eine bereits in der platonischen Kosmologie formulierte und seither zuverlässig tradierte Idee stützen. Die entscheidende These aus dem *Timaios* wird hier fast wörtlich aufgegriffen: »Also, die göttlichen Umläufe – zwei waren es – banden sie, in Nachahmung der Gestalt des Alls – kreisrund ist es – in einen kugelförmigen Körper ein, wir nennen den heutzutage ›Haupt‹, er ist das göttlichste Stück und übt über alle Vorgänge in uns die Herrschaft aus.«[40] Kam Platon in seiner Beschreibung des perfekt kugelförmigen Kosmos bereits ohne eine Anspielung auf den menschlichen Körper nicht aus[41], so wird nun hier, in der Erzählung von der Erschaffung des Menschen der Vergleich des aus kreisrunden Sphärenschalen aufgebauten Kosmos und des kugelförmigen menschlichen Kopfes sowie die sich hieraus ergebende logische Ableitung vollends bedeutsam. Diese Annäherung verfolgt unverkennbar eine höchst abstrahierende Vergleichsstrategie[42]. Gerade mit Hilfe einer solchen Abstraktion wird die Idee einer analogischen Verschränkung von makro- und mikrokosmischer Welt hinsichtlich ihres Charakters endgültig formalisiert[43].

---

39 L. van Haecht Goidtsenhoven, Parvus mundus (wie Anm. 38).

40 Platon, Timaios, 44d. – Zitiert nach der Übersetzung von H.G. Zekl (wie Anm. 18), 65.

41 Es handelt sich bei der entsprechenden Stelle (*Tim*. 33b–c) um eine Anspielung *ex negativo*, benötigt der Kosmos doch gerade jene Sinnesorgane nicht, die für das menschliche Haupt wiederum unabdingbar sein werden: »Von außen her hat er [der Demiurg] ihn [den Kosmos] ganz im Kreise sorgfältig glattgearbeitet, aus vielerlei Überlegungen: Augen brauchte er ja nicht – da war nichts Sichtbares außen übriggeblieben; auch Ohren nicht – da war nichts Hörbares; und Lufthauch war nicht um ihn herum, der des atmenden Einzugs bedurft hätte, auch war er nicht bedürftig, irgendein Werkzeug erhalten zu müssen, mithilfe dessen er einerseits Nahrung in sich aufnehmen könnte, andererseits das inzwischen Verdaute von sich geben.« – Zitiert nach: Platon, Timaios (wie Anm. 18), 39.

42 »Der Mensch ist nicht primär seine Körperform, sondern seine Geistigkeit; die Körperform ist allein der irdischen und erotischen Präsenz des Menschen geschuldet. Seine Seele hingegen hat nicht die sinnlichen und körperlichen Auswüchse, sie weiß sich analog zur kosmischen Kugelseele und zur Vollkommenheit des Selbstbezugs.« – W. Schmidt-Biggemann: Philosophia perennis. Historische Umrisse abendländischer Spiritualität in Antike, Mittelalter und Früher Neuzeit, Frankfurt a.M. 1998, 212.

43 In diesem Sinn kommentierte bereits Francis Macdonald Cornford die entsprechenden Passagen des *Timaios* (33b; 44d): »This description of the human body has the same oddly archaic character as that of the World's body at 33A–34A; but it is hard for a

Der Blick auf den Menschen selbst ist – zum anderen – wesentlich synekdotisch konstruiert. War schon in Platons kosmologischer Urschrift das menschliche Haupt, ganz für sich genommen, »das göttlichste Stück« und damit »le microcosme par excellence«[44], so wird es im Anschluß an den *Timaios* stets zuallererst der Kopf sein, der mit großem argumentativen Aufwand als Zeichen *pars pro toto* für das ganze menschliche Wesen eingesetzt wird[45]. Bereits an einem Teil jener Diagramme, die Isidors Traktat *De rerum natura* beigegeben sind, läßt sich dieser synekdotische Verweis auf den Menschen präzise beobachten. Anstelle des lexikalischen Verweises *homo* ist dort das Haupt eines Menschen eingerückt[46]. So zeigt etwa – wiederum in der Handschrift aus dem späten 8. Jahrhundert – ein Kreisdiagramm (Abb. 7) ausschließlich die, direkt unterhalb des Kragens abgeschnittene Profilansicht eines bärtigen Männerkopfes. Um diesen ist schließlich, vollkommen regelmäßig, das Rad der zwölf verschiedenen Windrichtungen gefächert[47]. Ansichtig wird, wie dies bereits Jacques Fontaine unterstrichen hat, in diesen Rädern nicht zuletzt die zentrale Stellung des Menschen[48]. Doch steht damit der Mensch im Zentrum des kosmischen Systems, so ist es streng genommen vor allem sein Kopf, der als eigentlicher Dreh- und Angelpunkt innerhalb dieser Ordnung funk-

---

modern reader to gauge the effect. [...] The evidences of design in the human body were a serious matter to Plato. A more systematic account of the body's structure will be given in the third section of the dialogue. This paragraph [44d] is mainly intended to compare and to contrast the human body and its motions with the body and motions of the universe.« – F.M. Cornford, Plato's Cosmology. The *Timaeus* of Plato Translated with a Running Commentary, London (1937), [4]1956, 151.

44 A. Olerud, L'idée de macrocosmos et de microcosmos dans le Timée de Platon. Etude de mythologie comparée, Uppsala 1951, 23. – Siehe hier vor allem Kapitel 3, Paragraph 5: »L'idée de la tête et du cœur de l'homme comme siège pour l'âme cosmique et comme microcosme« sowie die das Buch abschließenden »Conclusions sur le Timée«. – Siehe außerdem R.D. Mohr, The Platonic Cosmology, Leiden 1985, Philosophia Antiqua 42.

45 Andere Anthropologien, etwa jene des Aristoteles, bevorzugen bekanntlich hingegen das Herz. Siehe hierzu S.M. Stevens, Sacred Heart and Secular Brain, in: The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe, ed. by D. Hillman/C. Mazzio, New York/London 1997, 263–282.

46 In der Isidor-Handschrift Lat. 6400 G der Nationalbibliothek in Paris wird der Verweis auf den Menschen sogar verdoppelt: Zur Trias *mundus–annus–homo* tritt hier als Viertes das *en face*-Bildnis eines Menschenkopfes. Für eine Abbildung siehe B. Teyssèdre, Un exemple de survie de la figure humaine dans les manuscrits précarolingiens: Les illustrations du ›De natura rerum‹ d'Isidore, Gazette des Beaux-Arts 102 1960, 19–34; hier: 26, Abb. 9 und 10.

47 Siehe hierzu B. Obrist, Wind Diagrams and Medieval Cosmology, Speculum 72 1997, 33–84.

48 »Les profils et visages qui décorent au centre quatre des six ›roues‹ du *Traité* expriment nettement la position centrale de l'homme au cœur de l'univers et sont comme l'emblème par excellence de l'anthropologie d'Isidore de Séville.« – Fontaine, Genèse et originalité (wie Anm. 27), 306.

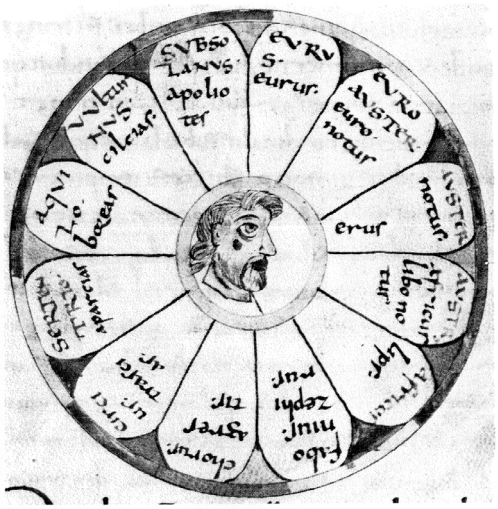

Abb. 7: Die zwölf Windrichtungen. Aus: Isidor von Sevilla: De rerum natura, Handschrift des späten 8. Jahrhunderts.

tioniert und damit für die Idee eines makrokosmisch-mikrokosmischen Weltbildes unverzichtbar wird.

Die mit eben diesem menschlichen Kopf verbundenen Vermutungen und Vorstellungen sind im Lauf des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts einem nur schwer zu überschätzenden Wandel unterworfen. Nicht zuletzt für die sich in diesem Jahrhundert – spätestens seit Andreas Vesalius' *De humani corporis fabrica* von 1543 sowie dem zwei Jahre darauf erschienenen *De dissectione partium corporis humani* des Pariser Anatomen Charles Estienne – rasch verbreitende anatomische Praxis ist tatsächlich zuallererst der Kopf eine wahre *idée fixe*[49]. Diese anatomische Arbeit erschöpft sich nirgends bereits in der Zergliederung und anschließenden Dokumentation des menschlichen Leibes. Denn nahm der Anatom mit

49 A. Vesalius, De humani corporis fabrica libri septem, Basel 1543. – C. Estienne, De dissectione partium corporis humani libri tres, Paris 1545. – Für ausführliche Darstellungen zur Geschichte frühneuzeitlicher Anatomie und dabei insbesondere zur Kopf- und Hirnanatomie siehe G. Wolf-Heidegger/A.M. Cetto, Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel/New York 1967. – P. Galluzzi et al., La Fabbrica del Pensiero. Dall'Arte della Memoria alle Neuroscienze, Milano 1989. – K.B. Roberts/J.D.W. Tomlinson, The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration, Oxford 1992. – J. Sawday, The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture, London/New York 1995. – E. Clarke/K. Dewhurst, An Illustrated History of Brain Function. Imaging the Brain from Antiquity to the Present, San Francisco, 2., durchges. und erw. Aufl. 1996. – H. Böhme: Der Körper als Bühne. Zur Protogeschichte der Anatomie, in: Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, hg. v. H. Schramm, Berlin 2003, 110–139.

der Sektion des Menschen die Schöpfung überhaupt in den Blick, so blieb seine Aufmerksamkeit nicht allein auf die physische Seite dieses Körpers gerichtet. Jede Sektion war zugleich immer auch eine Suche nach der in diesem Körper sich abbildenden metaphysischen Dimension des Menschen, das heißt nach der in diesen Mikrokosmos eingeschriebenen universalen Ordnung[50]. Ununterscheidbar fallen in der frühneuzeitlichen Anatomie die sezierende Vermessung des menschlichen Körpers und die Suche nach harmonischer kosmischer Ordnung in einer einzigen Praxis zusammen. Das Interesse am mikrokosmischen Leib läßt sich vom Interesse an universaler Harmonie nicht abtrennen. Die Beschaffenheit des Körpers, und hierbei insbesondere des Kopfes abzubilden bedeutet daher zugleich auch, eine Karte zu entwerfen, die eine weit über den Körper, oder speziell: den Kopf, hinausreichende Verweisfunktion besitzt.

Dieses Zusammenspiel von kosmischer und anatomischer Architektur ist es, das Andrea Bacci auf seinem großformatigen Einblattdruck *Ordo universi et humanarum scientiarum prima monumenta* (Abb. 8) in wohl kaum zu überbietendem Detailreichtum ernst genommen hat[51]. Die Idee des menschlichen Kopfes als Dreh- und Angelpunkt der kosmischen Ordnung wird visuell präzise formuliert, ist doch die nach links gewendete Profilansicht eines männlichen Kopfes exakt auf den Schnittpunkt der beiden Diagonalen gerückt, so daß die – einem ersten Blick wohl nur schwerlich entwirrbare – Fülle von Text-Vignetten und diagrammatischen Figuren gänzlich auf ihn hin bezogen zu sein scheint. Eine auf den Scheitel dieses Kopfes eingetragene dreizeilige Inschrift *Homo qui ad universi ordinem conformatus dicitur Μικροκοσμος* klärt dabei unmißverständlich die eminente Reichweite und die systematische Absicht dieser pikturalen Synekdoche[52]. Hier wird vom menschlichen Kopf aus, der selbst wiederum für den Menschen als Ganzes steht, die Ordnung des

50 »Anatomical truth was not based simply on the observation and enumeration of parts of a dissected body; an anatomist also claimed the ability to see how each part of the body revealed the divine purpose of its creation. The anatomist's pursuit of the final cause of structure, and his frequent ability to find it, made him seem both a metaphysician of godlike powers and a skilled investigator of sensible phenomena.« – D.L. Hodges, Renaissance Fictions of Anatomy, Amherst 1985, 4.

51 Siehe hierfür auch Barbara Bauers Kommentar in: Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. v. W. Harms, Bd. 1: »Die Sammlung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Kommentierte Ausgabe, Teil I: Ethica. Physica«, Tübingen 1985, 12f.

52 Zur Praxis und den damit verbundenen Implikationen eines synekdotischen Sprechens über den Körper, insbesondere während der Frühen Neuzeit, siehe jeweils die Einleitung der Herausgeber in zwei jüngst erschienenen Sammelbänden: The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe, ed. by D. Hillman/C. Mazzio, New York/London 1997, XI–XXIX. – Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, hg. v. C. Benthien/C. Wulf, Reinbek bei Hamburg 2001, rowohlt enzyklopädie 55642, 9–26.

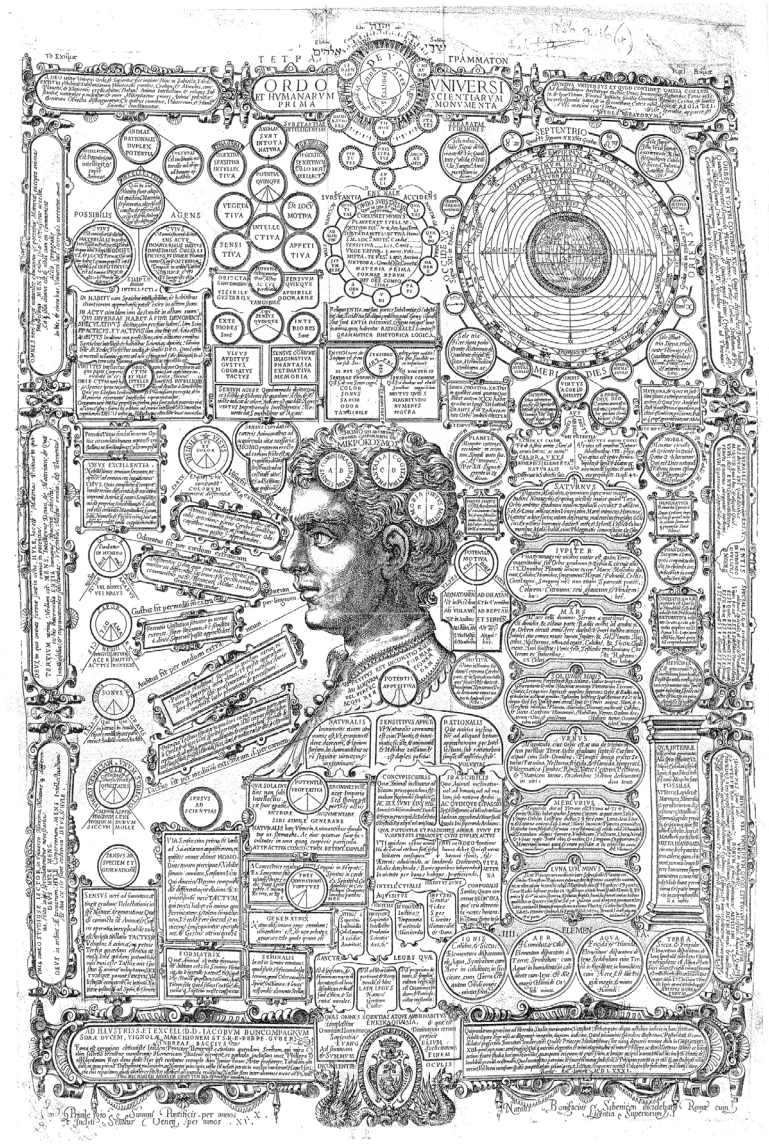

Abb. 8: Andrea Bacci (Entwurf), Natale Bonifacio (Ausführung): »Ordo universi et humanarum scientiarum prima monumenta«, Einblattdruck (Kupferstich auf Pergament), Rom 1581.

Universums faßlich und beglaubigt. Diesen Kopf zu vermessen bedeutet daher, die *imago mundi* nicht von ihrer makro-, sondern vielmehr von ihrer mikrokosmischen Dimension aus zu entwerfen.

Die Verdopplung der kosmischen Perspektive läßt sich auf Baccis Blatt in bemerkenswerter visueller Prägnanz nachvollziehen. Das nach dem alles dominierenden, zentral plazierten Profilportrait wohl augenfälligste Element ist die differenzierte Darstellung des Makrokosmos im rechten oberen Viertel. Von dort erstreckt sich, fast das gesamte darunter liegende Feld ausfüllend, eine gleichmäßige Staffel von insgesamt sieben, formal identischen Vignetten. Jedes dieser Textfelder bezeichnet jeweils einen der Planeten, absteigend von der äußersten Planetensphäre des Saturn, über Jupiter, Mars, die Sonne, Venus, Merkur bis hin zum Mond. Jedes Gestirn wird eingehend expliziert hinsichtlich seines Volumens im Bezug auf die Erde, seiner Umlaufbahn, seiner Umlaufdauer, seines Verhältnisses zu den anderen Planeten, seiner Elementarqualitäten, seines Geschlechts, seiner Farbe sowie schließlich hinsichtlich der ihm zugeschriebenen Einflüsse auf den menschlichen Körper. Getragen wird diese vertikale Folge von einer horizontal angeordneten Gruppe aus vier runden Schriftfeldern, welche, etwas weniger ausführlich, die vier Elemente Feuer, Luft, Wasser und Erde, nach ihrem Gewicht in aufsteigender Folge, ebenfalls hinsichtlich ihrer spezifischen Eigenschaften erläutern[53]. Auf diese Weise tritt zur darüber stehenden diagrammatischen Darstellung der Ordnung des Makrokosmos ein ausführlich formulierter, textueller Kommentar[54].

Auf der gegenüberliegenden Seite des Blattes, und damit direkt vor das Profil des Kopfes geblendet, wird dieses Verfahren der Kommentierung in Vignetten von Bacci ein weiteres Mal eingesetzt. Die hier plazierte Gruppe von Kommentarfeldern scheint in eine gewisse Unordnung geraten zu sein; tatsächlich sind diese jedoch jeweils streng entlang einer auf den Kopf weisenden Zeigerlinie ausgerichtet und dadurch enger noch, als dies bei den Feldern für die Planeten der Fall ist, als unmittelbar auf das Bild bezogene Erläuterung verständlich. Die Explikation der fünf äußeren menschlichen Sinne, die in der linken Mittelpartie von Baccis Blatt eingerichtet ist, setzt sich für jeden einzelnen Sinn – hier als *visus*,

53 Zur kulturgeschichtlichen Herausbildung der Zuschreibung von Eigenschaften für jedes der vier Elemente, die Bacci auf seiner Tafel als längst fixierte Topoi referieren kann, siehe G. Böhme/H. Böhme, Feuer, Wasser, Erde, Luft (wie Anm. 14).

54 In der obersten, dem Saturn geltenden Vignette heißt es zum Beispiel: *Planeta masculus et omnium supremus, magnitudine nonagenis et quinque uicibus maior quam terra, orbis ambitus graduum nouem, zodiacum circuit 32 annis. Iovi, Soli et Lunae amicus, tum Veneri tum Marti inimicus, humanae naturae adversarius, uitam destruens, maleuolus, frigidus et siccus. Ex membris humanis dexteram aurem et splenem, uessicam; ex humoribus malencholiam cum phlegmatis commistione; ex coloribus nigredinem, habet.* – Siehe H.D. Saffrey, L'homme-microcosme (wie Anm. 13), 115f.

odor, sapor, sonus und *tangibile* bezeichnet – aus drei Teilen zusammen[55]. Einem Pfeil nicht unähnlich ist auf jedes einzelne der Sinnesorgane, wie sie im Kopfbildnis ansichtig werden, eine gerade durchgezogene und entsprechend beschriftete Linie gerichtet. Für den Sehsinn etwa: *Visus fit per medium extraneum*. Jeweils direkt unter- beziehungsweise oberhalb dieser Achse ist eine mit vergleichsweise aufwendig gestaltetem Rahmenwerk ausgestattete Vignette (für den Geruchssinn zwei) plaziert, die sehr viel ausführlicher noch als der einzeilige Hinweis die Prinzipien des betreffenden Sinns darlegt. So heißt es für das Sehen: *Potentia uisiva fundatur in neruo optico circundato humore aqueo & chrystallino, ut similitudines colorum possit appraehendere*. Den ungewöhnlichsten Teil dieses Kommentars bildet aber jeweils, am anderen Ende der pfeilartigen Linie, ein kleines Schema aus zwei konzentrischen Kreisen. Zwischen diesen ist der Name des betreffenden Sinns eingetragen; von deren gemeinsamem Mittelpunkt öffnet sich eine aus drei Linien gebildete Figur, die das Spektrum des jeweiligen Sinns umschreibt – für das Sehen zum Beispiel die Farbskala von *albus* bis *niger*. Eine Sonderstellung nimmt schließlich die annähernd quadratische Vignette zwischen den beiden Spektren für *visus* und *odor* ein. Unter dem Titel *Visus excellentia* wird dort ausgeführt: *Nobilissimus omnium sensuum ac aptissimus ad omnem rerum cognitionem visus, quia complures is compraehendit rerum differentias et eas intime imprimit animae quam caeteri sensus, nec modo propriorum sensibilium et colorum, sed etiam communium, magnitudinem, locum, situm, numerum et figuram rerum, quae amplissimam praebent omni cognitioni materiam*. Mit dieser Auszeichnung des Sehens wird der traditionsreiche Gedanke einer hierarchischen Ordnung der fünf menschlichen Sinne aufgegriffen, wobei dem Gesichtssinn hier stets die höchste Stellung zukam[56].

Die Idee mikrokosmischer Ordnung ist auf Baccis Blatt zweifach formuliert. Denn tragen die fünf Sinne diesen Gedanken gewissermaßen von außen her am Bildzeichen des Kopfes ab, so wird, in analoger Weise, diese Strategie in seinem Inneren ein weiteres Mal aufgegriffen. Gleichmäßig auf den oberen Teil des Hauptes verteilt, sind insgesamt drei, jeweils hälftig geteilte, Kreisfelder eingetragen[57]. Zur Abbildung gelangt hier die bereits in der antiken Physiologie begründete und noch im 16. Jahrhundert wirksame Lehre vom Aufbau des menschlichen Hirns. Dieses setze sich, so die grundlegende Annahme, aus einer Folge von funktional voneinander unterschiedenen, doch miteinander verbunde-

55 Siehe auch H.D. Saffrey, L'homme-microcosme (wie Anm. 13), 118f.
56 Zur bereits in der Antike entwickelten und seither tradierten Idee einer Hierarchisierung der Sinne siehe R. Jütte, Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace, München 2000, vor allem 65–83.
57 Siehe hierzu auch H.D. Saffrey, L'homme-microcosme (wie Anm. 13), 112f.

nen Kammern, sogenannten Ventrikeln, zusammen[58]. Bereits die Bezeichnung dieser Ventrikeln, wörtlich verstanden handelt es sich um Hirnmägen, macht darauf aufmerksam, daß Kognition hierbei nach dem Modell des Verdauungsvorgangs, also prozessual beschrieben wird. In der ersten – mit A bezeichneten – Hirnkammer wurde der *sensus communis* lokalisiert[59]. Der dort herrschenden Einbildungskraft (B: *imaginativa*) kam es zu, äußere Reize aufzunehmen und in einem ersten Stadium zu verarbeiten. In der sich anschließenden zweiten – hier mit *phantasia* (C) bezeichneten – Hirnkammer mit der Denkkraft (D: *cogitativa*) wurde diese Fülle externer Reize zerlegt sowie verbunden, mithin differenziert und systematisiert. In der dritten, im hinteren Teil des Kopfes gelegenen Kammer der *memoria* (E) mit der *virtus motiva* (F) wurden die verarbeitenden Wahrnehmungsphänomene schließlich gespeichert und für die Erinnerung bereitgehalten. Es ist augenfällig, daß Baccis visuelle Beschreibung dieser funktionalen Differenzierung des menschlichen Gehirns jede anatomische Anspielung vermissen läßt. Nicht als Schnittdarstellung, sondern vielmehr auf das Haar geblendet wird hier die Folge der drei Hirnventrikel sichtbar gemacht. Betonten traditionelle Darstellungen, wie etwa jene in Gregor Reischs *Margarita philosophica* (Abb. 9), vor allem den zellulär-organischen Charakter des Hirns und stellten sie dieses in einer schnittähnlichen, sich der anatomischen Ikonographie annähernden Zeichnung dar, so fällt bei Bacci insbesondere das hohe Maß an formaler Abstraktion ins Auge. Es scheint, als reagiere seine Darstellung mit den drei perfekten Kreisfeldern noch einmal auf Platons Erzählung; dachte sich dieser doch das Gehirn als ein Organ, das in einer »Kugel aus Knochenmasse«[60] ruht. Eine solche formale Stilisierung der internen Ordnung des Mikrokosmos entspricht eben jenem Abstraktionsprinzip, das bereits in der diagrammatischen Darstellung des Makrokosmos sichtbar wurde[61]. Die funktional-hierarchische Einrichtung der »kleinen Welt«, und die ihr geltende streng systematisierende visuelle Beschreibung

58 W. Sudhoff, Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters, Leipzig 1913. – E. Clarke/K. Dewhurst, Brain Function (wie Anm. 49), 8–58. Hier findet sich eine große und gut kommentierte Fülle weiterer Beispiele für die bildliche Darstellung der Hirnventrikeln.

59 Die Bezeichnung und Funktionsdifferenzierung der drei Hirnkammern ist nie zu einer einheitlichen und abgeschlossenen Systematisierung gelangt, sondern vielmehr von Autor zu Autor verschieden. Für eine hilfreiche Synopse des Begriffsgebrauchs siehe W. Sudhoff, Lehre (wie Anm. 58), 33f.

60 Platon, Timaios, 73e. – Zitiert nach der Übersetzung v. H.G. Zekl (wie Anm. 18), 141.

61 Siehe hierzu auch B. Bauer, Die Philosophie auf einen Blick. Zu den graphischen Darstellungen der aristotelischen und neuplatonisch-hermetischen Philosophie vor und nach 1600, in: Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, hg. v. J.J. Berns/W. Neuber, Wien/Köln/Weimar 2000, Frühneuzeit-Studien N.F. 2, 481–519; vor allem 503f.

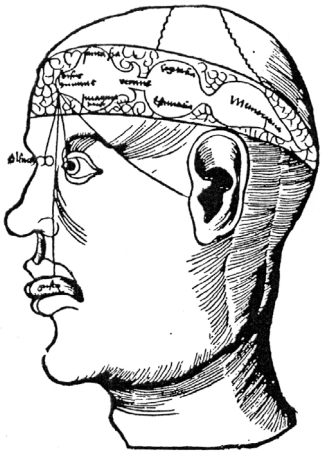

Abb. 9: Die Folge der drei Hirnventrikel. Aus: Gregor Reisch: Margarita philosophica, Basel 1503.

zielen nicht auf eine mimetische Deskription der fünf äußeren Sinne oder der Folge von Hirnventrikeln. Gestiftet wird vielmehr eine davon abstrahierende Beschreibung mikrokosmischer Ordnung. Andrea Baccis Taxonomie der Sinne sowie des Hirns wird verständlich als eine Konstruktion des menschlichen Mikrokosmos nach geometrischen Prinzip und proportionaler Regel[62]. Zu sehen ist, Heideggers bereits zitierten Kommentar abwandelnd, nicht ein Bild vom Menschen, sondern der Mensch als Bild begriffen.

IV

Betrachtet man den Wandel der Weltbilder als das Ergebnis einer stetigen Produktion und Interpretation von Ideenkonzepten, so wird die Konstruktion sowie der fortwährende Umbau von Weltbildern nicht als ein diffus sich ereignender, sondern als ein anhand der Symbolisierungsstrategien präzise ablesbarer Prozeß greifbar. Als »Interpretationskonstrukte« von Wirklichkeit entwerfen Weltbilder »eine möglichst einheitliche und damit verbindliche Betrachtungsweise«[63]. Indem ein so abstraktes und globales Konzept wie ›Welt‹ durch partikulare Zeichensysteme beschreibbar gemacht wird, erhält die abstrakte Idee eine konkrete Gestalt. Die Auseinandersetzung um die Verbindlichkeit von Weltbildern erfordert

62 Siehe hierzu L. Barkan, Nature's Work (wie Anm. 24); insbesondere Kapitel 3: »The Human Body, Esthetics, and the Construction of Man«.
63 Wie Anm. 3.

die stete Überprüfung und Infragestellung der Gültigkeit jener durch sie produzierten Zeichensysteme. Dies heißt: Die Arbeit am Weltbild ist die Arbeit an einer Welt als Zeichen, und hierbei nicht zuletzt die Arbeit an einer Welt als Bildzeichen. Die Ausbildung einer Ikonographie für die ›Welt‹ als ein Ganzes übersetzt den für sie gefundenen abstrakten Begriff in eine konkrete – und dies heißt vor allem: sichtbare – Bildformel. Im einzelnen Bild gewinnt die Metapher des Weltbildes seine konkrete, und damit deut- und umdeutbare Gestalt. Dabei halten die universalen Bildformeln nicht allein sichtbar, was ihnen als abstraktes Konzept jeweils stets vorgängig ist, vielmehr sind nicht zuletzt gerade sie jener Ort, an welchem die Kontinuität und der Wandel dieser universalen Konzepte von ›Welt‹ verhandelt wird. Die Arbeit am Weltbild ist immer zugleich auch eine detaillierte ikonographische Arbeit am Kanon ihrer Bildformeln.

»Harmonikale Entsprechung« – so lautete Gertrud Bings Formel für das Verhältnis von Mikrokosmos und Makrokosmos. Die hiermit angesprochene ›Harmonie‹ wird mit Blick auf Warburgs Tafel B wie auch auf Baccis *Ordo universi* als eine durch Zeichen hergestellte und beglaubigte Ordnung verständlich. Es sind Zeichen, die eine Verkettung prinzipiell aller Dinge im Kosmos herzustellen in der Lage sein sollen und die damit das Kleinste wie das Größte miteinander in Beziehung treten lassen[64]. Tatsächlich setzt dieses Weltbild eines universalen Verweiszusammenhangs das freie Spiel, das heißt die Möglichkeit einer vollständigen Kombinatorik aller kosmischen Zeichen voraus. Es bleibt aber dennoch stets ein limitiertes Spiel. Denn zu dieser Idee universaler Semiotik gehört, wie Michel Foucault nachdrücklich betont hat, zugleich immer auch die Idee der Grenze: »[D]ie Ähnlichkeiten, die sich durch das Spiel der von ihnen erforderten Zeichen aufeinander stützen, [laufen] nicht Gefahr, sich ins Unendliche zu verflüchtigen; sie haben, um sich zu stützen und zu stärken, ein vollkommen abgeschlossenes Gebiet. Die Natur als Spiel der Zeichen und der Ähnlichkeiten schließt sich in selbst gemäß der reduplizierten Gestalt des Kosmos.«[65] Dieses Spiel und dessen implizite Grenze erhalten in den *imagines* ihre Gestalt. Wohl nirgends ist die Verschlingung von Makrokosmos und Mikrokosmos – »schneckenförmig und ohne Ende«[66], wie Foucault meint – so deutlich sichtbar wie auf dem *mundus–annus–homo*-Diagramm des Isidor von

64 Siehe hierzu die klassische ideengeschichtliche Darstellung: A.O. Lovejoy, Kette (wie Anm. 4).

65 M. Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, [Paris 1966], übers. v. U. Köppen, Frankfurt a.M. [14]1997, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 96, 62.

66 M. Foucault, Die Ordnung der Dinge, (wie Anm. 65), 63.

Sevilla. Scheinbar unaufhebbar treten Welt, Jahr und Mensch zu einem Weltbild zusammen.

Bereits der Fortgang von Bings knappem Kommentar zeigt indes an, daß dieser harmonische Verweiszusammenhang zwischen der makrokosmischen und der mikrokosmischen Dimension zwar über Jahrhunderte hinweg Bestand gehabt und seine Wirkungsmacht entfaltet haben mochte, aber dennoch nicht vollends unwandelbar ist: »Später Reduktion der Harmonie auf die abstrakte Geometrie statt auf die kosmisch bedingte (Lionardo).«[67] Es handelt sich um eine Reduktion, die – wie der in Klammern gesetzte Zusatz zudem verdeutlicht – in Warburgs Beispielsammlung sich wohl vor allem durch Leonardos Zeichnung des Proportionsmannes ausdrücken soll. Zwar ist hier neuerlich das neben der Darstellung des Kopfes wohl prominenteste Bildzeichen des Mikrokosmos, die aufrecht stehende, nackte männliche Figur, in ein diagrammatisches Zeichensystem integriert, doch beschränkt sich dieses nunmehr auf das minimale graphische Vokabular eines Quadrats und eines Kreises, die, zu einer Doppelfigur übereinander geblendet, die ausgestreckten Arme und Beine des Mannes umfangen. Die Vermessung des Mikrokosmos, das heißt der visuelle Ausweis einer in seinen Körper eingeschriebenen und durch diesen ausgedrückten Harmonie, kann auf jede externe Beglaubigung durch die makrokosmische Dimension verzichten. Hier, bei Leonardo, genügt das ideale Maß der Proportion, um die Idee der internen Ordnung des Mikrokosmos, nach mathematischem wie ästhetischem Prinzip, sichtbar machen zu können[68].

Ist Leonardos Blick auf den Menschen aus der Perspektive der Ikonographie der Proportionszeichnung und hierbei der des Vitruv-Mannes gerichtet, so präsentiert das einhundert Jahre jüngere Blatt des Andrea Bacci eine erstaunlich ambivalente visuelle Beschreibung der Identifizierung von Makrokosmos und Mikrokosmos. Ist sie doch in eigentümlicher Weise durch die Anwesenheit einer Abwesenheit bestimmt. Baccis *imago mundi* (Abb. 2) unterläuft den traditionellen Dreisatz *mundus–annus–homo*, wie er bei Isidor und in dessen Folge formuliert wurde. Zwar ist mit dem Erdglobus und den ihn umgebenden Sphärenschalen der *mundus* sowie mit dem Zodiak der *annus* repräsentiert, der *homo* nimmt hier jedoch einzig im Rahmenwerk der *imago mundi* noch Platz und steht damit allenfalls auf der Schwelle zu dieser Repräsentation des Kosmos. Einzig die auf die runden Schriftfelder verteilten vier menschlichen Temperamente und Lebensalter geben hier noch einen Hinweis auf Isidors

67 Entsprechend Anm. 2.

68 Zur Verschränkung von Mikrokosmos und Proportionsfigur im 16. Jahrhundert siehe F. Zöllner, Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert, Worms 1987, Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 14, vor allem 184–190.

dritte kosmische Kategorie, den Menschen. Die explizite und umfassende Repräsentation des *homo* ist hingegen in einen Raum außerhalb dieses Schemas verlegt worden. Dieser Raum nimmt mehr als die Hälfte von Baccis großformatigem Einblattdruck ein. Eben so groß wie das Schema des Makrokosmos in der rechten oberen Ecke, befindet sich der Kopf des Menschen im Zentrum dieses visuellen *Ordo universi*. Dabei ist die gesamte linke Seite des Blattes, ausgehend von der zentral plazierten figürlichen Repräsentation des Menschen und unter Einsatz desselben Zeichenreservoirs, wie es für den Makrokosmos auf der rechten Seite des Blattes Verwendung findet[69], einer detaillierten Vermessung sowohl der physischen als auch der psychischen Dimension des Mikrokosmos, des Menschen also, gewidmet.

Nimmt man den Charakter diagrammatischer Repräsentation ernst, Bedeutung durch Relationen auf der Fläche und im Raum zu generieren, so bedeutet die von Bing angesprochene Reduktion zugleich eine enorme Aufwertung des Menschen. Bei Bacci findet die Repräsentation des Makrokosmos und des Mikrokosmos noch auf einem einzigen Blatt Platz, gleichzeitig hat sich jedoch der traditionelle und ikonographisch seit Jahrhunderten ausformulierte Symbolisierungszusammenhang zwischen diesen beiden Dimensionen entscheidend gelockert. Zwar muß noch, wie Hartmut Böhme die folgenreiche Gewinnung der allein dem Menschen geltenden Betrachterperspektive in der Frühen Neuzeit charakterisierte, »der selbst-behauptende und distanzwahrende Blick mit seinen gesetzten Lage- und Abstandsbeziehungen erst erfunden werden«[70], doch setzt auf Baccis Blatt bereits ein Prozeß ein, in dessen weiterem Verlauf der Mensch vollends aus dem kosmischen System harmonischer Entsprechungen herausgezogen und die enge Verknüpfung von Makrokosmos und Mikrokosmos entflochten werden wird. Am Ende des 16. Jahrhunderts scheint, wenn auch einzig an dessen Horizont, ein folgenreicher Wandel des Bildes von der Welt und vom Menschen auf. Diese neuen Bilder vollends zu entwerfen, wird indes einem späteren Jahrhundert vorbehalten bleiben.

---

69 Martin Kemp hat die Visualisierungsstrategien für Kosmos und Mensch, für Astronomie und Anatomie im 16. Jahrhundert detailliert nachgezeichnet und betonte dabei insbesondere die Differenz von abstrakter Diagrammatizität im astronomischen Diskurs einerseits und naturalistischer Repräsentation im Kontext der Anatomie. Baccis visuelle Strategien unterlaufen indes diese Differenzierungen. – M. Kemp, Vision and Visualisation in the Illustration of Anatomy and Astronomy from Leonard to Galileo, in: 1543 And All That. Image and Word, Change and Continuity in the Proto-Scientific Revolution, ed. by G. Freeland/A. Corones, Dordrecht/Boston/London 2000, Australian Studies in History and Philosophy of Science 13, 17–51.

70 H. Böhme, Sinne und Blick. Zur mythopoetischen Konstitution des Subjekts, in: Ders., Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. 1988, edition suhrkamp 1470, 215–255; hier: 217.