

STEFFEN SIEGEL

Einblicke

Das Innere des menschlichen Körpers als Bildproblem in der Frühen Neuzeit

La hantise de l'écorché demeure
attenante à toute vision du nu.¹

Das Interesse an Beschaffenheit und Aufbau, an Proportion und Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Körpers eint den studierenden Blick von Anatomen und Künstlern. Sind die äußeren Formen eines Körpers dem Auge hierbei mühelos erreichbar, so bleibt ein eingehendes Studium des Körperinneren in der Frühen Neuzeit stets ein voraussetzungsreiches Unternehmen. Die visuelle Wahrnehmung des Körperinneren und das Wissen um diese anatomische Dimension sind daher an Prozesse methodischer Dekonstruktion des Körpers gebunden, für welche der Einsatz von Bildmedien unverzichtbar ist. Erst mit Hilfe dieser Bildmedien lässt sich der Körper in verschiedene physische Systeme differenzieren. Einblick in das Innere des menschlichen Körpers zu gewinnen heißt in der Frühen Neuzeit daher, Sehen als ein Bildproblem und damit als eine Frage nach den medialen Konstruktionsbedingungen von Sichtbarkeit zu begreifen. Die hieran anschließenden Versuche einer visuellen Rekonstruktion des Körpers in Anatomie und bildender Kunst erweisen sich in ihrer Ausrichtung als komplementär.

Selbst ein Inneres

»Das Studium des Muskelmanns hat ohne Zweifel seine Vorteile, aber«, so wendete Denis Diderot in seinen *Essais sur la peinture* ein, »sollte nicht zu fürchten sein, daß dieser Geschundne beständig in der Einbildungskraft bleiben, daß der Künstler auf der Eitelkeit beharren werde, sich immer gelehrt zu zeigen, daß sein verwöhntes Auge nicht mehr auf der Oberfläche verweilen könne, daß er, ohngeachtet der Haut und des Fettes, immer nur den Muskel sehe, seinen Ursprung, seine Befestigung, sein Einschmiegen! [...] werde ich nicht den verwünschten Geschundnen auch in Weiberfiguren wieder finden? Weil ich denn doch einmal nur das Äußere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrte mich das Äußere nur recht gut sehen,

¹ Georges Didi-Huberman: *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris 1999, (Le temps des images), 39.

² Johann Wolfgang Goethe: »Diderots Versuch über die Malerei. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet« [1798/99]. In: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und*

und erleiße mir eine gefährliche Kenntnis, die ich vergessen soll.«² Diderot wirft mit seiner eigentümlich skrupulösen Spekulation über den Muskelmann eine Grundfrage visueller Ästhetik auf: In welchem Verhältnis stehen Wahrnehmung und Wissen, *aisthesis* und *episteme*? Bedingen sie einander? Schließen sie sich aus? Diderot scheint hierauf eine einfache Antwort geben zu können: Dem schönen Schein kunstvoll simulierter Körper, etwa in der Malerei, in der Skulptur, und – schwer wiegender noch – der visuellen Wahrnehmung tatsächlicher »Weiberfiguren« wird das Wissen um die verborgenen anatomischen Bedingungen des menschlichen Körpers zu einer »gefährlichen Kenntnis« (*connaissance perfide*). Der Akt des Sehens kann durch ein Zuviel an Information belastet werden. Wahrnehmung und Wissen, so Diderot, lassen sich nicht ohne weiteres miteinander vereinbaren. Daher, so sein überraschendes Plädoyer, ist es angemessen und für die Entfaltung ästhetischer Wirkung unerlässlich, Kenntnisse über die anatomischen Voraussetzungen des menschlichen Körpers nicht zu erwerben oder doch aber wenigstens wieder zu vergessen.

Bereits Johann Wolfgang Goethe, der Auszüge aus Diderots *Essais* für seine Zeitschrift »Propyläen« übersetzt und in deren ersten beiden Jahrgänge von 1798 und 1799 eingerückt sowie mit umfänglichen eigenen Kommentaren begleitet hatte, kritisierte Diderots Antwort auf die Frage nach dem Zusammenhang von Wahrnehmung und Wissen mit auffälliger Schärfe: »Nein, werter Diderot! drücke dich, da dir die Sprache so zu Gewalt steht, bestimmter aus! Ja, das Äußere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Äußere einer organischen Natur anders, als die ewig veränderte Erscheinung des Inneren. Dieses Äußere, die Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere und die innere, im ruhigsten Dasein, so wie in der stärksten Bewegung stets im unmittelbarsten Verhältnis stehen.«³ Goethes an Diderot gerichtete Antwort macht deutlich: Die Wahrnehmung des Äußeren und die Kenntnis des Inneren stehen in einem komplexeren Verhältnis zueinander, als Diderots Wunsch nach einem »bloßen Sehen« unter Verzicht auf weiter reichende oder hier besser: tiefer dringende Kenntnisse glauben machen will. Wahrnehmung und Wissen, dies wird in Goethes Antwort deutlich hervorgehoben, lassen sich allein um den Preis vereinfachender Binome gegen einander profilieren und dissoziieren. Entgegen Goethes kritischer Bemerkung, wonach Diderots ästhetische Maximen bereits am Ende des

Gespräche (Frankfurter Ausgabe), 40 Bde., Bd. 18: »Ästhetische Schriften 1771–1805«, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, (Bibliothek deutscher Klassiker 151), 559–608; hier: 573f.

³ Ebd., 574.

18. Jahrhunderts, das heißt nur drei Jahrzehnte nach ihrer Niederschrift, seltsam anachronistisch erscheinen und eine Auseinandersetzung mit ihnen allenfalls noch eine Sache antiquarischer Beschäftigung sein könne, lässt sich jedoch festhalten: In dieser »auf der Grenze zwischen dem Reiche der Toten und Lebendigen«⁴ geführten Debatte um das Innere und das Äußere des menschlichen Körpers werden Annahmen und Begriffe ins Spiel gebracht, die – weit über Diderots ursprünglichen Gegenstand, den Muskelmann, den *écorché* hinaus – zu einer grundsätzlichen Reflexion über die Bedingungen und die Möglichkeiten visueller Erkenntnis Gelegenheit geben.

Der Erwerb detaillierter Kenntnis um die anatomische Beschaffenheit der Muskelpartien entkräfte, so lautet Diderots Einwand gegen das Studium des Muskelmanns, »die Haut« und »das Fett« ihrer Funktion als Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Körpers und mache es schwer oder sogar unmöglich, diese opake Oberfläche wahrnehmen zu können.⁵ Etwa drei Jahrzehnte vor der psychopathologischen Nivellierung von Körpergrenzen, wie sie insbesondere anhand von Texten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts rekonstruiert werden kann,⁶ markierte Diderot damit bereits, bezogen auf die physische Dimension des Körpers, eine grundsätzliche Krise der Opposition von ›innen‹ und ›außen‹. Als sei visuelle Wahrnehmung ihrer Unschuld beraubt, wird Sehen in Diderots Überlegungen zum Muskelmann als ein unfreiwilliges Mehr-Sehen problematisiert; die »Weiberfigur« zu betrachten heißt danach, zwangsläufig den »Geschundnen« erblicken zu müssen. Einem solchen als all zu gründlich empfundenen Sehen setzt Diderot seinen Wunsch nach einem Blick entgegen, der sich einzig auf die Oberfläche der Dinge heftet und damit auf die äußere Erscheinung zu beschränken versteht. Bereits Goethe kritisiert in seinem Kommentar eine solche Konzeptualisierung ästhetischer Anschauung als ein auf falschen Prämissen aufbauendes und daher ungültiges Konstrukt. Im Wesentlichen richtet er sich dabei gegen die statische binomiale Struktur von Diderots Begriffsoppositionen. Äußeres und Inneres des menschlichen Körpers sind keine einander entzogenen, das heißt autonomen Dimensionen. Vielmehr, so Goethe, stehen sie »im unmittelbarsten Verhältnisse« zueinander. Daher könne in der äußeren Gestalt »die ewig veränderte Erscheinung des Inneren« wahrgenommen und diese zuletzt »selbst [als] ein Inneres« angesehen werden.

⁴ Ebd., 561.

⁵ Zur Funktion der Haut als Grenze siehe ausführlich Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 1999, (re 55626).

⁶ Alexander Košenina: »Gläserne Brust, lesbares Herz. Ein psychopathographischer Topos im Zeichen physiognomischer Tyrannei bei Chr.H. Spieß und anderen«. In: *German Life and Letters* 52 (1999), 151–165.

Mit dieser Bestimmung werden Äußeres und Inneres und mit ihnen zugleich Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Transparenz und Opazität in ein komplexeres Verhältnis zueinander gesetzt, als Diderots statisches, anhand des Muskelmanns entwickeltes Binom von äußerer Anschauung und »gefährlicher Kenntnis« des Körperinneren dies nahe legte. Nicht anhand der von Diderot vorgeschlagenen ausdrücklichen Isolierung, sondern vielmehr mit der unauflöselichen Verschränkung ist, so Goethes Vorschlag, das Verhältnis von ›außen‹ und ›innen‹ angemessen beschrieben. Entgegen Diderots Evokation opaker Oberfläche wird bei Goethe das Verhältnis von Sichtbarem und Unsichtbarem als ein Zusammenspiel des wechselseitigen Verweises gekennzeichnet. Der Begriff der »Oberfläche« (*superficie*) verliert hierbei seinen eindeutigen und festgelegten Sinn als opake, gegen ein als ›zu viel‹ angesehenes Wissen schützende äußere Hülle. An dessen Stelle wird »Oberfläche« als eine Funktion bestimmt, die immer neue Formen von Sichtbarkeit zu modellieren und wahrzunehmen erlaubt. Es handelt sich dabei um eine prekäre Sichtbarkeit, die hinsichtlich ihres Bezugsrahmens fortlaufend neu bestimmt werden muss. Sehen und Wissen sind hierbei nicht in ein nachgeordnetes Verhältnis zueinander gesetzt; sie bedingen einander wechselseitig. Hieran anknüpfend hat bereits Goethe die kompetente Verschränkung von Sehen und Wissen als ein wesentliches Kriterium für die Beurteilung eines »wohl« oder eines »übel« tätigen Künstlers gekennzeichnet: »Der Künstler, der an der Oberfläche nur herumkrabbelt, wird dem geübten Auge immer leer, obgleich, bei schönem Talente, immer angenehm erscheinen; der Künstler [sic] der sich ums Innere bekümmert, wird freilich auch das sehen, was er weiß, er wird, wenn man will, sein Wissen auf die Oberfläche übertragen, und hier ist auch das geringe *Mehr* oder *Weniger*, welches entscheidet, ob er wohl, oder übel tut.«⁷

Diderot selbst vermutete im »verwöhnten Auge« (*œil corrompu*) des Künstlers, das durch die Anschauung des Muskelmanns geschult wurde, die Ursache für die Unmöglichkeit, an der Oberfläche der Dinge anhalten zu können (*s'arrêter à la superficie*). Über den konkreten Zusammenhang der Anschauung des *écorché* hinaus mobilisiert Diderot mit einem solchen Modell einer opaken, tiefer liegende Schichten verhüllenden Oberfläche eine Semantik von ›innen‹ und ›außen‹, die an tradierte semiotische wie hermeneutische Begriffspaare anschließt. Aus dieser Perspektive lassen sich das Innere, das Verborgene, das Unsichtbare, das Abwesende etc. gegen das Äußere, das Offenbare, das Sichtbare, das Anwesende etc. absetzen.⁸ Auf

⁷ Goethe 1798/99 (wie Anm. 2), 575. (Hervorhebung im Original.)

⁸ Aleida Assmann: »Zeichen – Allegorie – Symbol«. In: Jan Assmann (Hrsg.): *Die Erfindung des inneren Menschen. Studien zur religiösen Anthropologie*, Gütersloh 1993, (Studien zum Verstehen fremder Religionen 6), 28–50. Zu den hiermit verbundenen Rezeptionsästheti-

der Basis solcher Binome sind Wahrnehmung und, hiermit eng verbunden, Erkenntnis als Operationen beschreibbar, die sich in der Spannung zwischen einem ›Inneren‹ sowie einem ›Äußeren‹ bewegen. Die von Diderot und Goethe geführte Diskussion über dieses begriffliche Binom setzt nicht zufällig bei der Frage nach den Vorzügen sowie Nachteilen eines Einblickes in das Innere des menschlichen Körpers ein. Denn der Blick auf den Körper, dies hat Georges Didi-Huberman deutlich gemacht, ist ohne die Imagination eines Blickes in diesen Körper undenkbar.⁹ Die Imagination dieses Inneren ist zu gleichen Teilen eine Sache der Einbildungskraft wie des konkreten Blicks. Die hieran anschließenden Versuche, diese Einblicke als ein Bild vom Inneren des menschlichen Körpers zu medialisieren, unterlaufen die statischen Binome von ›innen‹ und ›außen‹, von ›Tiefe‹ und ›Oberfläche‹. Goethes Befund umkehrend lässt sich daher sagen: Jedes Bild vom Inneren des Körpers wird selbst ein Äußeres.

Aufbau als Abbau

Über die Bedingungen, unter welchen zur Mitte des 16. Jahrhunderts das Innere des menschlichen Körpers als ein Äußeres zu gewinnen war, gibt mit großer Anschaulichkeit ein kurzes, gerade zweieinhalb Seiten umfassendes Kapitel Auskunft, das Andreas Vesalius in sein Buch *De humani corporis fabrica* einrückte.¹⁰ Eigentümlich unvermittelt unterbrach er, auf der 235. von nahezu siebenhundert Seiten der *Fabrica* angekommen, den Fortgang seiner Darstellungen zum Aufbau der Muskelpartien für diesen kurzen, »*Anatomicorum instrumentorum delineatio*« überschriebenen Abschnitt. Auf der diesem Exkurs beigegebenen Abbildung (Abb. 1) finden sich, gut sichtbar auf einer massiven Tischplatte ausgebreitet beziehungsweise aufgestellt, etwa drei Dutzend Instrumente und Geräte versammelt, die eine deutliche Vorstellung vom massiven Charakter geben, welchen der sezierende Eingriff in den menschlichen Körper durch den Anatomen tatsächlich

schen Implikationen siehe ferner meinen Artikel »Der haptische Blick oder Vom Begreifen der Bilder«. In: Marcel Lepper, Steffen Siegel, Sophie Wenerscheid (Hrsg.): *Jenseits des Poststrukturalismus? Eine Sondierung*, Frankfurt am Main 2005, 127–147.

⁹ »Il n'y a pas d'image du corps sans l'imagination de son ouverture.« Didi-Huberman 1999 (wie Anm. 1), 99.

¹⁰ Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543, 235–237. Für eine gesonderte Ausgabe und Kommentierung der Abbildungen innerhalb des Gesamtwerks von Andreas Vesalius siehe J. B. deC. M. Saunders, Charles D. O'Malley (eds.): *The Illustrations From the Works of Andreas Vesalius of Brussels. With Annotations and Translations, a Discussion of the Plates and Their Background, Authorship and Influence, and a Biographical Sketch of Vesalius*, New York 1973.

bedeutet.¹¹ Das beilartige Messer und die grob gezahnte Säge sowie die verschiedenen Hämmer und Zangen verdeutlichen: Die Invasion in den menschlichen Körper im Dienst einer gesteigerten Kenntnis über dessen Aufbau und Struktur bleibt an die Bedingungen einer instrumentellen – die Abbildung legt geradezu nahe: handwerklichen – Annäherung an diesen Körper gebunden. Doch gibt Vesalius mit diesem kurzen Zwischenkapitel nicht allein Auskunft über die konkreten Bedingungen anatomischer Tätigkeit im mittleren 16. Jahrhundert. Denn mit dem Sezirtisch voller Werkzeuge präsentiert er zugleich, in emblematischer Verdichtung, die Prinzipien des durch den Anatomen ermöglichten invasiven Blicks in den menschlichen Körper.

Eine vergleichbar grundsätzliche, metareflexive Annäherung an den Zusammenhang von visueller Wahrnehmung und anatomischem Wissen ist dem Leser und Betrachter von Vesalius' *Fabrica* bereits auf dem Titelblatt des Buches (Abb. 2) entgegengetreten. Dort ist der Ort, an welchem sich die anatomische Exploration des Körperinneren ereignet, als ein *Spectaculum*, ganz wörtlich: als ein Sehereignis in Szene gesetzt worden. Auf übereinander gestaffelten Rängen verteilt, drängt sich, nicht selten mit großer und in manchen Fällen sogar mit nahezu akrobatischer Bewegung Vesalius' Publikum. Sichtbar wird hierbei eines jener anatomischen Theater, wie sie spätestens seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht mehr als ein ephemerer, sondern als ein dauerhafter und damit institutionalisierter Ort zur Ausbildung eines anatomischen Expertenblicks errichtet worden waren.¹² Bereits die charakteristische äußere Form dieses Bautypus mit steilen, um ein Mitteloval oder auch -kreis gruppierten Rängen macht darauf aufmerksam, dass das Wissen um den zu untersuchenden Körper für jeden einzelnen Betrachter innerhalb eines solchen Amphitheaters an den Sehsinn gebunden bleibt. Der Ort der Schausektion ist als ein archi-

¹¹ Siehe hierzu auch Saunders, O'Malley 1973 (wie Anm. 10), 128–130.

¹² Zu Herkunft und Geschichte dieses Bautypus siehe noch immer vor allem Gottfried Richter: *Das anatomische Theater*, Berlin 1936, (Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften 16). Zu Ausbildung und Tradierung des Bildnistypus siehe vor allem Gerhard Wolf-Heidegger, Anna Maria Cetto: *Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung*, Basel, New York 1967, 64–71, 343–363, 553–568. Ludger Schwarte: »Anatomische Theater als experimentelle Räume«. In: Helmar Schramm, ders., Jan Lazardzig (Hrsg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, Berlin, New York 2003, (Theatrum Scientiarum 1), 75–102. Markus Buschhaus: *Über den Körper im Bilde sein. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens*, Bielefeld 2005, 89–104. Stefanie Stockhorst: »Unterweisung und Ostentation auf dem anatomischen Theater der Frühen Neuzeit. Die öffentliche Leichensektion als Modellfall des *theatrum mundi*«. In: Albert Schirrmeyer (Hrsg.): *Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2005, (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 9), 271–290.

tektonisch ausladendes Panoptikum eingerichtet, das sämtliche Blicke auf den Mittelpunkt der Szene, das heißt auf den Anatomen Vesalius, vor allem aber auf den vor ihm liegenden Körper konzentriert.¹³ An der weit geöffneten Bauchhöhle, die bezeichnenderweise exakt in den Mittelpunkt der gesamten Szenerie auf der unteren Blatthälfte gerückt ist, entzündet sich nicht allein das Erkenntnisinteresse eines invasiven Blicks, der sich für die Beschaffenheit des Körperinneren interessiert. In einer zirkulären Bewegung arbeitet dieses Ein- und Vordringen in den menschlichen Leib vielmehr zugleich einer genaueren Kenntnis der äußeren Form zu. Die auf dem Titelblatt markant exponierte Schauöffnung ist eine funktionale Schnittstelle für ein Wissen, das die genaue Kenntnis vom Aufbau des menschlichen Körpers von seinem Inneren her erschließt.¹⁴

Bekanntlich ist die Rede vom »Aufbau« des menschlichen Körpers durch Vesalius in einem streng wörtlichen Sinn aufgefasst worden. Keinesfalls zufällig wird bereits im Titel seines Werkes mit dem Begriff der »*fabrica*« der konstruktive oder deutlicher noch: der architektonische Aspekt des hinter dieser anatomischen Annäherung wirksamen Konzepts von Körperlichkeit ausgesprochen.¹⁵ Bereits die systematische Anlage der *Fabrica* verdeutlicht, dass die Exploration des Körperinneren an der Gesamtheit des menschlichen Körpers orientiert bleibt und nicht der Sukzession einzelner, von außen ablesbarer Körperpartien folgt. Die Idee einer ›Architektur‹ des Körpers, heißt dies, ist damit ausdrücklich auf den integralen Körper bezogen und wird in den insgesamt sieben Büchern nach verschiedenen Blickrichtungen je neu perspektiviert. Im ersten Buch wird dieser Körper daher als System aus Knochen analysiert; im zweiten Buch als eines aus Muskelpartien; im dritten Buch als jenes der Blutgefäße; das vierte schließ-

¹³ Zur performativen Überkreuzung von Architektur, Körper und Blick im anatomischen Theater siehe Luke Wilson: »William Harvey's Prelectiones: The Performance of the Body in the Renaissance Theater of Anatomy«. In: *Representations* 17 (Winter 1987), 62–95.

¹⁴ Siehe hierzu auch Devon L. Hodges: *Renaissance Fictions of Anatomy*, Amherst 1985, vor allem 1–19. Robert Jütte: »Die Entdeckung des ›inneren‹ Menschen 1500–1800«. In: Richard van Dülmen (Hrsg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*, Wien, Köln, Weimar 1998, 241–258. Hartmut Böhme: »Der Körper als Bühne. Zur Protogeschichte der Anatomie«. In: Helmar Schramm (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003, 110–139.

¹⁵ Hierzu vor allem Matteo Burioni: »*Corpus quod est ipsa ruina docet*. Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius«. In: Albert Schirrmeyer (Hrsg.): *Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2005, (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 9), 50–77. Mit Blick auf tatsächliche Architektur ist der Zusammenhang von Aufbau und Abbau anhand des Petersdoms in Rom ausführlich dargestellt worden von Horst Bredekamp: *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini*, Berlin 2000, (Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek 63).

lich gilt dem Nervensystem. Erst hierauf wendet sich Vesalius der Analyse und Darstellung einzelner Organsysteme und Organe zu: den inneren Organen (Buch 5), dem Herz (Buch 6) sowie dem Hirn und den Augen (Buch 7). Konnte die Sammlung anatomischer Instrumente, die Vesalius auf einer gesonderten Abbildung eigens einrücken ließ, durchaus eine destruktive Untersuchungsmethode nahe legen, so folgt Vesalius' Analyse und Darstellung des Körperbaus tatsächlich dem Prinzip eines planmäßigen, streng systematisierten Abbaus. Jede der in den sieben Büchern nacheinander präsentierten Perspektiven auf den Körper ist das Ergebnis eines Abstraktionsprozesses, der im Dienst konkreter Anschaulichkeit steht. Gewonnen werden hierdurch je spezifische Blicke auf einen Körper, der – dies ist für Vesalius' *Fabrica* wesentlich – trotz aller Reduktion als ein systematisches Ganzes wahrnehmbar und erkennbar bleibt.¹⁶

Im ersten Buch der *Fabrica* ist die Darstellung des Knochengerüsts der Ausgangspunkt für die Erörterung der menschlichen Anatomie überhaupt. Es ist oft bemerkt worden, dass dieses erste Buch von drei ganzseitigen Tafeln abgeschlossen wird, die in äußerst augenfälligem Kontrast zu den vorangehenden, auf den mehr als 160 Seiten vielfach eingestreuten Abbildungen stehen. Diese brachten stets in minutiöser Weise einzelne Knochenpartien zur Ansicht. Hielt bereits das auf dem Titelblatt inmitten der Schausektion präsentierte Skelett, eigentümlich unmotiviert, einen langen Stab in der Hand, so ist erst recht auf den großformatigen Tafeln am Ende des ersten Buches der hohe Grad visueller Inszenierung und sind mit ihm die zahlreichen ikonographischen Allusionen erkennbar. Auf der zweiten dieser das Buch beschließenden Tafeln (Abb. 3) wird ein Skelett vor Augen gerückt, das alle Merkmale einer klassischen *Memento-mori*-Szene in sich vereint. Auf ein Postament gestützt, scheint dieses Skelett, ganz wie die Inskription »*vivitur ingenio, caetera mortis erunt*« zu verstehen gibt, über die Vergänglichkeit des Lebens, genauer noch: des Fleisches zu meditieren. Das Haupt in die linke Hand gestützt, ruht die rechte Hand dieses

¹⁶ Bereits fünf Jahre vor Erscheinen der *Fabrica* im Jahr 1543 hatte Vesalius dieses Darstellungsverfahren anhand einer Sammlung von sechs Schautafeln erprobt, die er für den anatomischen Unterricht konzipiert und unter dem Titel *Tabulae anatomicae sex* im Jahr 1538 in Venedig publiziert hatte. Fünf dieser sechs Tafeln präsentieren den integralen menschlichen Körper, reduziert auf einen spezifischen Aspekt seiner Physiologie. Tafel 2 zeigt das Venensystem, Tafel 3 das Arteriensystem, Tafeln 4 bis 6 das Knochengerüst in Vorder-, Seiten- und Rückansicht. Für eine Neuausgabe sowie für einen umfangreichen Kommentar zu diesen Tafeln siehe Moriz Holl, Karl Sudhoff (Hrsg.): *Des Andreas Vesalii sechs anatomische Tafeln vom Jahre 1538 in Lichtdruck*, Leipzig 1920. – Siehe zu diesen Tafeln außerdem Glenn Harcourt: »Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture«. In: *Representations* 17 (Winter 1987), 28–61. Andrew Cunningham: *The Anatomical Renaissance. The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Aldershot 1997, 92–102.

Knochenmannes auf dem klassischen Attribut einer solchen Szene: einem Schädel.¹⁷ In eigentümlicher Verdopplung erscheint dieses Bildzeichen des Schädels auf der Tafel und macht zugleich auf die ungewöhnliche Verkreuzung von klassischer Ikonographie einerseits und naturwissenschaftlicher Abbildung andererseits aufmerksam.

Analog hierzu verfährt Vesalius im dritten, den Blutgefäßen geltenden Buch der *Fabrica*. Neuerlich gelangt der menschliche Körper nicht allein in den Abbildungen physischer Details, sondern auch als ein Ganzer zur Anschauung. Auf einer ganzseitigen Tafel mit dem Titel »*Integra totius magnae arteriae ab omnibus partibus liberae delineatio, duobus proxime sequentibus Capitibus communis.*« (Abb. 4) wird der Mensch einzig als weit verzweigtes System aus Blutgefäßen sichtbar.¹⁸ Doch fehlt hier, im Unterschied zur Darstellung des Knochengerüsts, jede Anspielung auf eine szenische Einbindung. Der augenfällige Purismus der Abbildung wird bereits im Titel der Tafel als ein Darstellungsprinzip ausdrücklich benannt: »*ab omnibus partibus liberae delineatio*«. Eine solche, von allen weiteren Körperpartien und, so könnte man ergänzen, von allen äußeren Attributen befreite Darstellung nähert sich dem menschlichen Körper als einem nach einzelnen Schichten zu differenzierenden, zu analysierenden und schließlich zu visualisierenden Ganzen. Der hierbei zur Geltung gelangende anatomische Blick muss nach verschiedenen Modi des Körperlichen unterscheiden und begreift dabei jeden einzelnen dieser Modi als ein in sich geschlossenes systematisches Ganzes. In die Tiefe dieses Körpers einzudringen, wie dies das Titelblatt der *Fabrica* anhand einer Schausektion präsentiert, heißt damit, den Körper als ein Komposit aus verschiedenen, aufeinander bezogenen organischen Schichten zu verstehen und diese dem menschlichen Blick üblicherweise entzogenen Dimensionen zur Kenntnis zu bringen. Mit dem Postulat, auf der Basis von Sektionen verschiedene Modi von Sichtbarkeit gewinnen zu können, wird die Tätigkeit des Anatomen als eine Arbeit an der bildmedialen Konstruktion dieses Körpers ausgewiesen. Nicht die anatomische Exploration des Körperinneren selbst, sondern erst die hierauf aufbauende Repräsentation im Bildmedium leistet eine Erweiterung der Sichtbarkeit des Körpers. Zur instrumental gestützten Invasion in den Körper tritt die bildmediale, nach verschiedenen Perspektiven differenzierte Rekonstruktion dieses Körpers.

¹⁷ In äußerst freier und im Übrigen anachronistischer Interpretation erblicken Saunders und O'Malley in ihrem Kommentar daher in diesem Skelett die Figur des über dem Schädel des Yorick meditierenden Hamlet. – Siehe Saunders, O'Malley 1973 (wie Anm. 10), 86.

¹⁸ Siehe zu dieser Abbildung auch den Kommentar von Saunders, O'Malley 1973: ebd., 136.



Abb. 3: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica*, Basel 1543, 164.

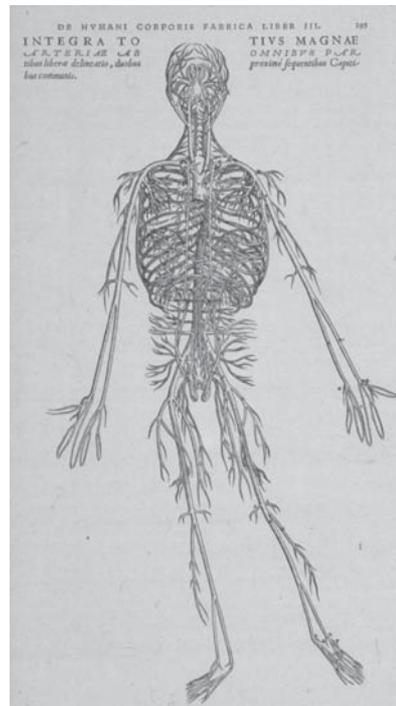


Abb. 4: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica*, Basel 1543, 295.

Der entkörperte Körper

Bezeugt ist diese enge und gut erforschte Liaison zwischen anatomischer und bildmedialer Praxis jedoch nicht allein aus medizingeschichtlicher Perspektive.¹⁹ Vielmehr stellen gerade solche Bilder, die eine Vorstellung von frühneuzeitlicher Künstlerausbildung zu geben versuchen, in ostentativer Weise die Nähe von anatomischem und künstlerischem Interesse am menschlichen Körper aus. Genau ein Jahrzehnt, nachdem Giorgio Vasari in der Vorrede zu seinen *Vite* von den Töchtern des Disegno geschrieben und dabei die prinzipielle Gleichrangigkeit der einzelnen künstlerischen Disziplinen betont hatte, publizierte Cornelis Cort, einer Vorlage Jan van der Straets folgend, im Jahr 1578 seinen Kupferstich *Die Akademie der Bildenden Künste* (Abb. 5). Als solle Vasaris, zunächst nur sprachlich entworfene, Allegorie der geschwisterlichen Eintracht eine visuelle Gestalt verliehen werden, finden sich auf diesem großformatigen Blatt auf engstem Raum zusammengedrängt die Vertreter der verschiedenen Kunstgattungen versammelt. Durch einen Sockel, der sich in der Mitte des Raumes befindet, hoch erhoben, wird die gesamte



Abb. 5: Cornelis Cort: *Die Akademie der Bildenden Künste*, Kupferstich, 1578.

¹⁹ Zum Zusammenhang von Anatomie- und Bildmediengeschichte siehe zunächst vor allem das Repertorium von Gavin D.R. Bridson, James J. White: *Plant, Animal & Anatomical Illustration in Art & Science. A Bibliographical Guide From the 16th Century to the Present Day*, Winchester, Detroit 1990, hier vor allem 201–262. Siehe außerdem Wolf-Heidegger, Cetto 1967 (wie Anm. 12). K.B. Roberts, J.D.W. Tomlinson: *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*, Oxford 1992. Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, New York 1995. Martin Kemp, Marina Wallace: *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body From Leonardo to Now*, Berkeley, Los Angeles, London 2000. Horst Bredekamp: »Grenzfragen von Kunst und Medizin«. In: Gottfried Bogusch, Renate Graf, Thomas Schnalke (Hrsg.): *Auf Leben und Tod. Beiträge zur Diskussion um die Ausstellung »Körperwelten«*, Darmstadt 2003, (Schriften aus dem Berliner Medizinhistorischen Museum 2), 83–107. Buschhaus 2005 (wie Anm. 12).

Szene von der Figurengruppe der *Statuaria* überragt. Unmittelbar darunter und weit bescheidener im Umfang befindet sich der Repräsentant der *Sculptura*, zur Rechten im Bildhintergrund jener der *Pictura*, im rechten Bildvordergrund schließlich an einem Tisch die Vertreter der *Architectura*. Die gesamte linke Hälfte des Blattes unterhalb des Sockels indes bleibt der fünften, auf der Tischplatte als *Anatomia* bezeichneten Disziplin vorbehalten.

Bereits durch die Zusammensetzung dieser Figurengruppe – fünf der insgesamt sieben Figuren sind Schüler – ist diese Abteilung der *Anatomia* unverkennbar als Propädeutik für die künstlerische Praxis gekennzeichnet. Cortis Schilderung gewinnt dabei eine erstaunliche Anschaulichkeit: Mit der Zeichenfeder in der Hand, sind die Blicke der Schüler auf einen Leichnam sowie ein Skelett gerichtet, die sich, durch Flaschenzug und Aufhängung gesichert, inmitten dieser Gruppe hoch aufgerichtet erheben. Die Schärfung des Blicks für Bau und Proportion des menschlichen Körpers wird aus der unmittelbaren Anschauung und dem zeichnerischen Nachvollzug seiner äußeren Form gewonnen. Von einer zweiten, weit weniger distanzierten Annäherung an den menschlichen Körper scheinen diese Schüler jedoch zunächst ausgeschlossen zu sein. Denn es bleibt auf diesem Blatt zwei deutlich älteren Männern vorbehalten, mit Hilfe eines Seziermessers den noch unversehrten Leichnam einem genaueren Studium zu unterziehen. In den Kontext einer Akademie der Bildenden Künste gerückt, ist eine Deutung der Tätigkeit dieser beiden Männer als künstlerische Lehrmeister der sie umgebenden Schüler am wahrscheinlichsten. Doch lassen sich, wie bereits ein Jahrhundert zuvor das zeichnerische Œuvre Leonardo da Vincis paradigmatisch zeigte und wie dies im späten 16. Jahrhundert unverändert galt, naturwissenschaftliches und künstlerisches Interesse nicht ohne Weiteres dissoziieren.²⁰ Im Interesse an Beschaffenheit und Aufbau, an Proportion und Gesetzmäßigkeiten, kurz: an den formalen Qualitäten des menschlichen Körpers fallen der studierende Blick von Anatom und Künstler ununterscheidbar ineinander.

Sowohl auf der Seite der Beobachter als auch auf Seite der beobachteten Objekte ist die von Cort geschilderte Szene in exemplarischer Weise als

²⁰ Sigrid Braunfels-Esche: *Leonardo da Vinci. Das anatomische Werk*, Stuttgart 1961. Zuletzt wurde diese Verkreuzung von Leonardos künstlerischem sowie naturwissenschaftlichem Interesse umfänglich untersucht in den verschiedenen Beiträgen in Frank Fehrenbach (Hrsg.): *Leonardo da Vinci. Natur im Übergang. Beiträge zu Wissenschaft, Kunst und Technik*, München 2002, (Bild und Text). Siehe außerdem Bredekamp 2003 (wie Anm. 19). Alessandro Nova: »La dolce morte«. Die anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis als Erkenntnismittel und reflektierte Kunstpraxis«. In: Albert Schirrmeyer (Hrsg.): *Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Frankfurt am Main 2005, (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 9), 137–163.

ein Dispositiv des Sehens eingerichtet. Keinesfalls zufällig, und auf dem Blatt exklusiv, wird etwa der prüfende Blick, den der vordere der beiden Anatomen auf den Unterarm des Leichnams heftet, durch zwei Brillengläser geschärft. Die einer näheren Betrachtung zu unterziehenden Körper wiederum werden in auffallend konsequenter Weise als Studienobjekte dargeboten, oder – fast scheint es so – sie bieten sich als solche selber den Blicken der Betrachter dar. Einer Körperschraube gleich sind unsezierter und skelettierter Körper zu einer Figurengruppe kombiniert, die, für die Schüler wie für die Anatomen, von allen Seiten problemlos eine visuelle Annäherung ermöglicht. Cortis Dispositiv der *Anatomia* verweist auf den prinzipiell doppelten Aspekt künstlerischer Ausbildung, die stets auf eine Schulung der Hand als auch des Auges zielen musste. Damit wird die kleine Szene der Unterweisung von Zeichenschülern zugleich als ein allegorischer Verweis auf die Voraussetzungen künstlerischer Praxis überhaupt interpretierbar: Ein Bild des Körpers schaffen zu können, setzt voraus, über diesen Körper selbst zunächst im Bilde zu sein.²¹ Bereits Cort deutete mit dem Neben- oder hier besser: Übereinander von Skelett und noch unversehrtem Leichnam an, dass die postulierte Verbindung von Sichtbarkeit und Wissen einzig durch verschiedene Modi von Bildlichkeit einzuholen ist. Wenige Jahre vor Entstehung dieses Kupferstichs wurde ein solcher Befund durch den Frankfurter Goldschmied und Maler Heinrich Lautensack bereits systematisch ernst genommen. In seinem 1564 erschienenen Kunstbuch *Des Circkels unnd Richtscheyts gründtliche underweisung*²² konfrontierte Lautensack verschiedene Visualisierungsformen, um anhand der hierbei vor Augen geführten Differenzen die Valenz der einzelnen Darstellungsmodi überprüfen und erläutern zu können. Entsprechend ist das ausdrücklich formulierte Ziel seiner Reihenbildungen der Gewinn einer gesteigerten Sichtbarkeit: »damit du desto besser sehen kanst«.²³

Im dritten, »Von der Proportion der Menschen« überschriebenen Teil hat Lautensack in den Text seines Traktats zahlreiche Abbildungen montiert, die eine solche Konfrontation verschiedener Darstellungsmodi ostentativ

²¹ Buschhaus 2005 (wie Anm. 12).

²² Heinrich Lautensack: *Des Circkels unnd Richtscheyts, auch der Perspectiva, und Proportion der Menschen und Rosse, kurtze, doch gründtliche underweisung, deß rechten gebrauchts. Mit vil schönen Figuren, aller anfangenden Jugend, und andern liebhabern dieser Kunst, als Goldschmidten, Malern, Bildhauwern, Steinmetzen, Schreibern, etc. eigentlich fürgebildet, vormals im Truck nie gesehen, sonder jetzunder erstmals von neuwem an tag gegeben*, Frankfurt am Main 1564.

²³ Ebd., 36^v. Für eine ausführlichere Analyse von Lautensacks Strategien bildmedialer Differenzierung siehe meinen Artikel »Vom Bild zum Diagramm. Bildmediale Differenzen in Heinrich Lautensacks ›Gründlicher Unterweisung‹«. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln 2006, 115–131.

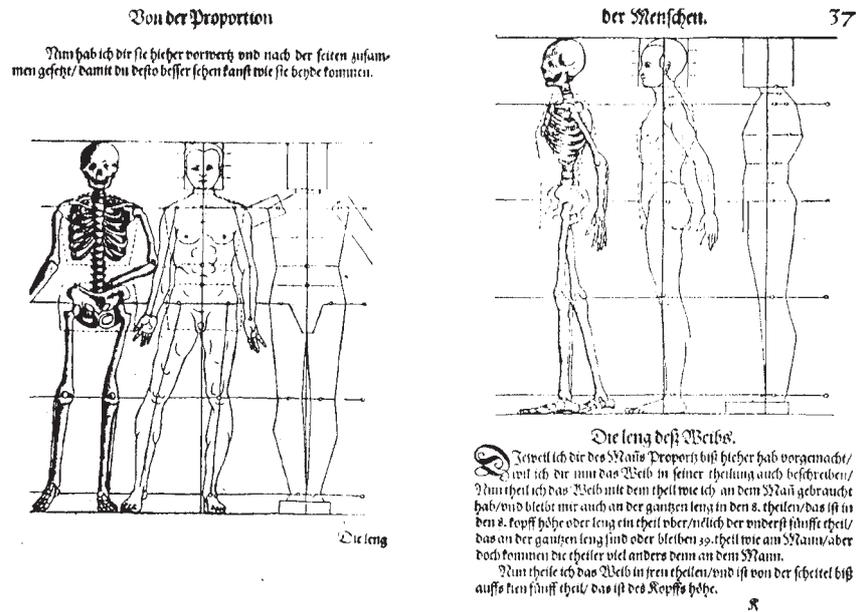


Abb. 6: Heinrich Lautensack: *Des Zirkels und Richtscheits gründliche Unterweisung*, Frankfurt am Main 1564, fol. 36^v/37^r.

vor Augen rücken. Erstmals und zugleich in besonders prägnanter Weise sichtbar wird ein solches Verfahren anhand der Doppelseite 36^v/37^r (Abb. 6). Auf zwei Gruppen verteilt – einmal *en face*, einmal im Profil – wird insgesamt sechs Mal die Figur eines aufrecht stehenden Mannes präsentiert. Diese zweimal drei Figuren sind in ein übergreifendes Schema horizontaler Konstruktionslinien eingetragen, die einer Visualisierung der kanonischen, das heißt an proportionalen Regeln geschulten Konstruktion dieser Körperdarstellung erlaubt. In besonderer Weise augenfällig ist jedoch Lautensacks Idee einer Differenzierung und visuellen Engführung verschiedener Darstellungsmodi. In direkter Anrede an den Leser erläutert Lautensack: »NUn wil ich dir dieser bilder eins in seinen schnitten aufreissen / und denn deß Manns gestalt darneben mit etlichen schnitten an seinem Leib / als nemlich der kopff in seiner vierung / und denn die gantz Brust biß in den weich / da denn das gebein der Rippen ist / und denn unden des hüfftblat / und an den schenckeln und Armen wil ich gerade linien machen / und zum dritten wil ich darneben einen Todten mit seinem gebein machen / deß soltu aller wol warnemmen / denn so ich hernach die bilder biegen oder wenden wil / wirstu sehen so du des Tods mit seinem gebein wol in acht nimpst / wo bein oder fleisch sol sein / wie es sich in

einander truckt / und auß einander zeucht / wie ich dir denn hernach den Todten wider wil mit fleisch uberziehen.«²⁴

Es ist auffällig, dass Lautensack selbst in seinem Kommentar zwar zwischen »deß Manns gestalt« einerseits und dem »Todten« andererseits unterscheidet, die dritte, jeweils zur Rechten präsentierte Form der Darstellung jedoch nicht ausdrücklich benennt. Gerade in diesen Schemata, die auf ein bloßes Gerüst aus Linien reduziert sind, wird indes eine Visualisierungsmethode erprobt, die das rein mimetische Abbildungsprinzip, wie es jeweils zur Linken und in der Mitte Geltung besitzt, hinter sich lässt. War bereits für die auf den Tafeln von Vesalius' *Fabrica* hergestellte Sichtbarkeit das Verfahren der Abstraktion unverzichtbar, so wird hier, in Lautensacks *Gründlicher Unterweisung*, dieses Prinzip des Abzugs konkreter Körperlichkeit ein weiteres Mal forciert. In der jeweils dritten Figur ist die Gestalt als ein Komposit aus einzelnen, deutlicher noch: vereinzelter Körperpartien aufgefasst. Jedes dieser Glieder wird durch eine geometrische Figur – Quadrat, Rechteck, Trapez etc. – umschrieben. Das Bild des Körpers verliert hierbei jeden Verweis auf die ursprünglich organischen Formen und wird als Summe simulierter, mathematisch berechenbarer Volumen sichtbar. Radikaler noch nahm sich eine solche Auflösung des Körpers bereits in Albrecht Dürers *Vier Büchern von menschlicher Proportion* aus, die knapp vier Jahrzehnte vor der *Gründlichen Unterweisung* erschienen waren und denen Lautensacks Darstellung offensichtlich, mitunter sogar bis in Details, verpflichtet ist.²⁵ Die Analyse des sich biegenden Körpers verdeutlicht Dürer anhand eines diagrammatischen Modells aus drei übereinander geschichteten »gefierten«. Wird der Körper mit Hilfe dieser »gefierte« zunächst in drei Quadrate gegliedert (Abb. 7), so erweitert Dürer im Fortgang seiner Argumentation diese Darstellung schließlich um die dritte Dimension hin zu einer Schichtung von drei Würfeln (Abb. 8). Es bleibt erstaunlich, wie in der Abfolge dieser Diagramme die »gestrackten linien«, also der Geraden, in Ansichten des »biegens, krümmens und wendens« übersetzt werden und die streng definierte geometrische Grundform des Quadrats zuletzt vollkommen organische Elastizität auszudrücken in der Lage sein wird.

²⁴ Lautensack 1564 (wie Anm. 22), fol. 36r.

²⁵ Albrecht Dürer: *Hierinn sind begriffen vier bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528. Für die große Nähe von Lautensacks diagrammatischer Analyse des menschlichen Körpers zu Dürers früherer und einflussreicher Darstellung siehe etwa bei Dürer fol. Yiii^r. Siehe hierzu außerdem Robert Keil: »Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts«. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 38 (1985), 133–150; vor allem 137–141.

Nachfolgend ist die menschliche Gestalt in vier verschiedenen Proportionen dargestellt. Die erste zeigt die Gestalt in der natürlichen Größe, die zweite in der Hälfte, die dritte in der Hälfte der Hälfte, und die vierte in der Hälfte der Hälfte der Hälfte. Die Proportionen sind durch Linien und Buchstaben angedeutet, die die verschiedenen Teile des Körpers markieren. Die Buchstaben sind: A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z.

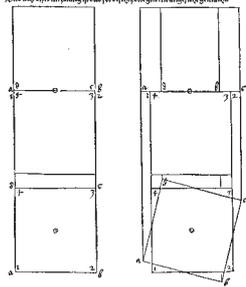
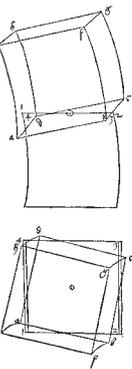
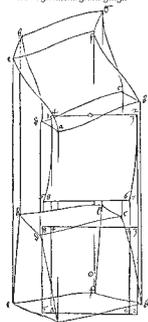


Abb. 7: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. X6/Y1f.

Die menschliche Gestalt ist in vier verschiedenen Proportionen dargestellt. Die erste zeigt die Gestalt in der natürlichen Größe, die zweite in der Hälfte, die dritte in der Hälfte der Hälfte, und die vierte in der Hälfte der Hälfte der Hälfte. Die Proportionen sind durch Linien und Buchstaben angedeutet, die die verschiedenen Teile des Körpers markieren. Die Buchstaben sind: A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z.



Die menschliche Gestalt ist in vier verschiedenen Proportionen dargestellt. Die erste zeigt die Gestalt in der natürlichen Größe, die zweite in der Hälfte, die dritte in der Hälfte der Hälfte, und die vierte in der Hälfte der Hälfte der Hälfte. Die Proportionen sind durch Linien und Buchstaben angedeutet, die die verschiedenen Teile des Körpers markieren. Die Buchstaben sind: A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z.



Die menschliche Gestalt ist in vier verschiedenen Proportionen dargestellt. Die erste zeigt die Gestalt in der natürlichen Größe, die zweite in der Hälfte, die dritte in der Hälfte der Hälfte, und die vierte in der Hälfte der Hälfte der Hälfte. Die Proportionen sind durch Linien und Buchstaben angedeutet, die die verschiedenen Teile des Körpers markieren. Die Buchstaben sind: A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, U, V, W, X, Y, Z.

Abb. 8: Albrecht Dürer: Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, fol. Y1/Y2f.

Es war Erwin Panofsky, der mit Blick auf die in diesen Diagrammen entworfene Bewegungslehre die Verwendung eines geometrischen Zeichenvokabulars zur Entwicklung diagrammatischer Modelle des Körpers kritisch beurteilt hatte. »Die bei diesen Gestalten [...] versuchte rein geometrische Behandlung der Bewegungen ist ein Verfahren, das sich den Dingen sozusagen von außen nähern will: statt der Natur auf ihren eigenen Wegen zu folgen, sie durch ein Aufdecken ihrer inneren organischen Zusammenhänge zu begreifen, wird es unternommen, sie durch Anwendung von ihr fremden, mathematischen Begriffen und Gesetzmäßigkeiten zu rationalisieren; und es ist klar, daß eine solche Betrachtungsweise eine der anatomischen durchaus entgegengesetzte ist.«²⁶ Entscheidend ist der Nachsatz, um den Panofsky sein Urteil ergänzt: In der Entfernung von den Gesetzmäßigkeiten des Organischen sowie in der damit einhergehenden Fundierung der Darstellung auf mathematischen Regeln ist der eigentliche Vorzug einer diagrammatischen Beschreibung sichtbarer Formen zu suchen. Mit dem Diagramm wird eine Sichtbarkeit des menschlichen Körpers dem Betrachter vor Augen geführt, die sich, erstens, grundsätzlich von dem Gebot eines mimetischen Nachvollzugs äußerer Formen entfernt und die damit, zweitens, vom konkret Sichtbaren abstrahiert und die Darstellung von Formen auf der Grundlage mathematisch beschreibbarer Regularität aufzufassen sucht. Zu dem durch die anatomische Praxis ermöglichten invasiven Blick, der es möglich macht, den menschlichen Körper etwa als ein Skelett oder als Nervensystem zu erblicken und darzustellen, tritt eine Beschreibung dieses Körpers, die diesen einzig als ein Gefüge aus diagrammatisch beschriebenen Volumina auffasst.

Bereits anhand von Dürers Proportionslehre hatte Erwin Panofsky den »Beginn ihres Niedergangs«²⁷ erkennen wollen. Wenn er aber erst recht die zahlreichen, im Lauf des 16. und 17. Jahrhunderts erschienenen Kunstbücher zur Proportion kurzerhand als einen »Abstieg«²⁸ bezeichnete und in diesem Zusammenhang nicht zuletzt Lautensacks *Gründliche Unterweisung* als ein »dürftiges Werkstattprodukt«²⁹ abtat, so wird in diesem strengen Urteil eine genuine Leistung Lautensacks außer Acht gelassen: Auf dem denkbar engen Raum von jeweils nur einer einzigen Seite werden in diesem Traktat mit Hilfe der Methode einer kontrastiven Darstellung die Leis-

²⁶ Erwin Panofsky: *Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener*, Berlin 1915, 71.

²⁷ Erwin Panofsky: »Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung« [1921]. In: ders.: *Deutschsprachige Aufsätze*, hrsg. von Karen Michels und Martin Warnke, 2 Bde., Band 1, Berlin 1998, (Studien aus dem Warburg-Haus 1), 31–72; hier: 70.

²⁸ Ebd., 71.

²⁹ Ebd.

tungsfähigkeit sowie die Differenzen zwischen den verschiedenen visuellen Medien geprüft und in größter Verdichtung vor Augen geführt. Die Frage nach den Möglichkeiten des Sehens, vor welchen jene Zeichenschüler, die Lautensacks *Gründliche Unterweisung* in die Hand nahmen, standen, wird damit nicht zuletzt als eine Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten der verschiedenen visuellen Medien gestellt und behandelt. Wenn am Beginn der frühneuzeitlichen Künftlerausbildung die paradox erscheinende Voraussetzung stand, Meisterschaft in den sichtbaren Künsten einzig durch detaillierte Kenntnisse über die Prinzipien und Gesetze des Unsichtbaren erlangen zu können, so mussten Bildmedien im Dienst einer Visualisierung des Unsichtbaren notwendigerweise eine hohe, unverzichtbare Bedeutung erlangen. Durch die Strategien einer analytischen Entkörperung des Körpers werden dessen innere, dem Sehen üblicherweise entzogenen Dimensionen auf der Grundlage bildmedialer Repräsentation sichtbar und dabei selbst zu einem Äußeren.

Rückgewinnung des Körpers

Hinter einer solch diffizilen, bildmedial geleisteten »Arbeit an der Schöpfung«,³⁰ dies hat bereits Michel Foucault in analoger Weise für die Entstehung und Ausbildung der Klinik während der Neuzeit beschrieben, ist das Ideal einer erschöpfenden Beschreibung – »l'idéal d'une description exhaustive«³¹ – wirksam. Der invasive, auf die Morphologie des menschlichen Körpers gerichtete Blick geht von der äußeren Hülle dieses Körpers aus, um in diesen einzudringen und die Ordnung der Schichten an den Tag zu bringen.³² Ausgangspunkt ist dabei die, im wörtlichen Sinn, Analyse, also die Auflösung der Morphologie des Körpers; Ziel ist die Isolation und bildmediale Repräsentation verschiedener physischer Systeme. War in diesem Sinn jedes einzelne der Bücher in Vesalius' *Fabrica* einem solchen physischen System – Knochengerüst, Blutgefäße etc. – gewidmet, so kann erst aus der Summe aller dieser Bücher ein vollständiges Bild des menschlichen Körpers entstehen. Doch hatte bereits Foucault kritisch zu bedenken gegeben, dass das von ihm angesprochene Ideal einer erschöpfenden Beschreibung allenfalls näherungsweise zu erfüllen und zuletzt als ein nicht vollkommen einlösbares Postulat anzusehen ist: »La *descriptibilité* totale est un horizon présent et reculé; c'est le rêve d'une pensée, beaucoup plus

³⁰ Böhme 2003 (wie Anm. 14), 131.

³¹ Michel Foucault: *Naissance de la clinique*, Paris 1963, 114.

³² Wörtlich bei Foucault: »Ils mettaient à jour, dans la profondeur des choses, l'ordre des surfaces.« – Ebd., 133.

qu'une structure conceptuelle de base.«³³ Die schichtenweise Auf- und Entdeckung des Körperinneren und mit ihr die Reihe von Bildern des Menschen in Vesalius' *Fabrica* ist an die Regeln des anatomischen Blicks gebunden und bleibt den Gesetzen der Mimesis verpflichtet. Die Prämisse, wonach ein Bild des Menschen zu schaffen voraussetzt, über diesen Körper zunächst selbst im Bilde zu sein, erweist sich als eine auf die skopischen Bedingungen des menschlichen Auges zurückweisende Bestimmung.³⁴

Keinesfalls zufällig stehen bei Vesalius die Präsentation des menschlichen Körpers auf dem Titelblatt einerseits sowie die zahlreichen Darstellungen innerhalb der einzelnen Kapitel andererseits in einem augenfälligen Kontrast. Auf dem Titelblatt ist der zu sezierende Körper, in unmittelbarer ikonographischer Nähe zur Darstellung des »Cristo in scurto«,³⁵ ausdrücklich als ein Leichnam gekennzeichnet. Im Unterschied zu der dort *in actu* präsentierten Ansicht anatomischer Tätigkeit, die im sezierten Körper jedes Anzeichen des Lebendigen vermissen lässt und, so kann weiter vermutet werden, sogar ausdrücklich unterdrücken muss,³⁶ zielen die verschiedenen ganzfigurigen Abbildungen des Körpers als Knochengerüst, als System der Blutgefäße etc. unverkennbar auf eine mit Hilfe des Bildmediums geleistete Rückgewinnung des Lebendigen: Auf der entsprechenden Tafel sind Arme und Beine als ein Geflecht verschiedener Blutbahnen markiert und vitaler Körperhaltung präsentiert. Die isolierte Körperschicht der Blutgefäße, so ließe sich sagen, scheint sich dabei selbst dem Blick des Betrachters darzubieten. Noch deutlicher markiert wiederum Cort auf seinem Kupferstich zur *Akademie der Bildenden Künste* eine solche Verkreuzung totem Objekt und bildmedialer Inszenierung von Lebendigkeit als ein nicht unwesentliches Darstellungsproblem. Geradezu lässig

³³ Ebd., 116. (Hervorhebung im Original.)

³⁴ Daher hat Martin Kemp die visuellen Strategien bei Vesalius und zahlreichen seiner Nachfolger mit einer »rhetoric of reality« in Zusammenhang gebracht. Siehe hierfür Martin Kemp: »Vision and Visualisation in the Illustration of Anatomy and Astronomy from Leonard to Galileo«. In: Guy Freeland, Anthony Corones (eds.): *1543 And All That. Image and Word, Change and Continuity in the Proto-Scientific Revolution*, Dordrecht, Boston, London 2000, (Australian Studies in History and Philosophy of Science 13), 17–51; das Zitat: 19.

³⁵ Also in Nähe zur Ikonographie des perspektivisch »verkürzten Christus«, wofür insbesondere Mantegnas sogenannte »Mailänder Beweinung« beispielgebend ist. Zu dem für diesen Bildtypus und damit auch für Vesalius' Darstellung wesentlichen Rezeptionsästhetischen Implikationen siehe Felix Thürlemann: *Mantegnas Mailänder Beweinung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild*, Konstanz 1989, (Konstanzer Universitätsreden 171).

³⁶ Zum Mythos heimlicher, da verbotener Vivisektion des menschlichen Körpers in der Frühen Neuzeit siehe Rafael Mandressi: *Le regard de l'anatomiste. Dissections et invention du corps en Occident*, Paris 2003, (L'univers historique), 198–206. Robert Jütte: »Bei lebendigem Leibe: – Vivisektion am Menschen in der Frühen Neuzeit. Legende oder Realität«. In: *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 32 (2005), 13–23.

scheint sich das Skelett, in klassischem Kontrapost, an die Tischplatte zu lehnen, um sich dem studierenden Blick der Zeichenschüler auszusetzen. Ein ähnlicher Grad von natürlicher und damit lebendiger Körperhaltung scheint für den unmittelbar darüber angebrachten Leichnam hingegen nur durch die ostentativ ins Bild gerückte Aufhängung sichergestellt werden zu können. Einblick in den lebendigen menschlichen Körper zu gewinnen, dies hat bereits Robert Jütte nachdrücklich unterstrichen, bleibt bis zur Entdeckung der Röntgenstrahlen im Jahr 1895 ein dem Anatomen nicht einlösbarer Anspruch und dieser Körper damit eine dem anatomischen Blick prinzipiell entzogene »black box«.³⁷

Sowohl in der *Fabrica* des Andreas Vesalius als auch in der zwei Jahrzehnte darauf publizierten *Gründlichen Unterweisung* des Heinrich Lautensack ist das Sehen als ein Schlüsselsinn für die mit diesen Büchern ermöglichten Einblicke in den menschlichen Körper funktionalisiert. Dabei ist dieses Sehen beide Male in wesentlichem Maß auf Phänomene des Unsichtbaren, das heißt auf dem Auge entzogene Dimensionen des Körpers gerichtet. Sehen und erkennen können heißt daher sowohl in der *Fabrica* als auch in der *Unterweisung*, nicht an der Oberfläche der Phänomene anzuhalten, sondern über diese hinauszugelangen. Die von Vesalius präsentierte Werkzeugbank macht deutlich: Für den Anatomen bedeutet ein solches Postulat der Transgression, von außen in das verborgene Innere des Körpers vorzudringen und diesen Schicht um Schicht freizulegen. Die Tiefe des Körpers ist eine konkret erfahrbare und zugleich visualisierbare Dimension. Ein solches Modell hermeneutischer Entbergung mit Hilfe äußerst dinglicher Invasion sucht den in den Körper eingeschriebenen Sinn, das heißt hier vor allem die Regeln und Gesetze seiner Konstruktion – seiner *fabrica* – in dessen Innerem und zielt auf die Isolierung verschiedener Dimensionen von Körperlichkeit, die einzig bildmedial kohärente Gestalt gewinnen können. Mit einer solchen nach verschiedenen, dem Sehen verborgenen Körperschichten differenzierenden Anthropologie hat Vesalius zur Mitte des 16. Jahrhunderts keineswegs vollkommenes Neuland betreten.³⁸ Bereits etwas mehr als ein Jahrhundert zuvor hatte sich etwa Leon Battista Alberti in seinem Künstlertraktat *De pictura* kritisch mit dem Postulat auseinandergesetzt, wonach »den Maler die Dinge nichts angingen, die

³⁷ Jütte 1998 (wie Anm. 14), 241.

³⁸ Für eine kritische Auseinandersetzung mit dem vielfach beschriebenen Innovationspotential von Vesalius' *Fabrica* siehe vor allem Michael Sonntag: »Die Zerlegung des Mikrokosmos. Der Körper in der Anatomie des 16. Jahrhunderts«. In: Christoph Wulf, Dietmar Kamper (Hrsg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie*, Berlin 2002, 239–266. Zu den antiken Wurzeln der neuzeitlichen Anatomie siehe ausführlich Cunningham 1997 (wie Anm. 16). Zur anatomischen Vorgeschichte bis Vesalius siehe Roberts, Tomlinson 1992 (wie Anm. 19), 1–124. Buschhaus 2005 (wie Anm. 12), 63–74.

nicht gesehen würden.«³⁹ Eine solche Festlegung der bildenden Kunst auf ein rein phänomenologisches Interesse an der sichtbaren Form, genauer noch: an deren äußerster Oberfläche, wollte Alberti jedoch einzig dann gelten lassen, wenn es nicht als Ausgangspunkt, sondern als das Ergebnis künstlerischer Tätigkeit aufgefasst wird.

Am Beispiel der Darstellung eines menschlichen Körpers erläutert Alberti in diesem Sinn: »Wie wir bei der Wiedergabe von Kleidern zuerst denjenigen nackt darunter skizzieren müssen, den wir nachher mit Kleidern umgeben und einhüllen, ebenso müssen wir, wenn wir einen Nackten malen, zuerst die Knochen und die Muskel anordnen und sie dann Maßgerecht [sic] mit Fleisch und Haut so zudecken, dass man ohne Schwierigkeit erkennt, an welcher Stelle sich die Muskeln befinden.«⁴⁰ Fraglos ist die Differenzierung der Körperschichten des Anatomen Vesalius feingliederiger als jene des Kunsttheoretikers Alberti. Doch zeichnet sich bereits in dem früheren Modell Albertis, das heißt im Übereinander von Knochen, Muskeln, Fleisch und Haut, die Idee eines geschichteten Körperganzen ab. Form und Proportion eines Körpers müssen dabei, so lässt sich Albertis Entgegnung zusammenfassen, von ihrem unsichtbaren Inneren her erschlossen werden. Allein die strenge Beobachtung sowie der präzise zeichnerische Nachvollzug eines solchen Körpermodells werden zu einer maßgerechten Repräsentation eines solchen Körpers führen. Die sichtbare, das heißt in einem Bildmedium hergestellte, regelgemäße Repräsentation des Körpers muss dabei den Weg vom Inneren zum Äußeren, vom Unsichtbaren zum Sichtbaren nehmen. Unmittelbar an Albertis Modell anschließend erläuterte auch Lautensack das in seinen Abbildungen sichtbar werdende Zusammenspiel von bildmedialem Abbau und Aufbau des menschlichen Körpers: »NUn wil ich dir dieser bilder eins in seinen schnitten aufreissen / und denn deß Manns gestalt darneben mit etlichen schnitten an seinem Leib / als nemlich der kopff in seiner vierung / und denn die gantz Brust biß in den weich / da denn das gebein der Rippen ist / und denn unden des hüfftlat / und an den schenckeln und Armen wil ich gerade linien machen / und zum dritten wil ich darneben einen Todten mit seinem gebein machen / deß soltu aller wol warnemmen / denn so ich hernach die bilder biegen oder wenden wil / wirstu sehen so du des Tods mit seinem gebein wol in acht nimpst / wo bein oder fleisch sol sein / wie es sich in einander truckt / und auß einander zeucht / wie ich dir denn hernach den Todten wider wil mit fleisch uberziehen.«⁴¹

³⁹ Zitiert nach der lateinisch-deutschen Ausgabe: Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg., eingeleitet, übers. und komm. von Oskar Bättschmann und Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, 259.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Lautensack 1564 (wie Anm. 22), fol. 36.

War Unsichtbarkeit für den Anatomen Vesalius nie mehr als ein vorläufiger, das heißt aufhebbarer Zustand, so ist sie in Albertis Ästhetik, und in deren Nachfolge unverändert für die Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts, die unverzichtbare Voraussetzung für die bildmediale Konstruktion des Körpers. Das Seziermesser des Anatomen und der Zeichenstift des Künstlers sind in ihrer Ausrichtung gerade entgegengesetzt. Dringt jener von außen nach innen schneidend in den Körper vor, so wird dieser den Körper von innen nach außen zeichnend erschließen. Doch sind sowohl Seziermesser als auch Zeichenstift Instrumente zur Analyse des Verhältnisses jenes von Goethe so benannten »mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau[s]«, der zum Äußeren »im unmittelbarsten Verhältnisse« steht. ›Inneres‹ und ›Äußeres‹ des Körpers sind vorläufige Bestimmungen dessen, was an ihm jeweils sichtbar oder aber unsichtbar ist. Von einem Modus zum anderen zu gelangen bedeutet, die Vielfalt von Bildmedien und die mit ihnen verbundenen Optionen von Sichtbarkeit ins Spiel zu bringen.

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.)

Verwandte Bilder

Die Fragen der Bildwissenschaft

Kulturverlag Kadmos Berlin



Berlin-Brandenburgische
Akademie der Wissenschaften

Eine Publikation der
Interdisziplinären Arbeitsgruppe *Die Welt als Bild*

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, sowie der Senatsverwaltung für Bildung,
Wissenschaft und Forschung des Landes Berlin und des Ministeriums für Wissen-
schaft, Forschung und Kultur des Landes Brandenburg.

Die Herausgeber danken den Leitern der Arbeitsgruppe
Christoph Marksches, Peter Deuffhard und Jochen Brüning.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet unter <http://dnb.ddb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Ver-
wertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2007,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: INTER ALIA
Printed in EU
ISBN (10-stellig) 3-86599-034-7
ISBN (13-stellig) 978-3-86599-034-1

Inhalt

INGEBORG REICHLER, STEFFEN SIEGEL, ACHIM SPELTEN Die Familienähnlichkeit der Bilder	7
--	---

I

Bild-Körper

MARIUS RIMMELE Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums	15
---	----

STEFFEN SIEGEL Einblicke. Das Innere des menschlichen Körpers als Bildproblem in der Frühen Neuzeit.	33
--	----

MARCEL FINKE Materialität und Performativität. Ein bildwissenschaftlicher Versuch über Bild/Körper.	57
---	----

II

Bild-Begriffe

ACHIM SPELTEN Sehen in Bildern. Eine Analyse zum Verhältnis von Bildwahrnehmung und Zeichenfunktion.	81
--	----

SILVIA SEJA Der Handlungsbegriff in der gegenwärtigen Bild- und Kunstphilosophie	97
--	----

SEBASTIAN BUCHER Das Diagramm in den Bildwissenschaften. Begriffsanalytische, gattungstheoretische und anwendungsorientierte Ansätze in der diagrammtheoretischen Forschung	113
--	-----

JAN PETER BEHRENDT Das Deutschlandbild als Forschungsgegenstand. Perzeption, Imagination und Veräußerlichung	131
--	-----

III Bild-Geschichten

BARBARA KOPF	
Skulptur im Bild. Visuelle Dokumentation und deren Beitrag zur Entwicklung der archäologischen Wissenschaft	149
INGEBORG REICHLÉ	
Kunst-Bild-Wissenschaft. Überlegungen zu einer visuellen Epistemologie der Kunstgeschichte.	169
ROLAND MEYER	
Detailfragen. Zur Lektüre erkennungsdienstlicher Bilder	191
ALEXANDRA LEMBERT	
Gedanken sehen. Gedankenphotographie in Sax Rohmers Detektivgeschichten <i>The Dream-Detective</i> (1920)	209

IV Bild-Medien

VIKTOR BEDÖ	
Landkarten als Werkzeuge unseres Denkens.	227
SEBASTIAN GIEßMANN	
Netze als Weltbilder. Ordnungen der Natur von Donati bis Cuvier	243
SEBASTIAN VINCENT GREVSMÜHL	
Epistemische Topografien. Fotografische und radartechnische Wahrnehmungsräume	263
MICHAEL ROTTMANN	
Das digitale Bild als Visualisierungsstrategie der Mathematik	281
NINA SAMUEL	
»I look, look, look, and play with many pictures«. Zur Bilderfrage in Benoît Mandelbrots Werk.	297
Abbildungsverzeichnis.	321
Autorinnen und Autoren.	325