Körper und Buch

Claudia Benthien und Mariacarla Gadebusch

Der Körper als Buch und das Buch als Körper

Korrespondenzen und Analogien zwischen dem menschlichen Körper und dem Buch haben in der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte eine lange Tradition. Im Zeitalter der Erfindung des Buchdrucks wird das Buch zunächst weniger als ein abstraktes und distanzbildendes, sondern durchaus als körperliches Objekt verstanden, das an der gesellschaftlichen Interaktion Teil hat. Unterschiedliche spätmittelalterliche Kulturtechniken verdeutlichen, dass die Schrift kein Medium einer isolierten, stummen Kommunikation ist. In der lauten Lektüre wird der Körper weiterhin, wie in der oralen Kultur des Mittelalters, "mobilisiert"[1]. Auf Darstellungen biblischer Szenen sieht man, wie die Schrift, das Wort Gottes, buchstäblich inkorporiert wird (Abb. 1). Auch für das Buch selbst ist in vieler Hinsicht der Körper ein leitendes Modell. In der Sprache haben sich solche Bezüge erhalten: so spricht man bis heute etwa vom 'Buchrücken', von den 'Kopfzeilen' und 'Fußnoten' eines Textes oder vom *corpus* als der Gesamtheit eines Werkes.

Auf den Druckseiten spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Bücher sind zuweilen menschliche Körper zu sehen, die den Text rahmen, die ihn wie eine große Schrifttafel hochhalten oder die selbst Ort der Schrift sind. Ein zeitlich frühes Beispiel für das enge Verhältnis von Buch und Körper sind die edel ausgeschmückten Initialen mittelalterlicher Handschriften und Inkunabeln, wo die Form des jeweiligen Buchstabens aus Körpern gebildet wird (Abb. 2). Besonders eindringlich wird das Verhältnis von Körper und Schrift allerdings auf den aufwendigen Titelkupfern gestaltet, die wissenschaftliche und insbesondere medizinische Traktate des 16. und 17. Jahrhunderts einleiten.

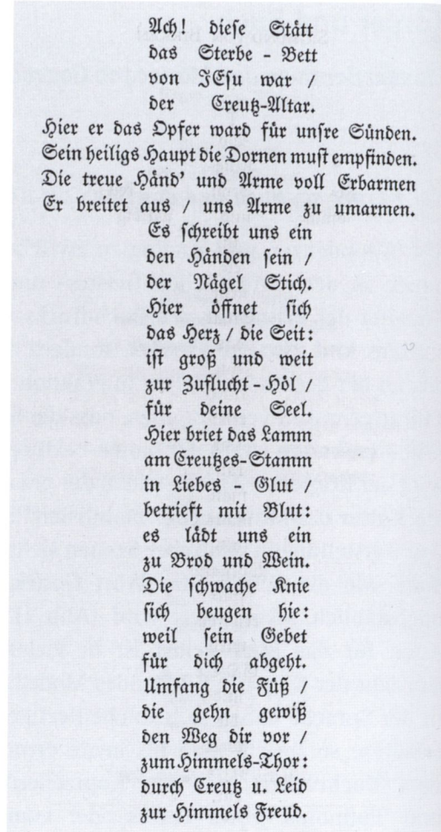
1 Roger Chartier: Du livre au lire. Pratiques de la lecture, hrsg. von dems., Paris 1993, S. 79 – 113, hier: S. 85.

Abb. 1: Inkorporierte Schrift

Abb. 2: Mittelalterliche Initiale Q mit Körper

Bis ins 17. Jahrhundert wird die Druckseite eines Buches in gewisser Hinsicht als Frontalansicht des Körpers gedacht; so finden sich zum Beispiel in der deutschen Barockliteratur sogenannte Figurengedichte, in denen das Leiden Christi am Kreuz in der äußeren Form des Gedichtes gespiegelt wird, das sich dem Körperschema des Gepeinigten anpasst. Das Gedicht selbst ist kreuzförmig gesetzt, und die in den Versen behandelten Körperteile finden sich topographisch an jener Stelle der Buchseite, wo sie anatomisch situiert wären, so dass Form und Inhalt eine Synthese bilden (Abb. 3). Das Bluten Christi wird so etwa zum Bluten des Buchkörpers, seine Seitenwunde wird zum geöffneten Buch, in dem Weisheit und Liebe zu lesen ist.

Die Buchmetapher selbst ist in Wissenschaft, Philosophie und Theologie schon seit der Antike ein beliebter Topos. In der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Exegese und Allegorese suchen Philosophen und Theologen, den *liber naturae*, das Buch der Natur, zu entschlüsseln,[2] wobei der menschliche Körper als Teil dieser von Gott erschaffenen wunderbaren und in ihrem Wesen rätselhaften Natur gilt.



Ach! diese Stätt
das Sterbe - Bett
von JEsu war /
der Creutz-Altar.
Hier er das Opfer ward für unsre Sünden.
Sein heiligs Haupt die Dornen must empfinden.
Die treue Händ' und Arme voll Erbarmen
Er breitet aus / uns Arme zu umarmen.
Es schreibt uns ein
den Händen sein /
der Nägel Stich.
Hier öffnet sich
das Herz / die Seit:
ist groß und weit
zur Zuflucht - Höl /
für deine Seel.
Hier briet das Lamm
am Creutzes-Stamm
in Liebes - Glut /
betrieft mit Blut:
es lädt uns ein
zu Brod und Wein.
Die schwache Knie
sich beugen hie:
weil sein Gebet
für dich abgeht.
Umfang die Füß /
die gehn gewiß
den Weg dir vor /
zum Himmels-Thor:
durch Creutz u. Leid
zur Himmels Freud.

Abb. 3: Figurengedicht von Sigmund von Birken

In der medizinischen Diagnostik hat die Lesbarkeit von Krankheiten auf der Haut – z. B. anhand äußerlicher Farb- bzw. Strukturveränderungen – einen großen Stellenwert, der bis weit in die Neuzeit bestehen bleibt. Die Notwendigkeit des Erkennens von Erkrankungen auf der Oberfläche des Körpers liegt in der Unmöglichkeit begründet, in das Innere hineinzublicken. Durch die sich im 16. Jahrhundert etablierende Humananatomie in Form der Sektion von Leichen wird die Haut als 'Barriere' vor dem Körperinneren faktisch durchdrungen, was zugleich aber auch einen symbolischen Akt darstellt. Zunächst dient die Anatomie nicht primär der konkreten Heilung von Kranken, sondern der Gewinnung von Wissen über den menschlichen Körper.

Die Entfernung oder Lüftung der Haut, – dieser trennenden und die Sicht behindernden Membran –, wird damit zum emblematischen Zeichen anatomischer Wissensproduktion. Entsprechend avanciert der antike Mythos von Apoll und Marsyas in der Renaissance zu einer der wichtigen Referenzen der Anatomie.[3] Der Mythos des Silens Marsyas, der Apoll, den Gott der Künste, zum Musikwettstreit herausfordert und als Verlierer zur Strafe bei lebendigem Leib gehäutet wird, ist für das medizinische Selbstverständnis sowie für die anatomische Ikonographie so zentral, weil in der mythischen Konstellation der Rivalen implizit auch das Verhältnis des Anatomen zu seinem 'Objekt' thematisch wird. Besonders die Schindungsdarstellung in den *Metamorphosen* Ovids (43 v. Chr. – 17./18. n. Chr.) wird zur Inspirationsquelle für Kunst und Wissenschaft. Darin klagt der leidende Marsyas: "'Was ziehst du mich ab von mir selber! / Weh! Mir ist's leid! O weh! Soviel ist die Flöte nicht wert!' So / Schrie er, doch ward ihm die Haut von allen Gliedern geschunden. / Nichts als Wunde war er. Am ganzen Leibe das Blut quoll. / Bloßgelegt offen die Muskeln; es schlagen die zitternden Adern / Frei von der deckenden Haut. Das Geweide konntest du zucken / Sehen und klar an der Brust die einzelnen Fibern ihm zählen"[4]. In dieser drastischen Schilderung beeindruckt besonders die Formel, dass er *nec quicquam nisi vulnus erat* – nichts als Wunde war.

Abb. 4: Apoll mit dem geschundenen Marsyas und das Urteil des Midas, Kupferstich von Melchior Meier, 1581

Doch während in der Antike der am Baum hängende Marsyas unmittelbar vor der Schindung ein prominentes Motiv der plastischen Kunst ist, dem zumeist ein messerschleifender Skythe als bedrohliches Pendant beigestellt wird, wird die Enthäutung im Verlauf der Bildtradition in immer weiterem Maße vollzogen, bis Marsyas in der Renaissance ganz und gar gehäutet gezeigt wird und zum anatomischen Demonstrationsobjekt wird, an dem Lage und Verknüpfung der menschlichen Muskeln anschaulich gezeigt werden können.[5] Apoll greift auf den Darstellungen nach und nach in den Schindungsakt ein, bis die Szene schließlich auf den ungleichen Zweikampf zwischen dem Gott und dem zu schindenden Tier-Mensch reduziert wird (Abb. 4). Dieses Aktivwerden Apolls setzt ihn in direkten Bezug zum 'modernen' Anatom, der ebenfalls selbst mit dem Objekt konfrontiert wird.

Andreas Vesalius (1514 – 1564), der Hauptvertreter der neuzeitlichen Anatomie, lässt die für die zweite Auflage seines epochemachenden Werkes *De humani corporis fabrica libri septem* den Beginn der Widmungsvorrede mit einer großen V-Initiale schmücken, auf der die Schindung des Marsyas dargestellt ist (Abb. 5). Die Initiale verknüpft den Namen des Anatomen indirekt mit dem antiken Mythos. Während im Hintergrund, im Inneren des Buchstabens, der Musikwettstreit gezeigt wird, sieht man rechts neben dem 'V' den Silenen Marsyas an einen Baum gebunden; der lorbeergekränzte Apoll setzt gerade zum ersten Schnitt an. Auch Vesal ist – gleichsam als ein 'zweiter Apoll' – legitimiert, die gerechten Schnitte in die Haut dessen zu vollziehen, der sich den Gesetzen widersetzt hat (für die Sektion wurden mit zunehmender Häufigkeit die Leichen von

Abb. 5: V-Initiale aus Andreas Vesalius, De Fabrica, 1555

AD DIVVM CAROLVM
QVINTVM, MAXIMVM, INVICTISSIMVM,
QVE IMPERATOREM, ANDREAE VESALII IN SVOS
de Humani corporis fabrica libros, Præfatio.

TCVNQVE uaria in artibus ſcientijs, tractandis grauiter obſtent, quo minus accuratè perdiſcantur, minusq; fœliciter in uſum ſuccedant, Carole clemẽtiſsime Cæſar, tamen haud mediocre diſpendiũ quoque adferre arbitror, nimium diductam diſciplinarum, quæ uni cuipiam arti abſoluendæ famulantur, diuiſionem: & multo adhuc magis eius artis exercitiorum adeò morofam ad diuerſos artifices diſtributionem, ut qui artis ſcopum ſibi præfixerunt, unam eius partem ita complectentur, ut cæteris, quæ ipſum maximopere ſpectant, & ab illo ſeiungi nequeunt, relictis, nihil unquam egregium præſtent, ac propoſitum finem nunquam attingentes, à uera artis conſtitutione perpetuò declinent. Nam, ut cæteras quidem ſilen-

1 Vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt/Main 1981; Sibylle Rusterholz: Zum Verhältnis von 'Liber Naturae' und 'Liber Scripturae' bei Jacob Böhme, in: Gott, Natur und Mensch in der Sicht Jacob Böhmes und seiner Rezeption, hrsg. von Jan Garewicz und Alois Maria Haas, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 24), S. 129 – 146.

2 Vgl. Claudia Benthien: Anatomie im mythologischen Gewand. Kunst und Medizin in Schindungsdarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Künste und Natur in Diskursen der frühen Neuzeit, hrsg. von Hartmut Laufhütte u. a., 2 Bde., Bd. 1, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), S. 334 – 353.

3 Ovid, Metamorphosen, übers. und hrsg. von Erich Rösch, München u. a. 1990, Verse 385 – 391.

4 Vgl. Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe, Katalog Bayerisches Nationalmuseum, hrsg. von Reinhold Baumstark und Peter Volk, Passau 1995.

6 Vgl. Robert Herrlinger: Die geschundene Haut im barocken anatomischen Titelkupfer. Verhandlungen des XX. internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin, hrsg. von Heinz Goerke und Heinz Müller-Dietz, Hildesheim 1968, S. 474 – 496.

zum Tode verurteilten Straftätern verwendet). Apoll bestraft die Hybris des Marsyas, während der Anatom durch die Sektion zwar die natürliche Ordnung zerstört, aber dafür auf einer höheren Ebene, durch die Erlangung von Wissen, auch Ordnung herstellt. So rehabilitiert der Anatom den Verbrecher durch die Kunst Apolls, der auch als Gott der Heilkünste verehrt wird.

Durch die Gleichsetzung der anatomischen Praxis mit dem 'Überwinden' der Körperhülle erlangt das Bildmotiv der Haut besondere Bedeutung und wird auf zahlreichen anatomischen Titelkupfern des Barock theatral wirkungsvoll eingesetzt.[6] Im Frontispiz von Alexander Reads (ca. 1586 – 1641) *The Manuall of the Anatomy or Dissection of the Body of Man* (1638) befindet sich der traditionell ganz unten platzierte Tisch des Anatomen in der oberen Bildhälfte (Abb. 6). Das Titeltuch, das üblicherweise wie ein Bühnenvorhang vom oberen Bildrand herabhängt, ist hier in der unteren Hälfte angebracht, doch es handelt sich nicht um ein Tuch, sondern um eine Menschenhaut! Die um den verstümmelten Leichnam versammelten Gelehrten halten Sektionsinstrumente in den Händen, weitere liegen vom Betrachter aus gesehen vor dem Leichnam. Somit wird eine deutliche horizontale Trennung in der Bildmitte hergestellt, welche geradezu emblematisch für den Prozess anatomischer Wissensproduktion steht: oben wird das Wissen am Körper gewonnen, unten ist es, ins Medium der Sprache übertragen, auf die Haut des Körpers gedruckt. Die Haut ist damit zugleich die verbergende Hülle vor dem zu 'enthüllenden' Wissen und das Pergament, auf dem das Wissen verschriftlicht wird.

Abb. 6: Titelblatt von Alexander Read, The manuall of the Anatomy or Dissection of the Body of Man, 1638

Der *Clavis medicinae* (1677) von Johannes von Muralt (1645 – 1733) zeigt auf dem Titelkupfer einen großen Krankenhaussaal, in dem in der Mitte eine Leiche aufgebahrt ist. Zwei Putti schweben unter der Decke mit einer Haut, auf die der Traktattitel geschrieben ist. Unter ihnen, auf dem Tisch, bleibt der Restkörper, den Blicken 'zu sehen gegeben' und für die Anatomie bereit gestellt (Abb. 7). Auf dem Titelblatt der 1651 erschienenen *Anatomia reformata* von Thomas Bartholin (1616 – 1680) ist vom barocken Pomp des Titelkupfers nur die programmatisch an zwei Nägeln aufgehängte Haut übriggeblieben (vgl. Kat.-Nr. 30). Die Haut wird zum Eingangsvorhang vor einer dahinterliegenden, geheimnisvollen Welt, von der auf dem Titelblatt nichts preisgegeben wird. Das Aufschlagen des Traktats kommt somit dem anatomischen Öffnen des

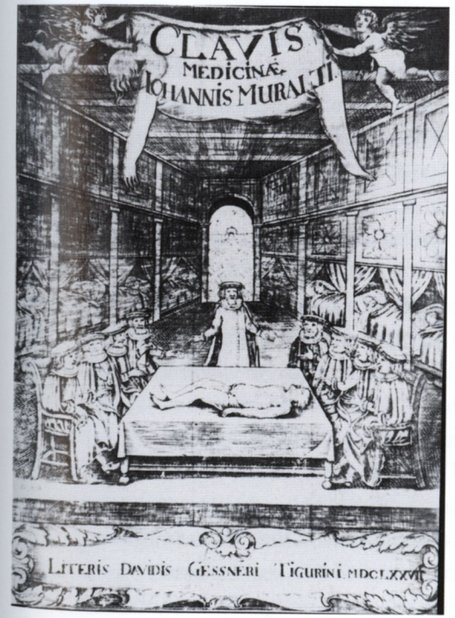
Körpers gleich. Die Geheimnisse unter der Haut sind im Inneren des gewichtigen Buch-Körpers verborgen. Der Werktitel ist auch hier direkt in die Haut graviert, so dass sie als eine Art 'Deckblatt' des dahinterliegenden Wissens erscheint.

Die Anatomen und die für sie arbeitenden Künstler greifen immer wieder auf die tradierten Relationen zwischen Körper und Buch zurück. In den Traktaten der Renaissance werden Körper gezeigt, die in verschiedenster Hinsicht selbst zu 'Büchern' werden. Zuweilen wird eine Figur abgebildet, deren Haut wie ein Buchdeckel einfach 'umgeschlagen' ist, so dass das Innere sichtbar wird. Auf anderen Darstellungen öffnen die anatomisierten Figuren ihren Körper mit den eigenen Händen, um dem Betrachter Einblick in das Dahinterliegende zu geben. Nicht selten überlagern sich dabei die Ikonographie des Körpers mit der eines Buches, eines Schatzkästleins oder eines religiösen Schreins. Auf vielen anatomischen Tafeln wird zudem – und dies ist wohl kein Zufall – ein Buch als Objekt abgebildet: Die Leiche hält es in der Hand, stützt sich darauf oder stellt einen Fuß auf einen Bücherstapel, was vielleicht auch als Interdependenz von empirischen und textuellen Kenntnissen verstanden werden kann.

Die 'Verkörperung' des Anatomiebuchs

Die lange ikonographische Tradition des Buches als Bildmotiv in Anatomietraktaten unterliegt beträchtlichen Veränderungen. Die Dimensionen und Positionierungen des auf den anatomischen Darstellungen abgebildeten Buches variieren. Auch der Kontext, in dem das Buch erscheint, ist unterschiedlich. Während es in den früheren Darstellungen aus dem 14. Jahrhundert Teil der Sektionsszene ist und der Professor daraus vorträgt, wird es in späteren Darstellungen in die Inszenierung des isolierten anatomischen Modells eingefügt. Als Leitfaden für die Skizzierung einiger wichtiger Momente der Geschichte der anatomischen Abbildung sollen die Metamorphosen des anatomischen Buches selbst sowie des Topos der Darstellung des 'Buches im Buch' dienen.

Abb. 7: Titelblatt von Johannes von Muralt, Clavis medicinae, 1677



Während sich die Topographie des keineswegs immer allein mit dem Erlangen medizinisch-wissenschaftlicher Kenntnisse verbundenen Aktes der Leichenzergliederung beständig wandelt, bleibt das Buch der konstante Ort für die Tradierung, Ordnung und Vermittlung der anatomischen Kenntnisse. Das Buch symbolisiert alle Versuche, den Körper 'lesbar' zu machen. Es besteht aus Blättern, die wie die Schichten des Körpers das Eindringen von Außen nach Innen

ermöglichen. In der Regel folgen die anatomischen Atlanten auch diesem Prinzip des sukzessiven Vordringens, das dem Verlauf der Sektion entspricht. Allerdings erlebt das Buch in seiner Materialität ständige Veränderungen: Format und Dimension, Innen- und Außengestaltung sowie die Organisation von Text und Bild werden kontinuierlich umgestaltet, wie die für diesen Beitrag ausgewählten Exponate eindringlich zeigen.

Die ersten anatomischen Abhandlungen kommen noch ganz ohne Bilder aus. Aus der Praxis des Anatomieunterrichts, bei dem zunehmend von losen anatomischen Tafeln Gebrauch gemacht wird, findet mit Beginn des Buchdrucks ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine Integration von Bildern in die gedruckten Abhandlungen statt. Zunächst ist das Verhältnis von Text und Bild durch ein unhierarchisches Miteinander geprägt: Neben dem gezeichneten Körper können die textuellen Erläuterungen vertikal verlaufen, sie können auch unter dem Bild oder ganz getrennt vom Bild dargeboten werden. Erst seit dem 16. Jahrhundert werden durch numerische oder alphabetische Kennzeichnung der Körperteile im Bild einerseits und der schriftlichen Erläuterung derselben andererseits eindeutige Bezüge zwischen Text und Bild hergestellt. Bemerkenswert ist hier die Gleichzeitigkeit der auf dem Bild teilweise chaotisch wirkenden Indexierungszeichen und deren ordentliche sukzessive textuelle Erklärung im beigegebenen Text.

Durch die Publikation von anatomischen Traktaten werden die in der Sektion gewonnenen Erkenntnisse öffentlich zugänglich gemacht. Die Traktate haben also Teil am Prozess der Legitimierung der Humansektion als heuristischem Modell. Die Geschichte dieses 'Öffentlichwerdens' der Anatomie ist durch zeitliche und geographische Brüche gekennzeichnet. Im 3. Jahrhundert v. Chr. sind aus Alexandria erste Zeugnisse dieser Praktik überliefert, die dann aus religiösen und ethischen Motiven viele Jahrhunderte lang stagnierte und durch Tiersektionen ersetzt wurde. Zwischen Pergamon und Rom wirkte Galen (ca. 129 – 199 n. Chr.), dessen anatomische Kenntnisse den Medizinern bis ins 16. Jahrhundert hinein als kanonisch gelten. Das anatomische Wissen Galens basiert fast ausschließlich auf Sektion und Vivisektion von Affen und Schweinen, d. h. jenen Tieren, die dem Menschen von ihrer Anatomie her am ähnlichsten sind. Auf dem Titelblatt seines Anatomietraktats *Historia de la composicion del cuerpo humano* (1650) lässt Juan Valverde de Hamusco (ca. 1525 – 1588) nicht zufällig diese zwei Tiere darstellen, denn damit weist er auf die historische (und gegenwärtige) Rolle hin, die Affe und Schwein für die Erlangung anatomischer Kenntnisse gespielt haben (Kat.-Nr. 27).

Die vom zweiten bis zum 14. Jahrhundert traditionelle Übertragung der durch Tiersektion erlangten Kenntnisse auf die menschliche Anatomie wird in Norditalien aufgebrochen und überwunden. Dort finden sich bereits zwischen dem Ende des 14. und dem Beginn des 15. Jahrhunderts sporadische Zeugnisse von Humansektionen, die in den privaten Räumen von Patriziern, in den Ateliers von Malern und Bildhauern, in den Kellern von Hospitälern oder in den improvisierten und diskreten Zimmern eifriger Medizinprofessoren veranstaltet werden. Oft handelt es sich um private Obduktionen *post mortem* zur Festlegung der Todesursache, die Ärzte in vornehmen Bürgerhäusern durchführen. Künstler wie Leonardo da Vinci (1452 – 1519) oder Michelangelo Buonarroti (1475 – 1572) hingegen betreiben anatomische Studien an anonymen Leichen. In Bologna (1405) und Padua (1465) schließlich wird im Rahmen der universitären Ausbildung die sogenannte *anatomia publica* eingeführt, die zunächst einmal jährlich veranstaltete öffentliche Sektion.

Der anatomische Unterricht an der Leiche verläuft noch nach einem festen Muster. Das Werk Galens (*De usu partium corporis humani*) sowie die zugehörigen Kompendien jüngerer Autoren (z. B. Mondino de Luzzis *Anatomia*, 1316) und die anatomischen Sektionen des *Canon medicinae* von Avicenna (980 – 1037) werden von einem Professor (*lector*) von einem Pult herab vorgelesen. Ein Barbier (*sector*) führt die eigentliche Sektion durch, während ein Prosektor (*ostensor* bzw. *demonstrator*) den Studenten die nach und nach besprochenen Teile anhand der Leiche zeigt und erklärt (Abb. 8). Die bildliche Darstellung dieser didaktischen Sektionsszene überträgt die Hierarchie der Verhältnisse zwischen den Beteiligten in die visuelle Gestaltung der Szene. Im oberen Bereich herrscht der lesende Extraordinarius als *lector*, während die von den Studenten umrahmte Leiche horizontal im unteren Bereich des Bildes liegt. Bereits auf den vereinfachenden Darstellungen des späten Mittelalters wird deutlich, dass die Sektion der tradierten Ordnung folgt. Die Sektion beginnt immer mit der *Inzision* (Einschnitt) vom Brustbein bis zur Scham, um die Eingeweide zu entfernen und somit die Konservierung der Leiche zu ermöglichen, darauf folgen Brust und Kopf, zuletzt werden die Extremitäten anatomisiert.[7]

Abb. 8: Frühere Sektionsszene aus Mondino de Luzzi, Anatomia, 1519

Die Dominanz des Leseaktes im Rahmen der Lehrsektion ist eindeutig. Die Akteure richten sich Schritt für Schritt nach den Vorgaben des 'trohnenden' Buches. Die in lateinischer Sprache vorgelesenen Passagen werden vom Prosektor in der Regel übersetzt und an der Leiche demonstriert. Zwar wird die Autorität Galens, der ohne Zweifel zu den einschlägigen anatomischen Autoren zählt, bereits zwischen Ende des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts von einigen Vertretern der anatomischen Kunst, wie Alessandro Benedetti (1450 – 1512) und Jacobo Berengario da Carpi (ca. 1460 – 1530), in Frage gestellt, um schließlich durch Vesal endgültig erschüttert zu werden, gleichwohl bleibt weiterhin der Arzt aus Pergamon allgemeiner Referenzpunkt, auf den sich alle Mediziner, und sei es bloß negativ, beziehen.

7 Vgl. Andrea Carlino: La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento, Torino 1994, S. 16 – 25.

Das 16. Jahrhundert ist ein besonderes Jahrhundert in der Geschichte der Anatomie. In den konisch gebauten anatomischen Theatern wird ihr ein würdiger Raum für die öffentliche Inszenierung geschaffen. 1543 erscheint mit Vesals *De fabrica* das Stiftungsbuch der neuzeitlichen Anatomie. Der Anatom tritt vom Lehrkatheder herab und übernimmt selbst die 'Handarbeit' des Sezierens. Auf dem Frontispiz der *De fabrica* lässt sich Vesal programmatisch neben dem von ihm sezierten Leichnam abbilden. Wie die gleichzeitig entstehenden, großformatigen und aufwendig gestalteten Anatomieatlanten belegen, gewinnen Bilder in der medizinischen Erfassung des Körpers zusehends an Bedeutung. Die experimentelle, praktische Erkundung und der im eigentlichen Wortsinn 'entdeckende' Blick treten in Konkurrenz zum althergebrachten Buchwissen.

Vesal stellt den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung dar, die von einigen praktizierenden Anatomen angeregt wurde und die allmählich die Diskrepanzen zwischen der schriftlichen Tradierung und den empirischen Befunden ans Licht bringt. Zur Krise der traditionellen Anatomie trägt die zunehmend philologisch begründete Textkritik bei, welche die humanistischen Ärzte mit Akribie betreiben. Die Erkenntnis, dass durch Übersetzungen Fehler entstehen, die den Originaltext missverständlich verändern, gibt den Impuls zur Beschäftigung mit den griechischen Originalquellen. Diese *ad fontes*-Bewegung in Form der Verifizierung am Originaltext ermöglicht die Überprüfung der zweideutigen, unklaren Textstellen sowie ein Überdenken inzwischen problematisch gewordener Theorien. Die Distanz zum Text als Voraussetzung für diese Infragestellung der Tradition geht mit der Verlagerung des Interesses vom Buch zum menschlichen Körper als herausragendem Ort der empirischen Überprüfung und Erkenntnis einher. Im Gegensatz zur Traktat-Fixierung der früheren Anatomie wird nun der Leichnam selbst zu einem 'Buch', das aufgeschlagen und gelesen als ein Medium der Lektüre den Anspruch vertritt, aussagekräftiger zu sein als das tradierte, schriftlich überlieferte Wissen. Doch kann das im Rahmen der anatomischen Körperlektüre erlangte Wissen auf das Buch als Vermittlungsmedium nicht gänzlich verzichten, woraus sich die wachsende Bedeutung der Abbildungen in den Traktaten erklärt.

Neben der dominanten Tendenz der Anatomie, den Text durch Bilder zu ergänzen, deren Exaktheit immer größer wird und die dem schriftlichen Teil in Sachen Präzision mitunter überlegen sind, entsteht zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine andere Form der Darlegung und Visualisierung medizinischen Wissens. Diese stellt ein Kompromiss zwischen bildlicher Simultanität und textueller Sukzessivität dar. Unter dem Einfluss der Logik des Petrus Ramus (Pierre de la Ramée, 1515 – 1572) stellen Mediziner anatomische Synopsen her, in denen gänzlich auf Bilder verzichtet wird. Die anatomischen Darlegungen werden in logische Schemata eingeschrieben, in denen Zusammenhänge und Strukturen mittels Klammern und Verästelungen organisiert und beschrieben werden (Kat.-Nr. 31). Solche anatomischen Synopsen stellen den Versuch dar, das Wissen um den Körper zu schematisieren und bieten eine verständliche und angeblich gut memorisierbare Körperanatomie. Doch die anatomische Visualisierung des Körpers und seiner inneren Strukturen im Buch, die im Druck dargebotene, 'entdeckte Körperwelt', die mit zunehmender Kunstfertigkeit und dank der Hinzuziehung professioneller Künstler immer weiter perfektioniert wird, bleibt die bevorzugte Form der Präsentation anatomischem Wissens.

Anatomiebücher bergen eine unlösbare Ambivalenz in sich. Sie machen Informationen zugänglich, die aus der empirischen Erfahrung der Sektion stammen, doch sobald diese Daten und Beschreibungen im Text und Bild fixiert werden, gehören sie zur schriftlichen Tradition, also zu jener Form von Wissen, gegen die sich die frühneuzeitlichen Anatomen mit Vehemenz wenden und die noch heutige Mediziner durch die Präparierpraxis ergänzt sehen wollen. Theorie und Praxis scheinen in der Anatomiegeschichte also durchwegs in einem Konkurrenzverhältnis zu stehen, einer Konkurrenz, die allerdings auch den Raum für ständige Zweifel und Revisionen zur Verfügung stellt – sowohl hinsichtlich des erforschten Gegenstandes als auch der Forschungsmethode. Diese Unsicherheiten rühren von der Komplexität des Gegenstands her und werden durch die Gattungsidentität von untersuchtem Objekt und untersuchendem Subjekt noch verstärkt. Die auf dem Tisch liegende Leiche ist genauso ein Mensch wie der sie zerschneidende Anatom. Im Buch wird diese ethische und erkenntnistheoretische Problematik nicht zuletzt künstlerisch überwunden. Die 'Widernatürlichkeit' des anatomisierten, leblosen Körpers verschwindet hinter alltäglichen Kontextualisierungen, sie wird durch die Darstellung 'lebender Leichen' *ad absurdum* geführt. Das Buch schafft Distanz und Abstraktion. Es bietet dem Auge einen eigentlich verborgenen, unzugänglichen Raum dar, der im Gegensatz zur sezierten Leiche allerdings jederzeit wieder verlassen und ohne jede Beeinträchtigung abgeschlossen werden kann.

Aktive Enthüllung und Selbstanatomie

Die lebendige Darstellung der Sektionsszene, mit der das Titelblatt von *De fabrica* (Abb. 9) versehen ist, vermittelt, verglichen mit den traditionellen Sektionsszenen, einen chaotischen Eindruck. Die Zuschauer – darunter Medizinstudenten, einer mit einem Buch in der Hand, ältere, jüngere, Mönche und Bürger, ja sogar eine Frau – drängen sich im anatomischen Saal, bewegen sich, reden miteinander, gestikulieren, weisen mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die Leiche der in der Mitte liegenden, perspektivisch verkürzt dargestellten Frau hin. Neben der Frauenleiche steht Vesal, seine rechte Hand liegt auf dem geöffneten Bauch und scheint die Öffnung festzuhalten, während der Zeigefinger der rechten Hand mahnend nach oben zeigt. Der Anatom ist die einzige Figur, die ihren Blick zum Leser richtet und ihn damit einlädt, in das Szenario hineinzublicken. Die Gehilfen sitzen am Boden mit den Instrumenten beschäftigt. Die Sektion wird offenkundig von Vesal selbst durchgeführt.

Diese Inszenierung bricht mit einer 200 Jahre alten Tradition, in der die Sektion durchgehend durch eine hierarchische Ordnung geprägt war. Die neuen bildlichen Darstellungen bringen Unordnung in einen Kontext, in dem doch das Streben nach Systematik und Klarheit den Impuls zur Öffnung des menschlichen Körpers gab. Im Zuge dieser Dynamisierung werden auch die sezierten Leichen lebendig, sie werden in ländlichen, lieblichen Landschaften platziert, nehmen aktive Posen ein und vollziehen beredte Gesten. Mit dem Realismusanspruch der nicht mehr sterilen und abstrakten Sektionsszenen geht in den anatomischen Tafeln von *De fabrica* und den Folgepublikationen eine mehrdeutige Form von Positionierung der Leiche einher: Sie liegt nicht nur, sondern sie sitzt oder steht, sie schaut auf den Leser oder prüft sich gar selbst, sie

nimmt die klassische Melancholie-Pose ein oder wird zum *memento mori,* kurz: die Leiche 'lebt' weiter im Vollzug des anatomischen Aktes.

Die Spannung zwischen Realismus und Fiktion dürfte eines der Elemente sein, die ganz wesentlich zur faszinierenden Wirkung der anatomischen Bilder beitragen, die zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert kursieren. Viele dieser Tafeln werden durch bekannte Künstler angefertigt, die künstlerische *inventio* und wissenschaftlichen Pragmatismus miteinander verbinden. Jenseits aller qualitativen und zeitlich bedingten Unterschiede ist diesen Darstellungen des Körpers gemeinsam, dass sie diesen in Haltungen wiedergeben, die bei einer Leiche schlicht undenkbar sind. Eine weitere Eskalation dieser 'Lebendigkeit' anatomischer Modelle ist ihre Partizipation an der Sektion. Die anatomisierten Frauen und Männer helfen bei ihrer eigenen Zergliederung, indem sie beispielsweise Hautlappen anheben und in der Hand halten oder mit beiden Händen ihren durch einen vertikalen Schnitt aufgemachten Bauch öffnen. Sie bieten sich mit Eleganz und Anmut dem Blick des Lesers dar und scheinen ihn einladend dazu zu ermuntern, hineinzuschauen. Die Details der Inneneinrichtungen der Räume oder der Landschaften im Hintergrund geben der Außerordentlichkeit der anatomischen Sektion – welche *de facto* eher die schrecklichen und ekelerregenden Assoziationen des Todes, des nackten Körpers, des stinkenden Geruches der Verwesung und der obszönen körperlichen Exkremente beinhaltet – einen alltäglichen, heiteren und natürlichen Anschein.

Beruhigend wirkt auf den Betrachter zudem die im Bild angedeutete mögliche Reversibilität des Vorgangs. So sieht ein gelüfteter Bauchdeckel in der Hand des Präparats zuweilen so aus, als ob er gleich wieder zu seiner natürlichen, deckenden Funktion zurückkehren würde (Kat.-Nr. 25 unten rechts). All dies weist auf die mögliche Wiederherstellung der natürlichen Ordnung hin, die der Anatom durch sein 'Auseinanderschneiden bis auf die kleinsten, unzertrennbaren Teile', wie es das griechische Verb *anatomein* ursprünglich besagt, unweigerlich zerstört hat.

Der Widerspruch, dass eine Leiche aktiv an ihrer eigenen Sektion mitwirkt, wird in einer Tafel aus der *Anatome corporis humani* (1556) von Valverde in kaum zu überbietender Weise verschärft. Hier ist der Anatom selbst als zugleich anatomisierend und anatomisiert dargestellt (Kat.-Nr. 29). Während Körperteile und -strukturen sehr realistisch gezeichnet sind, scheinen die irrealen Posen der dargestellten Körper eher die innere Haltung seitens des Menschen, der seinen Körper der Wissenschaft zur Verfügung stellt, hervorheben zu wollen. Die Gesten aktiver Partizipation erwecken den Anschein, als begehre der Körper seine Sektion. Impliziert wird, dass die anatomische Zergliederung etwas ganz Natürliches sei, was sich etwa in der bereitwilligen Selbstdarbietung oder in einem dem Anatomen zugeneigten Kopf zeigt.

Abb. 9: Titelblatt von Andreas Vesalius: De fabrica, 1543

8 Vgl. Robert Jütte: Die Entdeckung des 'inneren' Menschen 1500 – 1800, in: Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500 – 2000, hrsg. von Richard van Dülmen, Wien u. a. 1998, S. 241 – 58.

Bereits auf die Antike geht der Wunsch zurück, in das Innere einer Person hineinzusehen, um dort das Funktionieren körperlicher Vorgänge unverhüllt wahrnehmen zu können. Technisch wurde dieser Wunsch mit dem 1930 im Dresdner Hygienemuseum angefertigten *Gläsernen Menschen* artifiziell verwirklicht, einem lebensgroßen anatomischen Modell, dessen subkutane Physiologie unter gleichzeitiger Wahrung der Integrität sichtbar wird (Abb. 10). Das körperliche Transparenz-Ideal hat Generationen von Medizinern fasziniert, vor allem in Zeiten, in denen die Innenansicht des Körpers noch im Bereich des Traums angesiedelt war.[8]

Die bildliche Inszenierung der Öffnung des Körpers wurde zumeist anhand des Torso ins Werk gesetzt. Dies liegt einerseits in seiner voluminösen physischen Gestalt begründet und darin, dass er die meisten inneren Organe (Herz, Uterus, Verdauungstrakt) birgt. Andererseits wird dieser zumeist – entgegen der physiologischen Gegebenheiten – als ein Hohlkörper dargestellt, der in seiner Verborgenheit einen physischen (oder metaphysischen) Inhalt birgt. Herausragendes Motiv der anatomischen Enthüllung des Inneren als 'Offenlegung eines Geheimnisses' ist der weibliche Unterleib. Überhaupt lässt sich die auffällige Sonderrolle des Körpers der Frau in der Geschichte der Anatomie nicht übersehen, werden doch bis heute weibliche Körper fast ausschließlich abgebildet, sofern es um ihre Reproduktions- oder Sexualorgane geht. Ansonsten wird der männliche Körper gezeigt, der als Norm der Humananatomie gilt.

Die weibliche 'Sonderanatomie' bezieht sich demgegenüber primär auf die

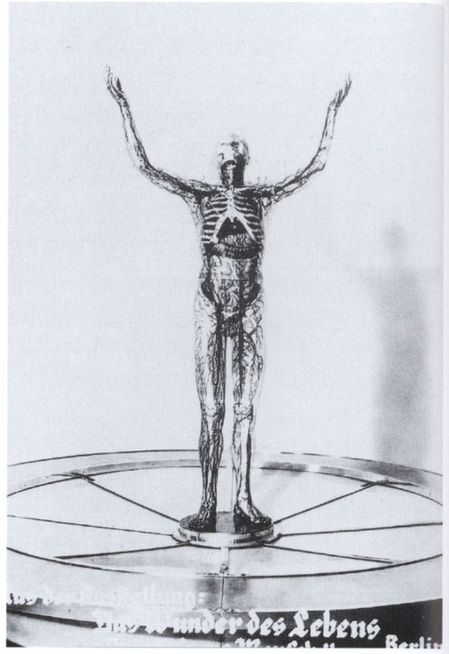


Abb. 10: Gläserner Mensch, 1931

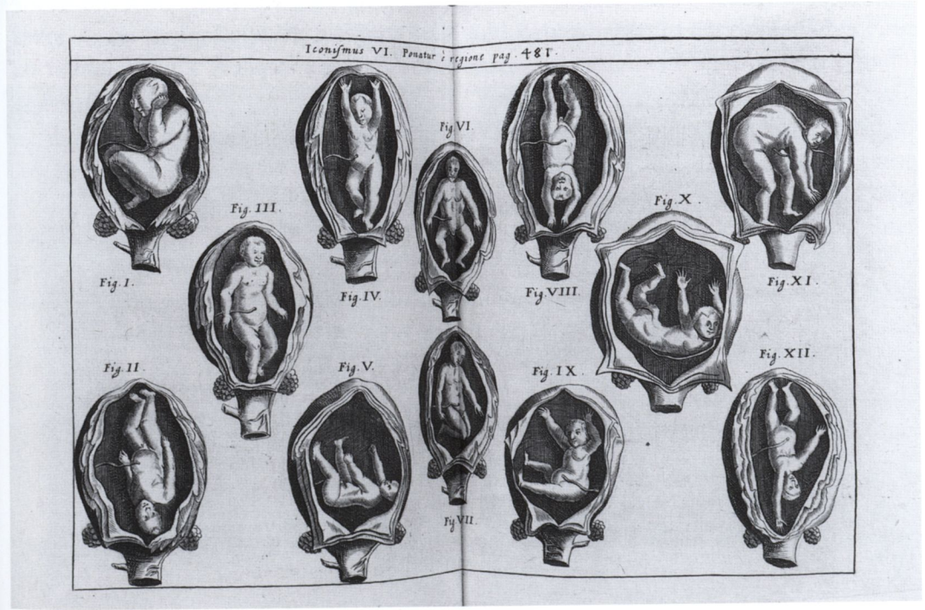
Abb. 11: Frau auf Gebärstuhl

Gebärfunktion der Frau. So wird – etwa in einer Ausgabe von 1541 der vieltradierten *Anatomia Mundini* von Mondino de Luzzi (1270 – 1326) – der weibliche *situs* gern auf einem Gebärstuhl dargestellt (Abb. 11); oder in Adriaan van den Spiegels (1578 – 1625) *De humani corporis fabrica libri decem* (1627; Kat.-Nr. 33) findet sich eine stehende Frauenfigur in einer Landschaft, deren Unterleib geöffnet ist, so dass man den Urogenitaltrakt sieht. Jedes Detail ist mit Buchstaben gekennzeichnet und wird benannt. Das von der Haut befreite Innere wird diskursiviert, während die von Haut bedeckten schönen Partien des Körpers von diesem Bezeichnungsvorgang verschont bleiben.

Durch die Erotisierung und Ästhetisierung der dargestellten Figuren werden unterschiedlichste Bedürfnisse zugleich befriedigt. Weibliche Anatomiemodelle sind entweder passiv und lasziv, zum Beispiel die auf seidigen Kissen liegenden Wachsfiguren des 18. Jahrhunderts oder Holzschnitte und Kupferstiche von breitbeinig dasitzenden Schwangeren in früheren Jahrhunderten; oder sie sind aktiv und 'forsch', indem sie ihr Inneres aktiv, aber immer mit Anmut und Grazie herzeigen.

Besonders *in situ* befindliche Föten sind es, welche Ärzte und Künstler fasziniert haben und die eine Fülle von Darstellungsvarianten hervorbringen. Es geht um die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, um das Eindringen in den verborgensten Akt der Natur, das Werden des Menschen. Dabei wurde eine Entdramatisierung des gewaltsamen Aktes der Bauchöffnung gesucht: Die Pose der Frau ist häufig idealisiert und anmutig, während der Fötus als niedliche kleine Figur im Uterus gezeigt wird. Denkt man an die Schwierigkeit und Langwierigkeit der Geburt, an die hohe Sterblichkeitsrate von Gebärenden, an die vielen Totgeburten sowie an den heikle Frage über das Ansetzen eines Kaiserschnitts (als Entscheidung über die größere Bedeutsamkeit des Lebens der Frau oder des Kindes), so wird deutlich, dass alle diese Probleme aus der Darstellung

Abb. 12: 'Akrobatische Föten



9 Vgl. Lorraine Daston und Katharine Park: Wonders and the Order of Nature, 1150 – 1750, New York 1998.

10 Vgl. Marcel Martiny, Jacques Poulet und Jean-Charles Sournia: Illustrierte Geschichte der Medizin Bd. 3, Salzburg 1980, S. 1044.

vollends ausgespart bleiben. Ähnlich wie bei anderen heiklen medizinischen Sujets wird versucht, ein idealisiertes, positiv getöntes Bild zu vermitteln.

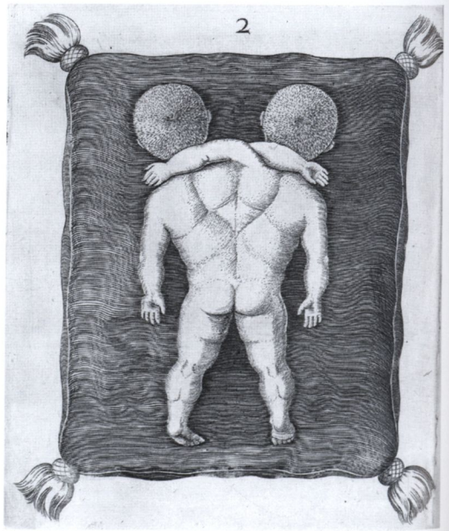
Die Beschäftigung mit schwangeren Frauen und ihren Embryos erfolgte nicht selten in Büchern, die sich eigentlich den *monstra*, also den anormalen Ausprägungen menschlicher Körper, widmeten. In diesen Anatomiebüchern der Abweichung werden extreme und kuriose Wundererscheinungen gezeigt, und es finden sich entsprechend hybride Formen der Körperdarstellung. Die 'unmenschlichen' *monstra* werden gezeigt, beschrieben und gegebenenfalls seziert. Oft wird ein enger Zusammenhang zwischen dem weiblichen Geschlecht und der anatomischen Abweichung hergestellt. Dies verweist erneut auf die Sonderstellung der Frau in der Medizingeschichte und auf den leitenden Aberglauben, dass Missbildungen beim Nachwuchs im wesentlichen auf die erbsündliche Schuld der Frau oder ihr Fehlverhalten während der Schwangerschaft zurück gehen.[9]

Johann Schotts (1500 – 1548) Traktat über *Monstra* (Abb. 12) ist dafür ein gutes Beispiel. Neben zahllosen 'Missgeburten' sieht man auf einer Tafel eine Kollektion von Föten in verschiedensten Positionen, wie sie sich in ihrem jeweils isoliert abgebildeten Uterus mit der Enge des Innenraums arrangieren. Lebendigkeit und Ironie sind leitende Prinzipien der Darstellung. Bereits im 6. Jahrhundert wurde von Moschion, inspiriert durch Soranus v. Ephesos (2. Jahrhundert n. Chr.), ein Handbuch für Hebammen verfasst. Bemerkenswert sind hier die in verschiedenen Manuskripten enthaltenen, von Künstlern angefertigten Fötenillustrationen, in denen sich die Föten wie 'Akrobaten' in den unwahrscheinlichsten Positionen im Uterus bewegen.[10]

Ähnlich wie bei Schott wird die Darstellung eines Fötus im Bauch der Mutter auch in Jaques Gautier D'Agotys (1717 – 1785) *Exposition anatomique de la structure du corps humain* (1759) (Kat.-Nr. 36) inszeniert: Es wirkt, als wäre der Fötus dem Licht nicht gewachsen, dem er durch die Kunst des Anatomen (bzw. des Künstlers) so

Abb. 13a – c: Siamesische Zwillinge

Abb. 13b



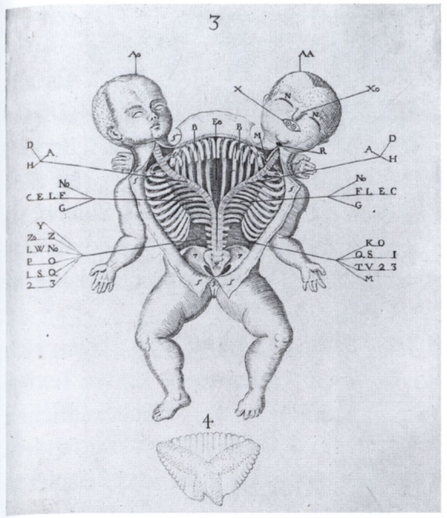


Abb. 13c

plötzlich ausgesetzt ist. Er reibt sich die Augen, so dass dem Betrachter deutlich wird, dass die Abbildung den konkreten, realen Augenblick der Öffnung des Bauches – in Analogie zum Aufschlagen dieser Tafel – spielerisch in Szene setzt.

Die materiellen Gestaltungsmöglichkeiten des Körpers im Buch werden besonders anschaulich an der Darstellung eines Paars von siamesischen Zwillingen, die Louis de Bils (ca. 1624 – 1670) in seiner *Epistola* (1659) aufnimmt – einer Abbildung, die identisch in Fortunio Licetis (1577 – 1657) und Gerald Blasius' (ca. 1626 – ca. 1692) Traktat *De monstris* (1665) auftaucht. Man sieht den Doppelsäugling auf einem quadratischen Kissen liegend, das zugleich Rahmen und Schauplatz dieser 'Anormalität' ist (Abb. 13a). Blättert man die Seite um, so sieht man das Paar von hinten – erneut auf dem Kissen (Abb. 13b). Die Zweidimensionalität der Buchseiten wird hier bewusst genutzt, um einen virtuellen, zweiansichtigen Körper zu präsentieren. Einige Buchseiten weiter hinten sieht man die siamesischen Zwillinge ein drittes Mal, diesmal mit sezierter Bauchhöhle und ohne Kissen (Abb. 13c). Die Ästhetik des anatomischen Traktats illustriert sich hier gewissermaßen selbst: Sie zeigt den Prozess, in dem aus einem körperlichen Objekt, dem menschlichen Präparat, ein zweidimensionales Bild wird. Das Präparat wiederum wird durch das Umblättern zu einem 'bewegten Bild' – einem Film *avant la lettre* –, das in der Lage ist, mehrere Zeit- und Raumebenen in kontinuierlicher Folge zu repräsentieren. Äußeres und Inneres, Vorder- und Rückseite sind nahezu simultan gegeben.

Eine Abbildung aus Gaetano Petriolis (Lebensdaten unbekannt) *Tabulae anatomicae a celeberrimo pictore Petro Berrettino Cortonesi* (1741), die auf eine Zeichnung des berühmten Künstlers Pietro Berrettini da Cortona (1597 – 1669) aus dem Jahre 1618 zurückgeht, löst das Problem der Synchronizität verschiedener Zeitphasen anders (Kat.-Nr. 34). Man sieht eine stehende weibliche Figur, deren Uterus und Ovarien im 'Normalzustand' gezeigt werden. Eine zweite Repräsentation der isolierten Körperpartie, links neben der Figur in die Wand eingefügt, bildet eine spätere Phase ab. Zu sehen sind hier die Reproduktionsorgane im Zustand der Schwangerschaft. In der zeitlichen Sukzession vom mehrdimensionalen Körper auf die plane Wand wird jener Prozess der 'Bildwerdung des Fleisches' versinnbildlicht, wie er für die anatomische Abbildungspraxis konstitutiv ist.

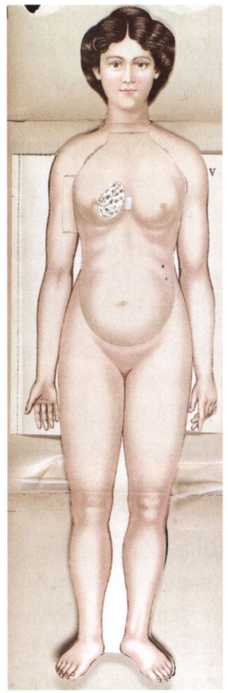
In den frühneuzeitlichen Anatomietraktaten erweist sich das Buch zugleich als ein Medium der Zurschaustellung als auch der theatralen Inszenierung des Körpers. Dieser Befund ist auf den ersten Blick wenig spektakulär, gilt doch das Theater als leitendes ästhetisches Paradigma der Zeit. Unzählige Bücher werden unter dem Schlagwort *theatrum* veröffentlicht (die Herzog August Bibliothek verzeichnet derzeit 658 Bände), so etwa das *Theatrum vitae humanae*, 1565, von Theodor Zwinger (1533 – 1588) oder das *Theatrum europaeum* (1637 – 1738), ein monumentales Geschichtswerk, das Kultur und Geschichte des Barock in 18 voluminösen Bänden dokumentiert.

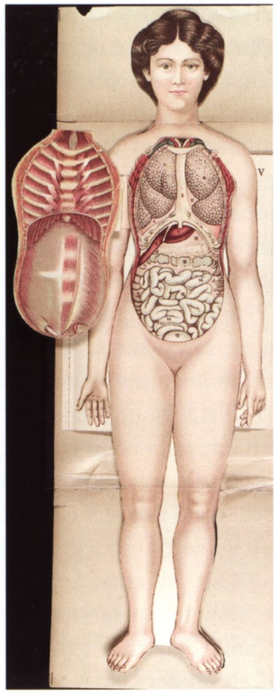
Doch die Bezüge zwischen Anatomie und Theater sind vielfältig und zeigen sich auf verschiedenen Ebenen. Erstens wird in den Titeln der Werke sowie in den Texten oft auf eine tatsächliche Theaterpraxis hingewiesen, nämlich die des frühneuzeitlichen *theatrum anatomicum*, in dem vor zahlendem Publikum Schausektionen stattfanden. Des weiteren verwandelt sich das Buch selbst in ein theatrales Medium, zum Beispiel in der Gestaltung des Titelkupfers, auf dem durch Vorhänge, Kulissen und Drapierungen oder durch auf einer 'Bühne' stehende und gestikulierende Figuren auf eine andere, sich im Inneren des Buches befindliche Welt verwiesen wird. Schließlich folgt auch die Darbietung des Inhalts im wesentlichen den aus Theater und Malerei bekannten Pathosformeln und Gebärden, indem die sezierten Leichen wie Protagonisten auf dem Schauplatz auftreten.

Im bebilderten Anatomietraktat ist der theatrale Status des Buches auch insofern ein besonderer, als es konkret um das Verhältnis des 'Verschwindens des Körpers' im Buch sowie um dessen 'libreske Auferstehung' geht. Durch den Körper wird das Buch dreidimensional; es nimmt ihn auf, aber er kommt zugleich auch aus ihm heraus. Ein solches Wechselspiel zeigt sich anschaulich bei sogenannten anatomischen Klapptafeln, wie es sie aus Papier, Pappe oder Holz zu allen Zeiten gegeben hat. Ein historisch eindringliches Beispiel ist das fragile Venen- und Arterienschaubild des Vesal, das im Erstdruck der *rara*-Ausgabe von 1543 in Wolfenbüttel erhalten ist (Kat.-Nr. 26) und in den späteren Ausgaben fehlt.

Bis ins 20. Jahrhundert finden sich derartige anatomische Falt- und Klappmodelle in medizinischen Büchern, wie ein zweites Beispiel, eine niederländische Ausgabe von Friedrich Eduard Bilz' (1842 – 1927) *Das neue Naturheilverfahren* (1922, dt. 1911) zeigt (Abb. 14a – e). Ausnahmsweise wird hier eine Frau gewählt, um modellhaft sämtliche Schichten des Körpers zu demonstrieren. Solche beweglichen Schautafeln ermöglichen es, den Körper aus dem Buch heraus treten, aber ihn auch wieder in ihm verschwinden zu lassen. Der Vorgang des Öffnens und des Verschließens wird wiederholbar, die Anatomie wird als reversibles Verfahren gezeigt und mittels des Buches 'praktisch' eingeübt. Durch interaktive Elemente kann der Leser die Rolle des Anatomen einnehmen und den Körper taktil und visuell erkunden.

Der Effekt des Realistischen wird im 18. Jahrhundert durch die riesigen Anatomieatlanten von Jaques Gautier D'Agoty (1717 – 1785) und Joseph Guichard du Verney (1648 – 1730) noch verstärkt. Besonders die auf Lebensgröße ausklappbaren Ganzkörperfiguren aus D'Agotys *Exposition anatomique de la structure du corps humain* (1759)





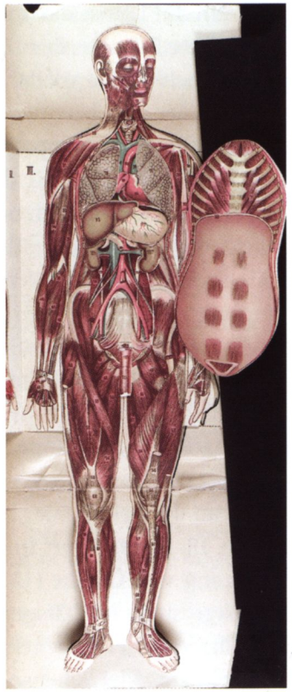


Abb. 14a – e: Anatomische Klapptafeln

Abb. 14b

Abb. 14e

Abb. 14c

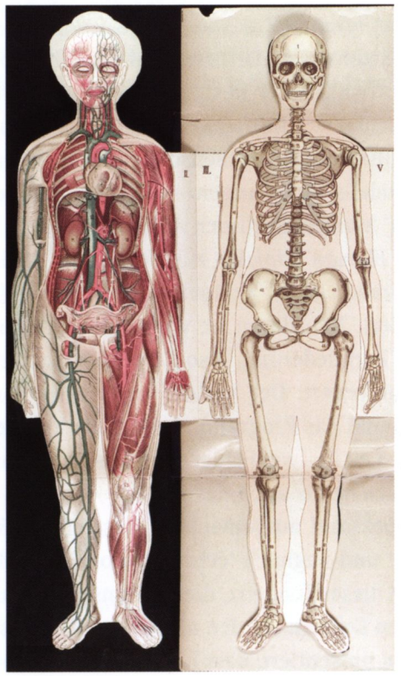
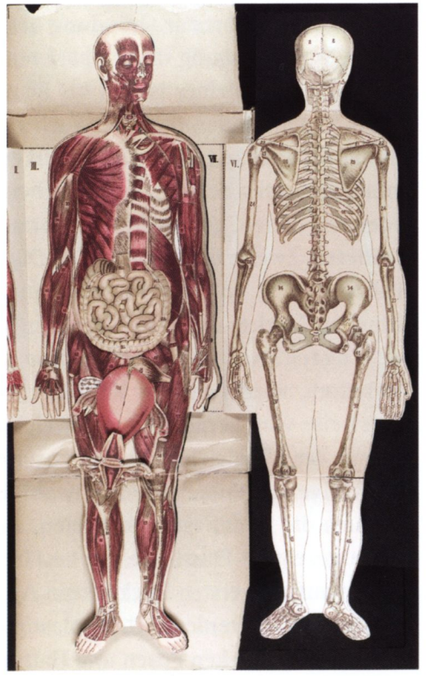


Abb. 14d



(Kat.-Nr. 35) lassen das Buch selbst zum Seziertisch werden, auf dem sich das bereits bearbeitete Präparat dem Betrachter darbietet. Klappt man die annähernd lebensgroße Figur anschließend wieder zusammen und schließt das Buch, so wird es zum 'Grab' des Körpers, der sich bereitwillig von ihm aufnehmen lässt. Der Anatomietraktat ist also, alles in allem, ein kompaktes anatomisches Theater zwischen zwei Buchdeckeln.

Der zunehmende Realismus-Anspruch des Buches, das neben der qualitativen Perfektionierung eine dimensionale Anpassung an die natürliche Körpergröße erlebt, macht die Leiche gegenüber ihren künstlerischen Reproduktionen obsolet. Dies entspricht einer durch die verschiedenen Epochen verfolgbaren Tendenz, den echten Körper durch andere Formen der Wissenserlangung zu ersetzen. Der Mangel an Leichen, das Widerstreben gegenüber einer unsauberen, manchmal auch gefährlichen Praktik, das Unbehagen beim Hantieren mit dem toten Körper, der nicht geehrt, sondern systematisch zerstört wird, sowie die Überzeugung, dass aus der Sektion keine bedeutenden Informationen zu erlangen seien, die man nicht ebenso anhand guter Aufzeichnungen und Beschreibungen erhalten könne – all dies sind Gründe, die eine kontinuierliche Kritik an der Sektion des menschlichen Körpers nähren.

Im 18. Jahrhundert findet sich unter den Gegnern der Humansektion auch Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832).[11] Warum Leichen verwenden, wenn Künstler in der Lage sind, realitätsgetreue Modelle zu produzieren, an denen die anatomischen Verhältnisse viel angenehmer und, dank der exakten Färbung von Venen, Sehnen, Muskeln etc., viel 'lebensnäher' als an der Leiche zu erkennen sind? – Mit dieser Frage kommt Goethe von seiner italienischen Reise zurück nach Deutschland, nachdem er die Wachsmodelle im Museum *La Specula* in Florenz bewundert hatte; sein Wunsch, diese ästhetischen Kunstwerke über die Alpen zu verbreiten, findet zunächst nur in Wien Widerhall und führt zur Gründung des *Josephinums*.[12]

Die Verherrlichung des Präparierens als zentralem Lernziel und als Initiationsritus für künftige Mediziner ist ein bis heute fortwährender Bestandteil des medizinischen Credos vieler Länder, darunter auch Deutschland.[13] Mittlerweile sehen Mediziner sich mit der Möglichkeit konfrontiert, Erkenntnisse über den menschlichen Körper auf der Grundlage eines echten anatomischen Modells zu erlangen – der Leiche eines zum Tode verurteilten, gesunden und 'normalen' Mannes mittleren Alters, der seinen Körper für diesen Zweck im Rahmen des *Digital Human Projekts* zur Verfügung stellte. Der Medizinstudent wird vom manuellen Gebrauch eines Skalpells befreit und mit einer virtuellen Leiche am Bildschirm konfrontiert. Neu daran ist vor allem der 'konstruktive' Zugang: Anstatt Dekomposition und Zergliederung, also Zerstörung bestehender Strukturen, wird vermehrt Konstruktion gefordert. Der Verlauf einer Vene wird beispielsweise vom Lernenden aufgezeichnet, und das Programm korrigiert ihn oder zeigt anhand des Vergleichs mit der virtuellen Leiche, wo Fehler gemacht wurden. Diese 'interaktive Anatomie' ersetzt sowohl die Leiche als auch das Buch.

Auch die in der vieldiskutierten, als Spektakel aufgemachten Ausstellung *Körperwelten* gezeigten Plastinate, als beständige und zugleich 'echte' anatomische Modelle, können auf dem ersten Blick als ein Aspekt dieser Tendenz, die Humansektion zu ersetzen, verstanden werden.[14] Diese plastinierten Leichen werden allerdings in so abstrusen, ja zuweilen grotesken Posen und Haltungen präsentiert, dass jedes seriöse anatomische

11 Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2002, S. 107 ff.

12 Vgl. Gabriela Schmidt: Nutzung und Wertschätzung der Wachspräparate im Wiener Josephinum, in: Körper ohne Leben: Begegnung und Umgang mit Toten, hrsg. von Norbert Stefanelli, Wien 1998, S. 543 – 59.

13 Vgl. Mariacarla Gadebusch, Susan Kieckbusch und Swen Sohr, Der Präparierkurs im psychologischen und medizinischen Kontext, in: Psychomed 12.1 (2000), S. 58 – 66.

14 Vgl. Brigitte Tag und Franz Josef Welz: Schöne Neue Körperwelten. Der Streit um die Ausstellung, Stuttgart 1999.

Lernziel entfällt. Sie potenzieren die in den Anatomieatlanten des 16. Jahrhunderts – etwa von Vesal und Valverde – abgebildeten 'lebendigen Leichen' und geben so zu erkennen, dass ihr Ziel eher das Spiel mit Zitaten der anatomischen Ikonographie als die Wissensspeicherung oder -vermittlung ist.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Inkorporierte Schrift, in: Horst Wenzel, Das Heilige und die Schrift. Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hrsg. von Horst Wenzel u. a., Wien 2000, S. 45.
Abb. 2: Mittelalterliche Initiale Q mit Körper, in: Willibald Sauerländer, Initialen. Ein Versuch über das verwirrte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter, in: Wolfenbütteler Hefte 16, Wolfenbüttel 1994, Nr. 18.
Abb. 3: Figurengedicht von Sigmund von Birken, in: Barock, hrsg. von Albrecht Schöne, 1963, S. 738.
Abb. 4: Apoll mit dem geschundenen Marsyas und das Urteil des Midas, Kupferstich von Melchior Meier, 1581, in: Apoll schindet Marsyas. Über das Schreckliche in der Kunst. Adam Lenckhardts Elfenbeingruppe, Kat. Bayerisches Nationalmuseum, hrsg. von Reinhold Baumstark und Peter Volk, Passau 1995, S. 167.
Abb. 5: V-Initiale aus Andreas Vesalius, De Fabrica, 1555, in: Andrea Carlino, Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning, Chicago/London 1999, S. 221.
Abb. 6: Titelblatt von Alexander Read, The manuall of the Anatomy or Dissection of the Body of Man, 1638, in: Robert Herrlinger, Die geschundene Haut im barocken anatomischen Titelkupfer, Verhandlungen des XX. internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin, hrsg. von Heinz Goerke und Heinz Müller-Dietz, Hildesheim 1968, S. 491.
Abb. 7: Titelblatt von Johannes von Muralt, Clavis medicinae, 1677, in: Robert Herrlinger, Die geschundene Haut im barocken anatomischen Titelkupfer. Verhandlungen des XX. internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin, hrsg. von Heinz Goerke und Heinz Müller-Dietz, Hildesheim 1968, S. 496.
Abb. 8: Frühere Sektionsszene aus Mondino de Luzzi, Anatomia, 1519, in: Andrea Carlino, Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning, Chicago/London 1999, S. 121.
Abb. 9: Titelblatt von Andreas Vesalius: De fabrica, 1543.
Abb. 10: Gläserner Mensch, 1931, in: Der Gläserne Mensch – Eine Sensation. Zur Kulturgeschichte eines Ausstellungsobjekts, Kat. Dt. Historisches Museum Berlin, hrsg. von Rosemarie Beier und Martin Roth, Stuttgart 1990, S. 44.
Abb. 11: Frau auf Gebärstuhl, in: Anatomia Mundini ..., hrsg. von Johannes Dryander, Marburg 1541 (HAB: 36 Med. [1]).
Abb. 12: 'Akrobatische Föten', in: Johann Schott, Monstra, 1667 (HAB: Na 320). [zwischen S. 480 und 481].
Abb. 13: Siamesische Zwillinge, in: Louis de Bils, Epistola De monstris, 1667.
Abb. 14: Anatomische Klapptafel, in: Friedrich Eduard Bilz, Die nieuwe Natuurgeneseewijtze, Amsterdam 1922 (HAB: Wa 8681) [aufgeklapptes Faltbild des vorderen Umschlags].

Berengario da Carpi: Commentaria ... super Anatomia Mundini ... Bologna 1521, auf fol. 80v Holzschnitte, auf fol. 80v, 82r, 84v, 226v

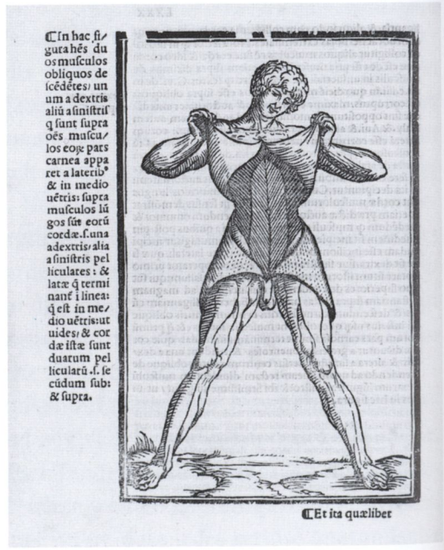
Signatur: Mb 8

Giacomo Berengario da Carpi (ca. 1460 – 1530), aus dessen Werk hier vier Holzschnitte gezeigt werden, war Chirurg und Anatom in Bologna. In seinem Kommentar zum anatomischen Handbuch von Mondino de Luzzi (14. Jahrhundert) bleibt Berengario grundsätzlich seinen Vorbildern Aristoteles, Galen und Mondino treu. Nur an vereinzelten Stellen divergiert seine Meinung gegenüber den Autoritäten. Dort betont er ausdrücklich, dass man der Erfahrung und Wahrnehmung eher zu glauben habe als der Autorität – womit er eine gängige Meinung in der Medizin formuliert, die bereits Galen vertrat, die aber bei Berengario konkrete Folgen zeitigt. So bestreitet er beispielsweise die Existenz einer *rete mirabile* (Wundernetz) an der Gehirnbasis und wendet sich somit gegen Mondino und Galen. Der große Anatom Gabriele Falloppio (1523 – 1562) wird die Rolle von Berengario in Bezug zu Vesal als die eines Wegbereiters richtig erkennen: "Berengario stellte ohne jeglichen Zweifel als erster jene anatomische Kunst wieder her, die danach Vesal perfektionierte."[15]

Das frontale Bild (Abb. 15 a) zeigt die Bauchmuskeln eines aufrecht stehenden Mannes. Die Haut ist ungefähr auf der *medianen Linie* (d. h. in der vertikalen Körpermitte) in Bauchnabelhöhe *sagittal* (parallel zur medianen Linie) und *transversal* (quer zur medianen Linie) geschnitten worden. Die zwei oberen Lappen werden von den Händen gehalten, während die unteren Lappen auf die Hüften herab fallen. Es handelt sich um die erste Illustration einer Serie von sechs Muskelbildern, die von den oberflächlichen zu den tiefsten Bauchmuskeln geordnet sind und die entsprechend des Verfahrens der systematischen Abschichtung dargeboten werden. Die abgebildeten Männer dieser Bauchmuskel-Serie stehen alle breitbeinig in einer kargen Landschaft, der Kopf ist jeweils seitlich gedreht und schaut in die entsprechende Richtung oder ist nach unten gesenkt und auf den geöffneten Bauch gerichtet.

In der zweiten Muskelfigur (Abb. 15 b) werden die zwei schrägverlaufenden emporsteigenden Bauchmuskeln hervorgehoben. Der Mann hilft diesmal nicht beim Halten der Hautlappen, sondern er präsentiert den linken Arm, auf dem der Venenverlauf schematisch aufgezeichnet ist. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand scheint er die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich ziehen zu wollen. Überaus effektvoll ist der mit Strahlen versehene dunkle Hintergrund, zumal der

Abb. 15 a – 15 d: *Vier Anatomiedarstellungen*; Holzschnitte aus: Berengario da Carpi: *Commentaria ... super Anatomia Mundini* ... Bologna, 1521.



15 Gabriele Falloppio: Opera omnia, Frankfurt a. M. 1606: "Jacobus Carpensis, primus quoque, procul omni dubio anatomicae artis, quam Vesalius postea perfecit, restaurator" (S. 48).

Abb. 15 b

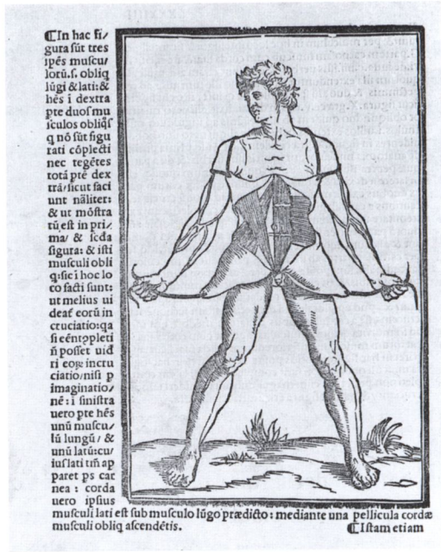


Abb. 15 c

Körper diese Lichtstrahlen zu provozieren scheint. Die formale Ähnlichkeit der parallel zueinander verlaufenden Muskelfasern, welche durch einfache geradlinige schwarze Striche wiedergegeben sind, mit diesen Strahlen stellt eine Kontinuität zwischen Innen- und Außenraum her. Die anatomische Figur ist eine 'Lichtgestalt': Sie strahlt und verströmt jene Energie, für die die entblößten Muskeln stehen.

Das vierte (Abb. 15 c) der sechs Bauchmuskel-Bilder zeigt einen Mann in derselben stehenden Pose wie die anderen Illustrationen. Er stemmt die Beine breit auseinander und hält die an Schnüren gebundenen Hautlappen fest. Die verschiedenen Muskelschichten des Bauches werden durch allmähliche Entfernung der oberen Schichten der Muskulatur sichtbar gemacht. So wird nach Entfernung der langen Muskeln die Sicht auf die unteren, schräg emporsteigenden Muskeln (*musculi obliqui ascendentes*) ermöglicht. Die Beseitigung der oben liegenden Muskelschichten lässt die untersten, sich kreuzenden Muskeln erahnen, die allerdings kaum zu erkennen sind, wenn nicht mit Hilfe der Imagination: "[...] non posset videri eorum incruciatio/ nisi per imaginationem". Die an den Schultern befestigten Hautlappen gehorchen eher dekorativ-ästhetischen als medizinischen Bedürfnissen und erinnern an Bekleidungselemente. Die abgezogene Haut mit den Lederschnüren weckt verschiedene Assoziationen – etwa an Lederlappen, die auf- und zugeschnürt werden können, an mittelalterliche Foltermethoden oder die sogenannten Strafen 'an Haut und Haar'. So wurde in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Strafpraxis zum Beispiel das sogenannte 'Riemenschneiden' praktiziert: Man schnitt dem Verurteilten Streifen in die Haut, die dann abgezogen wurden und bleibende Stigmatisierungen hinterließen. Zieht man in Betracht, dass im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit Bücher oftmals in Leder gebunden und mit Schnüren verschlossen wurden, kommt auch das Buch als Analogon in Betracht. Ähnlich wie ein Buch scheint dieser Mann seine geöffnete Haut wieder 'zubinden' zu können.

16 Vgl. Ronald Lightbown: Sandro Botticelli. Life and Work. London 1989, S. 154.

17 Vgl. Robert Reisert: Der siebenkammerige Uterus. Studien zur mittelalterlichen Wirkungsgeschichte und Entfaltung eines embyrologischen Gebärmuttermodells, Pattensen 1986 (Würzburger medizinische Mitteilungen 39).

De anatomia matricis heißt das Kapitel zur Anatomie der Frau. Drei Abbildungen, in denen zwei Frauen in sitzender Pose und eine stehende dargestellt sind, veranschaulichen die Fortpflanzungsorgane, also das, was die weibliche von der männlichen Anatomie unterscheidet. Das dritte Bild (Abb. 15 d) zeigt den geöffneten Unterleib einer stehenden Frau mit aufwendiger Frisur: Der rechte Arm hält einen geschwungenen Schleier über dem Kopf, der den ganzen Körper umrahmt. Durch die 'muschelartige' Form des Schleiers erinnert die Figur an den Bildtypus der *venus anadyomene* (die 'schaumgeborene', d. h. dem Meer entstiegene antike Göttin), wie sie etwa Sandro Botticelli auf seinem berühmten Gemälde der *La nascita di Venere (Die Geburt der Venus)* (ca. 1484 – 86; Florenz, Uffizien) gestaltet hat.[16] Mit dem linken Zeigefinger zeigt die Frau auf den herzförmigen Bauchdeckel, der auf einem Sockel liegend von seiner Innenseite zu sehen ist. An diesem 'Deckel' ist die dem damaligen Wissen entsprechende, penisähnliche Form des Gebärmutterhalses zu erkennen. Die Gebärmutter selbst wird in zwei Ausbuchtungen (*sinus*) geteilt; in diesem Zusammenhang betont Berengario, wobei er sich ausdrücklich von den traditionellen Meinungen zu den mehrfachen Kammern der Gebärmutter entfernt, "nec in matrice reperit alia divisio".

Der rechte Fuß der Frau stützt sich auf drei voluminöse Bücher. Bei dieser Haltung könnte man an die Widerlegung der Autoritäten denken, etwa an Mondino, der bei der Beschreibung der weiblichen Geschlechtsorgane viele Fehler gemacht hat, die Berengario aufgrund seiner "Liebe zur Wahrheit und dem Glauben an die sinnliche Wahrnehmung" korrigieren möchte ("amore veritatis

Abb. 15 d

teneor concordati cum sensu", S. 185r). Insbesondere Mondino vertrat auch die Lehre vom "septem cellulae" des Gebärmutterhalses (S. 183v), drei rechts, drei links und die siebte an der Spitze, eine Theorie die Berengario ausdrücklich als Irrtum entlarvt: "[C]ertissime dicit falsum dum inquit matricem habere septem cellulas" (S. 185r). Zu den anderen Autoritäten, deren Bücher symbolisch unter dem Fuß der Frau liegen könnten und auf deren Theorien Mondino die falsche Lehre des siebenkammerigen Uterus' gründete, zählt Avicenna, der die arabische von Constantinus Africanus (*Matrix Constantino*) fortgesetzte Tradition darstellt. Des weiteren beruht die abendländische Tradition des siebenkammerigen Uterus auf der pseudo-galenischen Schrift *De spermate*. Diese Schrift verbreitet sich ab dem 12. Jahrhundert in lateinischen Fassungen in den wichtigsten medizinischen Lehrzentren. Die Lehre vom siebenkammerigen Uterus wird während des Mittelalters in Text und Bild tradiert und erst von Berengario entschieden widerlegt.[17]

Andreas Vesal (1514 – 1564) studierte Medizin in Brüssel und Paris. Bereits in Paris assistierte er Guinter von Andernach (1487 – 1574) beim Sezieren. Dieser lobt die anatomische Kunstfertigkeit seines Studenten in seinem anatomischen Traktat *Institutiones Anatomicae* (1536). An der in ganz Europa berühmten medizinischen Fakultät Padua, wo Vesal 1537 eintrifft, erhält er im selben Jahr den Doktortitel und die Ernennung zum Lektor in Chirurgie und Anatomie. Da Vesal für beide Fächer zuständig ist, kann er die Sektionen selbst durchführen. Zugleich beschäftigt er sich intensiv mit der galenschen Lehre; um 1539 wird seine kritische Haltung gegenüber Galen immer ausgeprägter, bis seine Arbeit schließlich in jenem Werk mündet, das Vesal weltberühmt machen wird: *De humani corporis fabrica*.

Für die Drucklegung bei Joannes Oporinus fährt Vesal persönlich nach Basel, wo 1543 die erste Ausgabe gedruckt wird, von der die Herzog August Bibliothek eines der äußerst seltenen Exemplaren besitzt. Die Holzschnitte der *De fabrica* sind vermutlich eine Arbeit des Flamen Jan Steven van Calcar (geb. 1499), eines Mitarbeiters von Tizian. Das Werk stellt die erste systematische Widerlegung der anatomischen Lehre Galens dar. Die bewusste Betonung der empirischen Methode für die Erlangung anatomischer Kenntnisse wird in diesem Traktat zum Programm. *De fabrica* ist in sieben Bücher geteilt: I. Knochen und Gelenke, II. Muskel, III. Gefäßsystem, IV. Nervensystem, V. Innenbauch und Genitalbereich, VI. Brust, Herz und Lunge, VII. Gehirn.

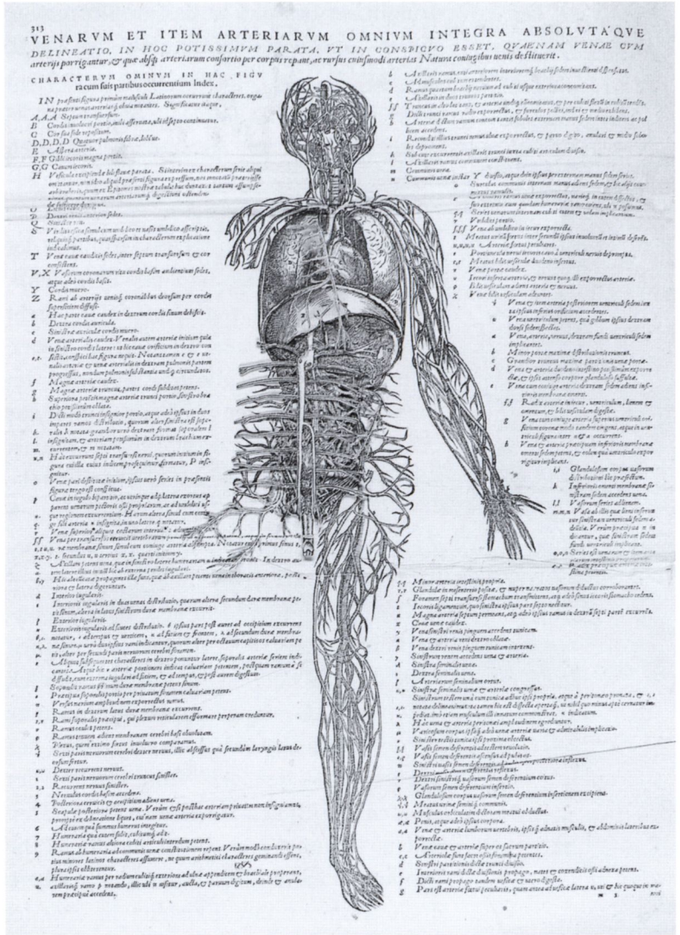


Abb. 16: *Venen- und Arterienschaubild*; Klappbares Papiermodell aus: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica libri septem*. Basel, 1543.

Das frühneuzeitliche Anatomietraktat, für das Vesals monumentales Werk paradigmatisch steht, initiiert ein Wechselspiel zwischen dem 'Verschwinden des Körpers' im Buch und dessen 'libresker Auferstehung'. Durch den Körper wird das Buch dreidimensional; es nimmt ihn auf, aber er kommt zugleich auch aus ihm heraus. Dieses Changieren zeigt sich besonders anschaulich bei den sogenann-

Andreas Vesalius:
De humani corporis fabrica libri septem
Basel 1543, S. 313

Signatur: 3 Physica 2°

ten anatomischen Klapptafeln, wie es sie, aus Papier, Pappe oder Holz, zu allen Zeiten gegeben hat. Ein historisch eindringliches Beispiel ist das großformatige Venen- und Arterienschaubild des Vesal, das sich in der *rara*-Ausgabe von 1543 in Wolfenbüttel erhalten hat. Die Details dieser filigranen, auseinanderfaltbaren Darstellung sind nur im Original angemessen zu erkennen. Gezeigt wird eine liegende Figur, der, wohl aus Gründen der Ökonomie, ein Arm und ein Bein fehlt. Das Venen- und Arteriengeflecht hebt sich, ebenso wie andere Organe (Leber, männliche Reproduktionsorgane etc.), im Bereich des Rumpfes dreidimensional aus der Fläche empor. Durch die Tatsache, dass ein Teil des Venengeflechts zwei-, ein anderer dreidimensional ist, lässt sich eine Gleichzeitigkeit von Buch und Körperlichkeit erkennen.

Vor der Entdeckung des Blutkreislaufes hält sich auch Vesal an die traditionelle galenische Physiologie. Im Hinblick auf die bisher angenommene Existenz feiner Poren im Herz-*sectum*, die das Fließen des venösen Blutes von der rechten zur linken Herzkammer erklären sollen, befindet sich Vesal in einem Dilemma: Er kann diese Poren nicht sehen, doch wenn er ihre Existenz in Zweifel ziehen würde, dann fiele das galenische System der Blutbewegung im Körper in sich zusammen. Seine Lösung ist äußerst diplomatisch: Verstand und Glaube sollen helfen, das, was das Auge nicht sehen kann, zu vermuten und es als ein Kunstwerk Gottes zu bewundern: "Ex his foveis nullem (quod sensu saltem comprehendi licet) ex dextro ventriculo in sinistrum penetrant, adeo sane ut rerum Opificis industriam mirari cogamur, qua per meatus visum fugientes ex dextro ventriculo in sinistrum sanguis resudat." (S. 589).

Doch in der zweiten Ausgabe seines Werkes (1555) negiert Vesal die galenische Theorie der Permeabilität des *Sektums* (Herzscheidewand) explizit. Dieser Schritt wird es ihm ermöglichen, den Verlauf des venösen Blutes von der linken zur rechten Herzkammer durch die Lungen zu verstehen, womit auch die wichtige Grundlage für die Blutkreislauf-Theorie gelegt ist.

Das anatomische Venenmodell stellt den männlichen Körper dar. Die weiblichen Venen- und Arteriengefäße werden auf die Gebärmutter reduziert, die im Kleinen auf der nächsten Seite dargestellt ist: Die Gebärmutter liegt – entsprechend der klassischen Lehre des Uterus als umgekehrtem Penis auf einem Modell des Penis und lässt sich davon abheben.

Juan Valverde de Hamusco (ca. 1525 – 1588) stammt aus Spanien, und kam aufgrund des dortigen Verbotes, Leichensektionen zu medizinischen Zwecken durchzuführen, nach Italien. In Rom studierte er Medizin bei Realdo Colombo und Bartolomeo Eustachio. Als Anhänger von Vesal ließ er sich bei der Herstellung seines Werkes nachhaltig durch ihn inspirieren, vielen gilt es sogar als Plagiat der *De humani corporis fabrica* (1543). Nicolas Beatrizet (1507/15 – ca. 1577) fertigte die 42 Kupferstiche nach Zeichnungen von Gaspar Becerra (ca. 1520 – 1570) an, der bei Michelangelo Buonarotti (1475 – 1564) und Raffael (1483 – 1520) sein anatomisches Interesse mit der Bildenden Kunst verbinden konnte. Der Einfluss Michelangelos lässt sich bei der Wahl der Motive erkennen. Zuerst veröffentlichte Valverde sein Traktat unter dem Titel *Historia de la composicion del cuerpo humano* auf Spanisch (1556) mit der Absicht, den spanischen Ärzten sowie dem allgemeinen Lesepublikum anatomische Kenntnisse zu vermitteln. Das Werk hatte großen Erfolg, eine italienische (1560) und anschließend eine lateinische Übersetzung (1589) entstanden.

Um das zentrale ovale Schild mit aufwendigem Schmuckrahmen, in dem der Titel des Traktats steht, ist eine Serie anatomischer Motive angeordnet. Zu den rein dekorativen Elementen gehören Skelette, Schädel und Knochen, die zu Bestandteilen der architektonischen Konstruktion gehören. Rechts und links stehen Skelette, die die Tafel zu halten scheinen. Schädel und Knochen verzieren kleine Nischen und Unterbrechungen der Rahmenstrukturen. An der Basis ist eine Sanduhr zu erkennen, welche die symmetrische Reihenfolge der Schädel unterbricht und auf die Verbindung zwischen dem Motiv des *memento mori* und der Vergänglichkeit hinweist. Im oberen Bereich sind, in Anspielung auf ihre Rolle als Ersatz für menschliche Leichen, ein Affe und ein Schwein deutlich zu erkennen.

Abb. 17: *Titeblatt*; Kupferstich aus: Juan Valverde de Hamusco: *Anatome corporis humani ....* Venedig, 1589.

Juan Valverde de Hamusco: Anatome corporis humani ...
Rom, 1560.

Signatur: 38.7 Phys. 2°

Drei Szenen bilden das untere Feld des Frontispiz'. Links wird eine Lehrszene dargestellt: Ein älterer Professor zeigt zugleich auf ein Anatomiebuch und hält mit der anderen Hand ein Skelett am Arm, der Student ist eindeutig kleiner und hat ein kindliches Aussehen. In der zentralen größeren Darstellung sowie der rechten kleineren werden die Sektionen eines Mannes und einer Frau abgebildet. Beide Szenen zeigen den Moment vor dem ersten Schnitt. Der Anatomieprofessor spricht zu den Anwesenden, während ein anderer, vielleicht ein Dozent, sitzend und mit dem Rücken zum Zuschauer gewandt, in ein Buch schaut. In der dritten Szene ist der *secator* (die Schnitte ausführender Chirurg) bereits über die Leiche einer Frau gebeugt: Das Buch kann nun aufgemacht werden, die Sektion kann beginnen.

Anatomia del humana composta ...
Rom 1559, Kupferstich, Buch 2, Tafel 1 auf S. 64

Signatur: Mb 4° 5 (2)

Der Kupferstich entstammt dem Traktat *Anatomia del corpo humano* (1559) von Juan Valverde de Hamusco (ca. 1525 – 1588). Dieser Traktat, der schon kurz vor der spanischen Erstveröffentlichung (*Historia de la composicion del cuerpo humano*, 1556) auch auf Italienisch vorlag, ist in vieler Hinsicht eine Kopie des Traktats *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) von Andreas Vesal (1514 – 1564). Viele der von dort übernommenen Figuren werden in grotesker, sarkastischer und spielerischer Weise verfremdet, so zum Beispiel die aus zwei Vesal-Figuren zusammengesetzte Darstellung eines Anatomisierten, der in den geöffneten Bauch eines anderen Mannes fasst (Kat.-Nr. 29).

Der hier abgebildete *écorché* (Enthäuteter, Muskelfigur) hingegen gehört zu den Erfindungen von Valverde und seiner künstlerischen Mitarbeiter, dem Zeichner Gaspar Becerra (um 1520 – 1638) und dem Kupferstecher Nicolas Beatrizet (ca. 1507/15 – ca. 1577). Valverde charakterisiert die Darstellung im Text folgendermaßen: "Hier ist ein Mann abgebildet, dem die Haut, das Fett, die zwischen 'Leder' (Haut) und Fleisch verlaufenden Venen und das ganze Fleischgewebe, abgesehen von den Teilen, die sich zu Muskeln umwandeln, abgezogen wurden. Und es ist zu bemerken, dass sich diese Tafel von den Tafeln Vesals in diesem Punkt unterscheidet, denn hier zeigen die Schattierungen den Verlauf der Fleischfasern, so wie sie in die Muskeln hineinverlaufen." ("[...] un huomo, da cui è tolto la pelle, & il grasso, & le vene, che vanno tra cuoio, & carne, & tutta la tela carnosa, eccetto la parte di quella, che si coverte in musculi. Et è da sapere, che questa è differente in questo da quelle di Vesalio, ch'in questa l'ombre mostrano l'andar de i fili della carne, secondo che particolarmente camminano in ciascun muscolo" [S. 63v]).

Die Muskeln, die im Bild mit griechischen Kleinbuchstaben und lateinischen Großbuchstaben versehen sind, werden auf der Nebenseite in alphabetischer Reihenfolge beschrieben. Die Beschreibung berücksichtigt allerdings auch die physiologischen Funktionen der jeweiligen Muskeln, deren Ansatzpunkte sowie einige Knochen und Sehnen, die ebenfalls benannt werden. An einer Stelle dieses Indexes wird Vesal und insbesondere eine Darstellung aus *De fabrica* erneut kritisiert. Des weiteren wird eine Beobachtung aus der medizinischen Praxis bezüglich Verletzungen des Beines eingefügt.

Dieser Stich fand in den medizinischen und künstlerischen Kreisen seiner Zeit höchste Beachtung und rief zahlreiche Imitationen hervor. Noch Gunter von Hagens bildete unter den Echtkörper-Plastinaten für sein seit 1997 durch die Welt tourendes *Körperwelten*-Spektakel diese Figur lebensgroß nach – sie fungiert sogar als 'Titelkupfer' der offiziellen Website. Valverdes Muskelmann stellt, wie viele Anatomiefiguren des 16. bis 18. Jahrhunderts, ein Paradox dar: Sie ist anatomisiert und lebendig – was eine physiologische Unmöglichkeit ist! Der *écorché* hält die eigene Haut wie eine Trophäe hoch und präsentiert dem Betrachter auch das auf die Schindung verweisende Messer (das allerdings kein Sektionswerkzeug sondern eher ein

Dolch ist), als hätte er eine Autovivisektion vollzogen. Zuweilen wird die Figur aufgrund entsprechender ikonographischer Anklänge als Herkules mit der Löwenhaut bezeichnet. Sie ist zudem eine eigentümliche Synthese zweier Figuren: des Schinders und des Geschundenen, wie sie aus Mythos und Märtyrerlegende bekannt sind und in der Renaissance insbesondere durch die Figuren Marsyas und Apoll verkörpert werden. Der anmaßende Silen Marsyas wagt es, den Gott Apoll zu einem Musikwettstreit herauszufordern, bei dem dem Verlierer die Haut bei lebendigem Leibe abgezogen werden soll. Marsyas unterliegt und erleidet daraufhin einen qualvollen Tod. Apoll, der Tradition nach nicht nur Gott der Künste sondern auch der medizinischen Heilkunst, schindet ihn und stellt so die bestehende Ordnung wieder her.

Das auf dem herabhängenden Hautkleid abgebildete, grotesk verzerrte Gesicht erinnert an Michelangelo Buonarottis (1475 – 1564) Figur des Heiligen Bartholomäus im *Jüngsten Gericht* (1534 – 41) in der Sixtinischen Kapelle in Rom. Michelangelos Fresko zeigt an zentraler Stelle die Auferstehung des Apostels Bartholomäus, der seine Haut dem Weltenrichter vorzeigt, um sein Martyrium, die Schindung bei lebendigem Leib, zu demonstrieren. Erst vor wenigen Jahrzehnten ist erkannt worden, dass der Künstler sich auf der abgezogenen Haut des Märtyrers selbst porträtiert hat.[18] Das entstellte, geschundene Gesicht gilt sogar als einziges Selbstbildnis des Meisters, was zu zahlreichen Deutungen einlud. Die Muskelfigur aus Valverdes Atlas trägt vielleicht nicht zufällig das Antlitz Michelangelos, galt der Florentinische Künstler doch, zusammen mit Zeitgenossen wie Antonio del Pollaiolo (1432 – 1498), als einer der Begründer einer realistischen, massigen Körperlichkeit, deren männliche Figuren sich durch ein intensives, plastisches, teilweise gar exzessives Muskelspiel auszeichnen. Außerdem hat Valverdes Zeichner Becerra bei Michelangelo gelernt und es darf vermutet werden, dass er auch das Interesse seines berühmten Lehrers für die Anatomie geteilt hat. Das enge Verhältnis von Kunst und Medizin, wie es für das 16. Jahrhundert prägend ist, zeigt sich hier exemplarisch: Eine anatomische Figur 'zitiert' vorgängig hohe Kunst und wird nachfolgend wiederum von ihr imitiert.

18 Vgl. Avigdor W. G. Poseq: Michelangelo's Self Portrait on the Flayed Skin of St. Bartholomew, in: Gazette des Beaux Arts 124 (Juli/Aug. 1994), S. 1 – 13.

Abb. 18: *Écorché*; Kupferstich aus: Juan Valverde de Hamusco: *Anatomia del corpo humano composta* ... Rom, 1559.

Juan Valverde de Hamusco: Anatome corporis humani ...
Venedig 1589, Kupferstich, Buch 4, Tafel auf S. 237

Signatur: Mb 4° 18

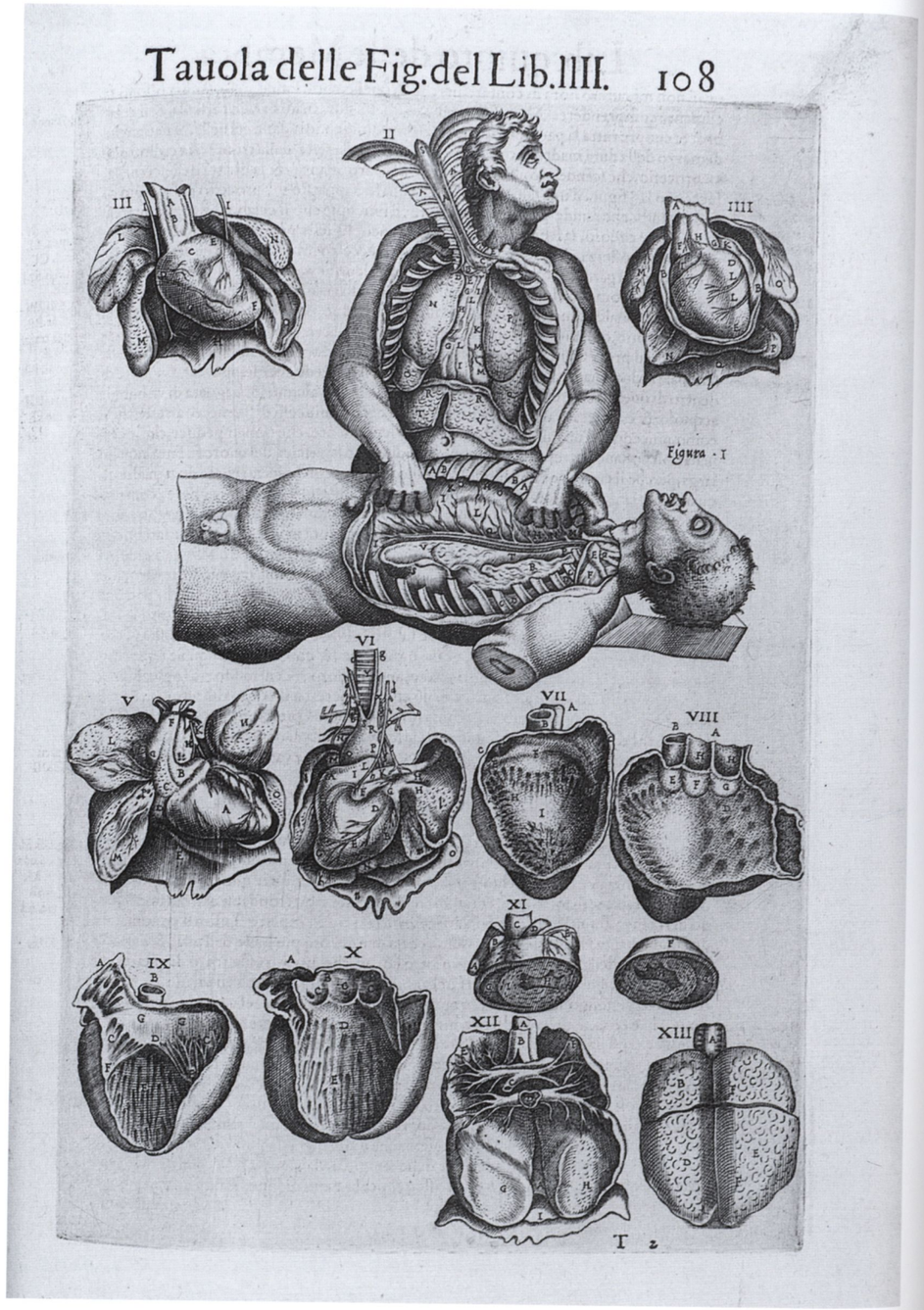


Abb. 19: *‚Anatomisierter Anatom'*; Kupferstich aus: Juan Valverde de Hamusco: *Anatome corporis humani ....* Venedig, 1589.

Das Bild zeigt das Innere des Brustkorbes bei der Leiche und beim 'Anatomen'. Die Rippen der Leiche sind abgesägt worden, um die darunter liegende mittlere Partie der Brust zu zeigen. Beim Anatomen ist der Brustknochen zusammen mit dem Knorpel (*cartilago*) aufgeschnitten und nach oben gerichtet worden, so dass die hintere Seite sichtbar ist. Die Rippen sind gebrochen und nach außen gerichtet, um das Brustinnere besser zur Geltung zu bringen. Die Arme und Beine der Leiche, die wie der Torso einer Statue, den Kopf auf einem Sockel gestützt, da liegt, sind tranchiert. An den beiden oberen Ecken der Tafel ist das Herz abgebildet. Die linke Abbildung zeigt das Herz und die Lungenteile, mit denen es verbunden ist. "Und wir haben sie [die Teile] so ohne Körper abgebildet, um weniger Platz zu belegen..." ("Et l'habbiamo dipinte da per se senza corpo per non occupar tanto luogo", S. 106v). Die Platzökonomie der Buchseite bestimmt also diese pragmatische Entscheidung. Rechts oben ist das Herz ohne Außenhaut, aber noch nicht ganz von seiner Umgebung abgetrennt zu sehen. Es folgen im unteren Bereich der Seite aneinandergereiht zehn weitere Darstellungen. Die Lunge, das Herz (nach links und dann nach rechts gedreht), mit und ohne Verbindungen mit den umliegenden Organen, abgedeckt durch die Entfernung der Außenteile bzw. derartig geschnitten, dass man die Innenseite deutlicher sieht.

Um Platz auf der Seite zu sparen, wird auf die Darstellung der im Text nicht beschriebenen Teile des Körpers verzichtet. Eine Mischung aus Pragmatik und Ästhetik lässt sich anhand dieser anatomischen Tafel exemplarisch erkennen. Der auf den ersten Blick surreal anmutende 'anatomisierte Anatom' ist also ein kluger Kompromiss, der es erlaubt, zwei verschiedene Aspekte der Bruststruktur auf einem Blatt zu zeigen. Außerdem wird hier mit gewagter Leichtigkeit auf die prekäre Tatsache hingewiesen, dass Subjekt und Objekt der Anatomie identisch sind. Der 'Anatom' hält mit beiden Händen die Brust der Leiche auseinander und dreht seinen Kopf schräg nach oben, um die Sicht zu dem nach oben gerichteten *sternum* mit den zugehörigen Rippen zu ermöglichen. Das im Profil gezeigte Gesicht des 'Anatomen' gleicht demjenigen der 'Leiche' – fast sieht es so aus, als handele es sich um ein und dieselbe Figur in verschiedenen Positionen und Phasen der Sektion. Es findet also eine 'Autosektion' statt, in der es um das Wissen des eigenen Selbst geht.

Thomas Bartholin: Anatomia, ex Caspari Bartholini Parentis Institutionibus, Reformata
Leiden 1651, Titelkupfer

Signatur: 37.1 Physica

Durch die Gleichsetzung der anatomischen Praxis mit dem 'Überwinden' der Haut erlangt das Motiv der abgetrennten Körperhülle besondere Bedeutung und wird auf zahlreichen anatomischen Titelkupfern des Barock theatral wirkungsvoll eingesetzt.[19] Doch schon der Anatomietraktat von Juan Valverde de Hamusco (ca. 1525 – 1588) bringt in einer spanischen Ausgabe von 1586 die Abbildung einer von einem Steinsims herabhängenden menschlichen Haut.[20] Sie ist dort platziert, wo zumeist der Titelvorhang angebracht ist. Im Frontispiz von Alexander Reads (ca. 1586 – 1641) *The Manuall of the Anatomy or Dissection of the Body of Man* (1638) zum Beispiel befindet sich der Tisch des Anatomen – traditionell im unteren Bildteil – in der oberen Bildhälfte, und das Titeltuch, welches üblicherweise vom oberen Rand des Kupfers wie ein Bühnenvorhang herabfällt, hängt herab. Doch handelt es sich hier gar nicht um ein Tuch, sondern um eine Menschenhaut. Sie ist zugleich verbergende Hülle vor dem zu 'entdeckenden' Wissen und stellt selbst das Pergament dar, auf dem dieses Wissen zu verschriftlichen ist. Erstmals ist hier der Titel des Traktats auf eine Haut gedruckt.

Auf dem hier gezeigten Titelblatt der 1651 in zweiter Auflage erschienenen *Anatomia reformata* von Thomas Bartholin (1616 – 1680) ist vom barocken Pomp der Titelkupfer nur noch die programmatisch an zwei Nägeln aufgehängte Haut übriggeblieben. Das abgelegte Hautgewand ist – wie ein Tierbalg (mit Kopf und 'Pfoten') in einer barocken Wunderkammer – an einen Rahmen genagelt, der sich nach hinten in ein Halbrund öffnet. In der Architekturgeschichte der Renaissance dient eine derartige Nische traditionell der Platzierung von Skulpturen, sei es im sakralen, sei es im weltlichen Bereich. Deutlich wird also auf das Verhältnis von Zweidimensionalität und Dreidimensionalität angespielt, das sowohl den Unterschied von Tafelbild und Skulptur bestimmt als auch denjenigen zwischen Traktat und anatomischem Präparat. Die an den Nägeln wie beiläufig aufgehängte Haut wird zum Eingangsvorhang vor einer dahinterliegenden, geheimnisvollen Welt, von der auf dem Titelblatt noch nichts preisgegeben wird. Das Aufschlagen des Traktats kommt dem anatomischen Entblättern eines Körpers gleich. Die Geheimnisse unter der Haut sind im Inneren des Buch-Körpers verborgen. Der Werktitel ist auf die Haut 'tätowiert', die wie eine Trophäe der Anatomie gerahmt und ausgestellt wird. Durch die Situation von Rahmen und Vorhang wird zudem auf das Theater als frühneuzeitliches Leitmodell der Repräsentation von Wissen angespielt – ein Miniaturtheater, das sich im Inneren des Buches abspielt.

Bartholin entstammt einer dänischen Ärztefamilie, hat in Kopenhagen, Leiden und Padua studiert und in Basel promoviert. 1641 veröffentlichte er eine revidierte Ausgabe der *Anatomicae institutiones* seines Vaters Caspar Bartholin (1585 – 1629), der er auch zwei Briefe des dänischen Anatomen Jan de Wale (1604 – 1649) hinzufügt. Diese Briefe handeln vom Blutkreislauf und beziehen sich auf die Entdeckungen Thomas Harveys (1578 – 1657). Bartholin wirkte als Professor an der Kopenhagener medizinischen Fakultät und trägt zur Etablierung der praktischen Anatomie als eigener Disziplin bei. Einige seiner wichtigsten anatomischen Entdeckungen betreffen das Kapillar- und das Lymphsystem sowie die Produktion von *chylus* (Inhalt der Lymphgefäße des Darmes) im Rahmen der Blutgenese. Damit stellt er die Galenische Physiologie, die die Leber als Herstellungsort des Blutes auffasste, definitiv in Frage und bestätigte Harveys Theorie.

Die *Anatomia reformata*, deren erste Wittenbergische Ausgabe von 1611 (Caspar Bartholin *Anatomicae institutiones corporis humani*) noch unbebildert erschien, wird in der von Thomas Bartholin überarbeiteten Ausgabe mit anatomischen Tafeln versehen. Sie ist in zwei Bücher unterteilt, beide bestehen aus 4 Kapiteln (I.: unterer und mittlerer Bauch; Brust, Kopf und Extremitäten; II.: Venen und Arterien, Nerven und Knochen). In seinen Ausführungen nimmt Bartholin eine Art vergleichender Darstellung der wichtigsten Lehrmeinungen zu den verschiedenen Themen vor, ehe er die eigene Meinung darlegt; grundsätzlich setzt er sich mehr mit physiologisch-anatomischen Fragen auseinander als mit der reinen, deskriptiven Anatomie. So findet sich in der *Anatomia reformata* beispielsweise ein ganzes Kapitel über die Haut, in dem die Substanz und die Funktionen dieses sonst eher vernachlässigten Organs beschrieben werden. Bartholins Motiv der aufgehängten Haut findet sich erneut, in variierter Form, in Tobias Vogels *Curioeser Haut-Diener* (1690), einem frühen Lehrbuch der Dermatologie.

Abb. 20: *Titelblatt*; Kupferstich aus: Thomas Bartholin: *Anatomia reformata ... ex Caspari Bartholini Parentis Institutionibus ....* Leiden, 1651.

19 Vgl. Robert Herrlinger: Die geschundene Haut im barocken anatomischen Titelkupfer, in: Verhandlungen des XX. internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin, hrsg. von Heinz Goerke und Heinz Müller-Dietz, Hildesheim 1968, S. 478.

20 Vgl. Andrea Carlino: Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning, Chicago und London 1999, S. 57.

In Hippocratis et Galeni physiologiae partem anatomicam isagoge
In: Opera medica, Köln 1630, S. 114–115

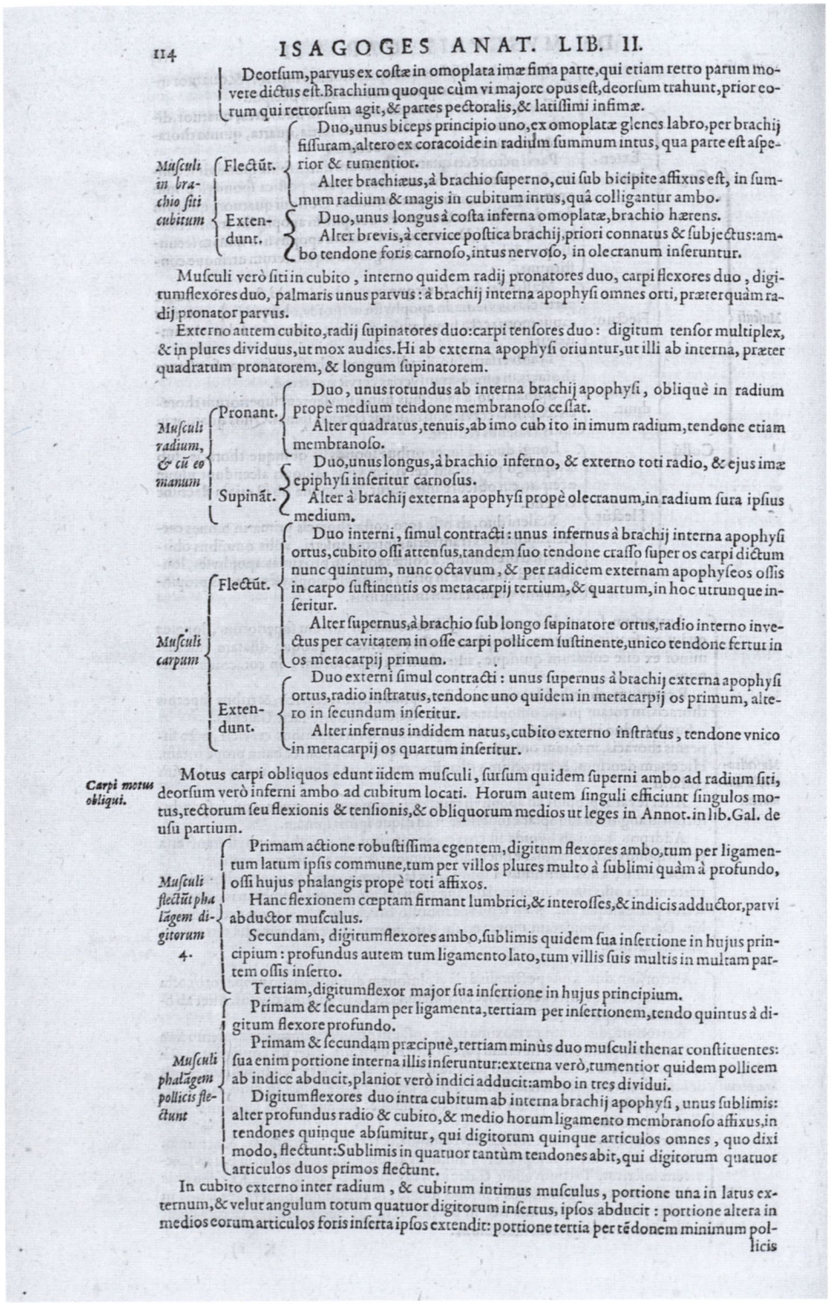
Signatur: 42.3 Medica 2°

Zu den Studenten des Pariser Medizinprofessors Jacobus Sylvius (gest. 1576) gehörte Andreas Vesal, für den Sylvius ab 1543, nach der Erscheinung seines Anatomiewerkes, allerdings alles andere als Bewunderung empfand: Vesal, der Sylvius "Vaesanus" (verrückt, irre) nennt, habe die anatomische Wissenschaft verpestet (polluere), indem er die Wahrhaftigkeit der hippokratischen und galenischen Schriften in Frage gestellt habe (Jacobus Sylvius: Vaesani cuiusdam calumniarum in Hippocratis Galenique rem anatomicam depulsio, 1552, S. 73). Sylvius war ein aufrichtiger Galenist. Sein Kommentar zu dem anatomischen Werk Galens (*De anatomicis administrationibus*) aus dem Jahr 1539, von dem hier eine Seite gezeigt wird (Kat.-Nr. 31a), besteht aus drei Büchern. Im ersten werden Fleisch, Knochen, Drüsen, Fett etc. behandelt, im zweiten Gefäße, Venen und Arterien, Nerven, Muskeln und Sehnen, im dritten die inneren Organe. Zu den von Sylvius gebrauchten Methoden der Darstellung anatomischer Inhalte gehören Schemen mit Klammern, die sich in weitere Verzweigungen aufspalten.

Der wichtigste Vertreter dieser Methode systematischer Wissensvermittlung war Petrus Ramus (Pierre de la Ramée, 1515 – 1572). Durch seinen Einfluss wurden in Paris, der Hochburg der Logik und Dialektik, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dichotomische Synopsentabellen auch unter Medizinern sehr beliebt.[21] Entsprechend werden etwa in dieser Darstellung der Muskelsektion (Abb. 31b) die verschiedenen Armmuskeln am linken Rand der Seite gruppiert und aufgelistet und dann anschließend hinsichtlich ihrer verschiedenen Funktionen (*flectio* und *extensio*, *pronatio* und *supinatio*) weiter differenziert und immer detaillierter beschrieben.

Gegenüber anderen Anatomietraktaten stellen solche Synopsen einen Kompromiss zwischen den zwei Ebenen von bildlicher Simultanität und textueller Sukzessivität dar. Sie verzichten gänzlich auf Bilder und ordnen das anatomische Wissen nach logischen Schemata, in denen Zusammenhänge und Strukturen beschrieben werden. Sie sind ein Versuch, das Wissen über den Körper zu schematisieren und erzielen eine verständliche und angeblich memorisierbare Vereinfachung der Körperanatomie; andererseits sind sie aber im Vergleich mit Bildern wesentlich unanschaulicher und erfordern eine zeitaufwendigere Rezeption.

21 Vgl. Karl Josef Höltgen: Synoptische Tabellen in der medizinischen Literatur und die Logik Agricolas und Ramus, in: Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften 49 (1965), S. 372; Walter J. Ong: Ramus. Method, and the Decay of Dialogue, Cambridge 1958.



114 ISAGOGES ANAT. LIB. II.

Deorſum, parvus ex coſtæ in omoplata imæ ſima parte, qui etiam retro parum movere dictus eſt. Brachium quoque cùm vi majore opus eſt, deorſum trahunt, prior eorum qui retrorſum agit, & partes pectoralis, & latiſſimi infimæ.

Muſculi in brachio ſiti cubitum
- Flectũt.
  - Duo, unus biceps principio uno, ex omoplatæ glenes labro, per brachij fiſſuram, altero ex coracoide in radium ſummum intus, qua parte eſt aſperior & tumentior.
  - Alter brachiæus, à brachio ſuperno, cui ſub bicipite affixus eſt, in ſummum radium & magis in cubitum intus, quâ colligantur ambo.
- Extendunt.
  - Duo, unus longus à coſta inferna omoplatæ, brachio hærens.
  - Alter brevis, à cervice poſtica brachij, priori connatus & ſubjectus: ambo tendone foris carnoſo, intus nervoſo, in olecranum inſeruntur.

Muſculi verò ſiti in cubito, interno quidem radij pronatores duo, carpi flexores duo, digitum flexores duo, palmaris unus parvus: à brachij interna apophyſi omnes orti, præterquàm radij pronator parvus.

Externo autem cubito, radij ſupinatores duo: carpi tenſores duo: digitum tenſor multiplex, & in plures dividuus, ut mox audies. Hi ab externa apophyſi oriuntur, ut illi ab interna, præter quadratum pronatorem, & longum ſupinatorem.

Muſculi radium, & cũ eo manum
- Pronant.
  - Duo, unus rotundus ab interna brachij apophyſi, obliquè in radium propè medium tendone membranoſo ceſſat.
  - Alter quadratus, tenuis, ab imo cubito in imum radium, tendone etiam membranoſo.
- Supinãt.
  - Duo, unus longus, à brachio inferno, & externo toti radio, & ejus imæ epiphyſi inſeritur carnoſus.
  - Alter à brachij externa apophyſi propè olecranum, in radium ſura ipſius medium.

Muſculi carpum
- Flectũt.
  - Duo interni, ſimul contracti: unus infernus à brachij interna apophyſi ortus, cubito oſſi attenſus, tandem ſuo tendone craſſo ſuper os carpi dictum nunc quintum, nunc octavum, & per radicem externam apophyſeos oſſis in carpo ſuſtinentis os metacarpij tertium, & quartum, in hoc utrunque inſeritur.
  - Alter ſupernus, à brachio ſub longo ſupinatore ortus, radio interno invectus per cavitatem in oſſe carpi pollicem ſuſtinente, unico tendone fertur in os metacarpij primum.
- Extendunt.
  - Duo externi ſimul contracti: unus ſupernus à brachij externa apophyſi ortus, radio inſtratus, tendone uno quidem in metacarpij os primum, altero in ſecundum inſeritur.
  - Alter infernus indidem natus, cubito externo inſtratus, tendone vnico in metacarpij os quartum inſeritur.

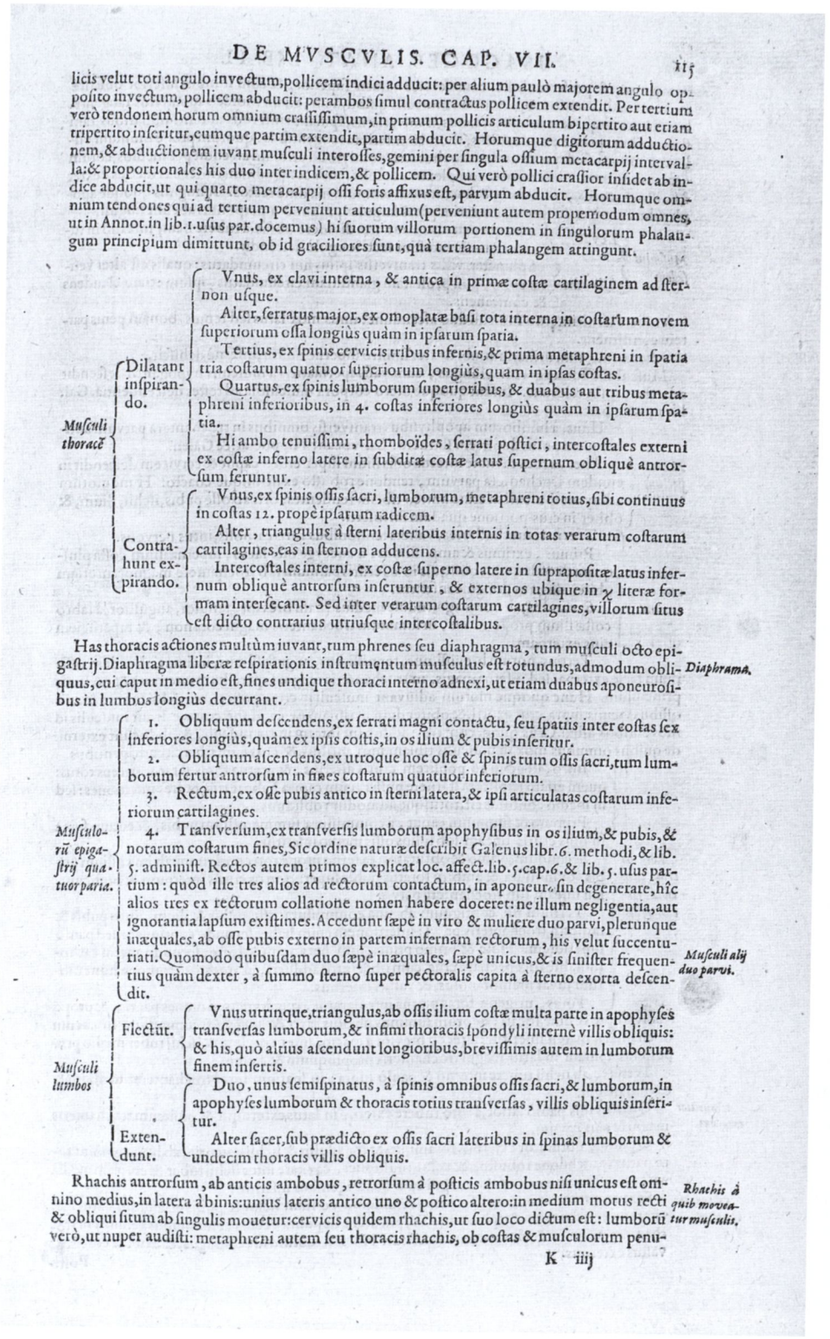
Carpi motus obliqui. Motus carpi obliquos edunt iidem muſculi, ſurſum quidem ſuperni ambo ad radium ſiti, deorſum verò inferni ambo ad cubitum locati. Horum autem ſinguli efficiunt ſingulos motus, rectorum ſeu flexionis & tenſionis, & obliquorum medios ut leges in Annot. in lib. Gal. de uſu partium.

Muſculi flectũt phalãgem digitorum 4.
- Primam actione robuſtiſſima egentem, digitum flexores ambo, tum per ligamentum latum ipſis commune, tum per villos plures multo à ſublimi quàm à profundo, oſſi hujus phalangis propè toti affixos.
- Hanc flexionem cœptam firmant lumbrici, & interoſſes, & indicis adductor, parvi abductor muſculus.
- Secundam, digitum flexores ambo, ſublimis quidem ſua inſertione in hujus principium: profundus autem tum ligamento lato, tum villis ſuis multis in multam partem oſſis inſerto.
- Tertiam, digitum flexor major ſua inſertione in hujus principium.

Muſculi phalãgem pollicis flectunt
- Primam & ſecundam per ligamenta, tertiam per inſertionem, tendo quintus à digitum flexore profundo.
- Primam & ſecundam præciputè, tertiam minùs duo muſculi thenar conſtituentes: ſua enim portione interna illis inſeruntur: externa verò, tumentior quidem pollicem ab indice abducit, planior verò indici adducit: ambo in tres dividui.
- Digitum flexores duo intra cubitum ab interna brachij apophyſi, unus ſublimis: alter profundus radio & cubito, & medio horum ligamento membranoſo affixus, in tendones quinque abſumitur, qui digitorum quinque articulos omnes, quo dixi modo, flectunt: Sublimis in quatuor tantùm tendones abit, qui digitorum quatuor articulos duos primos flectunt.

In cubito externo inter radium, & cubitum intimus muſculus, portione una in latus externum, & velut angulum totum quatuor digitorum inſertus, ipſos abducit: portione altera in medios eorum articulos foris inſerta ipſos extendit: portione tertia per tẽdonem minimum pollicis

Abb: 21 a u. 21 b: *Anatomische Synopsen zur Muskelsektion*; Druckseite aus: Jacobus Sylvius: *In Hippocratis et Galeni physiologiae partem anatomicam.* In: *Opera medica.* Köln, 1630.



DE MVSCVLIS. CAP. VII. 115

licis velut toti angulo invectum, pollicem indici adducit: per alium paulò majorem angulo opposito invectum, pollicem abducit: per ambos simul contractus pollicem extendit. Per tertium verò tendonem horum omnium crassissimum, in primum pollicis articulum bipertito aut etiam tripertito inseritur, eumque partim extendit, partim abducit. Horumque digitorum adductionem, & abductionem iuvant musculi interosses, gemini per singula ossium metacarpij intervalla: & proportionales his duo inter indicem, & pollicem. Qui verò pollici crassior insidet ab indice abducit, ut qui quarto metacarpij ossi foris affixus est, parvum abducit. Horumque omnium tendones qui ad tertium perveniunt articulum (perveniunt autem propemodum omnes, ut in Annot. in lib. 1. usus par. docemus) hi suorum villorum portionem in singulorum phalangum principium dimittunt, ob id graciliores sunt, quà tertiam phalangem attingunt.

Musculi thoracē

Dilatant inspirando.

Vnus, ex clavi interna, & antica in primæ costæ cartilaginem ad sternon usque.

Alter, serratus major, ex omoplatæ basi tota interna in costarum novem superiorum ossa longiùs quàm in ipsarum spatia.

Tertius, ex spinis cervicis tribus infernis, & prima metaphreni in spatia tria costarum quatuor superiorum longiùs, quam in ipsas costas.

Quartus, ex spinis lumborum superioribus, & duabus aut tribus metaphreni inferioribus, in 4. costas inferiores longiùs quàm in ipsarum spatia.

Hi ambo tenuissimi, thomboïdes, serrati postici, intercostales externi ex costæ inferno latere in subditæ costæ latus supernum obliquè antrorsum feruntur.

Contrahunt expirando.

Vnus, ex spinis ossis sacri, lumborum, metaphreni totius, sibi continuus in costas 12. propè ipsarum radicem.

Alter, triangulus à sterni lateribus internis in totas verarum costarum cartilagines, eas in sternon adducens.

Intercostales interni, ex costæ superno latere in suprapositæ latus infernum obliquè antrorsum inseruntur, & externos ubique in χ literæ formam intersecant. Sed inter verarum costarum cartilagines, villorum situs est dicto contrarius utriusque intercostalibus.

Has thoracis actiones multùm iuvant, tum phrenes seu diaphragma, tum musculi octo epigastrij. Diaphragma liberæ respirationis instrumentum musculus est rotundus, admodum obliquus, cui caput in medio est, fines undique thoraci interno adnexi, ut etiam duabus aponeurosibus in lumbos longiùs decurrant. *Diaphragma.*

Musculorũ epigastrij quatuor paria.

1. Obliquum descendens, ex serrati magni contactu, seu spatiis inter costas sex inferiores longiùs, quàm ex ipsis costis, in os ilium & pubis inseritur.

2. Obliquum ascendens, ex utroque hoc osse & spinis tum ossis sacri, tum lumborum fertur antrorsum in fines costarum quatuor inferiorum.

3. Rectum, ex osse pubis antico in sterni latera, & ipsi articulatas costarum inferiorum cartilagines.

4. Transversum, ex transversis lumborum apophysibus in os ilium, & pubis, & notarum costarum fines, Sic ordine naturæ describit Galenus libr. 6. methodi, & lib. 5. administ. Rectos autem primos explicat loc. affect. lib. 5. cap. 6. & lib. 5. usus partium: quòd ille tres alios ad rectorum contactum, in aponeuro. sin degenerare, hîc alios tres ex rectorum collatione nomen habere doceret: ne illum negligentia, aut ignorantia lapsum existimes. Accedunt sæpè in viro & muliere duo parvi, plerunque inæquales, ab osse pubis externo in partem infernam rectorum, his velut succenturiati. Quomodo quibusdam duo sæpè inæquales, sæpè unicus, & is sinister frequentius quàm dexter, à summo sterno super pectoralis capita à sterno exorta descendit. *Musculi alij duo parvi.*

Musculi lumbos

Flectũt.

Vnus utrinque, triangulus, ab ossis ilium costæ multa parte in apophyses transversas lumborum, & infimi thoracis spondyli internè villis obliquis: & his, quò altius ascendunt longioribus, brevissimis autem in lumborum finem insertis.

Extendunt.

Duo, unus semispinatus, à spinis omnibus ossis sacri, & lumborum, in apophyses lumborum & thoracis totius transversas, villis obliquis inseritur.

Alter sacer, sub prædicto ex ossis sacri lateribus in spinas lumborum & undecim thoracis villis obliquis.

Rhachis antrorsum, ab anticis ambobus, retrorsum à posticis ambobus nisi unicus est omnino medius, in latera à binis: unius lateris antico uno & postico altero: in medium motus recti & obliqui situm ab singulis mouetur: cervicis quidem rhachis, ut suo loco dictum est: lumborũ verò, ut nuper audisti: metaphreni autem seu thoracis rhachis, ob costas & musculorum penu- *Rhachis à quib movea- tur musculis.*

K iiij

Abb. 21 b

Adriaan van den Spiegels (1578 – 1625) *De humani corporis fabrica libri decem*, ein voluminöser Anatomietraktat im Quarto-Format, erscheint erst *post mortem*, im Jahr 1627. Adrianus Spigelius (so der latinisierte Autorname) kommt aus Brüssel und erhält den Doktortitel in Padua, wo er anschließend – etwa neunzig Jahre nach dem berühmten Andreas Vesal (1514 – 1564), ein ebenfalls aus Brüssel stammender Mediziner – den Lehrstuhl für Anatomie und Chirurgie innehat. Spiegels Traktat besteht zunächst nur aus einem Text. Die Abbildungen dafür werden zum großen Teil (97 Tafeln) bereits unter Aufsicht seines Vorgängers auf dem Lehrstuhl, Julius Casserius (1545 – 1616), hergestellt. Dieser arbeitet bereits sechzehn Jahre an einem Anatomietraktat, stirbt aber, bevor er eine Publikation in die Wege leiten kann.[22] Die Entwürfe für die meisten der Tafeln stammen von dem Tintoretto-Schüler Odoardo Fialetti (1573 – 1638), die Kupferstiche fertigt Francesco Valesio (ca. 1560 – ca. 1646) an. Casserio lässt die Künstler mit lebenden Modellen arbeiten, die Posen einnahmen, die mit den Präparaten kompatibel waren, so dass die 'sezierten' Partien in die Skizzen eingefügt werden konnten.

Die Publikation von *De humani corporis fabrica libri decem* sowie von Spigelius' zweitem Traktat *De formatu foetu* wird durch den Arzt Danieles Bucretius (gest. 1631) in die Wege geleitet, der die Tafeln von den Erben Casserius' erwirbt und bei der Veröffentlichung mit der Familie von Spigelius zusammen arbeitet. Die Gesamtheit der anatomischen Tafeln, die in *De fabrica* publiziert werden, stellt eine entscheidende Neuerung gegenüber den Vorgängern dar. Wissenschaftliche Präzision und künstlerischer Anspruch werden zugleich verfolgt. Die besondere Theatralität der großformatigen Figuren wird durch ihre 'Lebensnähe' erreicht – sie stehen, bewegen sich anmutig und befinden sich in einer natürlichen Umgebung – die mit der 'Normalität' geöffneter Körper einher geht.

Dies ist die dritte Abbildung einer Serie von insgesamt sechs Bildern zur Schulterblatt- und Rückenmuskulatur. Diese Darstellung der Muskeln des Rückens zeigt einen Mann in einer lieblichen Seenlandschaft, in der Mensch und Natur miteinander harmonieren. Die Ansicht der Häuser wird durch die Bäume und Hügel zum Teil verdeckt. Segelboote, Menschen und Wassertiere deuten auf einen heiteren, idyllischen Alltag. Der voluminöse Mann, der als Anatomiemodell dient, ist dieser Landschaft zugewandt und kann zu ihr hinschauen. Die 'Natur' seines anatomisierten Körpers wird mit einer eher künstlichen Pose verknüpft. Das rechte Bein ist auf einen Felsen gestützt, die Arme, in einer gekünstelten Pose, halten ein Textilstück, das teilweise parallel zur herunterhängenden Rückenhaut verläuft. Da der Figur quer über den Rücken ein großes Stück Haut fehlt, könnte es sich bei dem gehaltenen 'Stoff' auch um diese Haut handeln. Diese Deutung liegt insofern nahe, als der an der linken Gesäßbacke herunterhängende Hautzipfel dem in der rechten Hand gehaltenen 'Stoff'-Ende überaus ähnelt. Dies vorausgesetzt, weist die Darstellung indirekt auch auf die Ikonographie des geschundenen Marsyas, die in dieser Zeit in Kunst und Medizin tradiert wird,

Julius Casserius: Tabulae anatomicae LXXVIII. Enthalten in: Andreas Spiegelius: De humani corporis fabrica libri decem Venedig 1627, Kupferstich, Buch 4, Tafel 16 auf S. 28

Signatur: 10 Physica 2°

22 Vgl. Harald Moe: The Art of Anatomical Illustration in the Renaissance and Baroque Periods, Copenhagen 1995, S. 64.

Abb. 22: *Demonstration der männlichen Rückenmuskulatur*; Kupferstich aus: Adrianus Spiegelius: *De humani corporis fabrica libri decem*. Venedig, 1627.

und zitiert eine Anatomiefigur aus Juan Valverde de Hamuscos Anatomieatlas, die im 16. Jahrhundert berühmt war und nachfolgend viel kopiert wurde (vgl. Kat.-Nr. 28).

Auf Muskeln, Sehnen, Haut und andere Partien sind Buchstaben eingezeichnet, die auf der Nebenseite in alphabetischer Anordnung nacheinander besprochen und entschlüsselt werden. Die Anatomie als "Alphabet der Medizin", wie Berengario da Carpi (ca. 1460 – 1530) bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts schreibt, wird anhand einer solchen systematischen Beschreibung verständlich und zugleich sichtbar gemacht: "Die Notwendigkeit und Nützlichkeit der Anatomie ist eine solche, dass es gebräuchlich ist, sie als Alphabet der Mediziner zu bezeichnen [...]" ("Tanta est igitur anatomiae necessitas / et utilitas / ut multitudinis usus dicat eam esse Alphabetum Medicorum [...]" S. Vv). Doch die Texte, die diese anatomische Sektion des menschlichen Körpers möglichst schlicht und einfach beschreiben sollen, wirken hier nicht nüchtern und neutral: Spiegel verwendet Attribute wie "elegant" zur Beschreibung der Gestalt des dreieckigen "musculus Cucullaris"; er spricht davon, dass Muskeln nach und nach 'entkleidet' ("denudati") werden – und entsprechend sieht die herunterhängende Haut denn auch wie ein Kleidungsstück aus. Nur die Wahl der Partizipform "excoriata" ('abgezogen') bei der Erläuterung von 'H' (Haut) erinnert daran, dass der Akt des Enthäutens nicht ganz alltäglich ist.

Neben vielen männlichen Figuren (Kat.-Nr. 32) finden sich in Adriaan van den Spiegels (1578 – 1625) *De humani corporis fabrica libri decem* auch zwei weibliche. Die beiden Dreiviertelfiguren stehen mit geöffnetem Unterleib in einer Landschaft. Die hier nicht gezeigte Frauenfigur hat einen geöffneten Uterus, in dem sich ein schräg liegender Säugling befindet. Die geöffneten Hautschichten sind symmetrisch und in ästhetischer Vollkommenheit ausgebreitet, so dass der Unterleib wie eine große Blüte wirkt.[23] Die abgebildete Figur mit aufwendiger Haartracht nimmt die Pose der *venus pudica* ein. Doch verdeckt die linke Hand nicht, wie vom antiken Skulpturentypus vorgegeben, die Scham, sondern sie wirkt eher wie zum Gruß erhoben (oder leicht erschrocken). Beide Arme gemeinsam 'rahmen' die Bauchhöhle, deren Inneres den Blicken dargeboten wird. Man sieht den Urogenitaltrakt, nach dem Stand des damaligen Wissens. Jedes Detail ist mit lateinischen Buchstaben gekennzeichnet und wird in der gegenüberliegenden Liste bestimmt. Das von der Haut befreite Innere, das sich dem Betrachter quasi wie von selbst darbietet, wird diskursiviert, während die mit Haut bedeckten Partien des Körpers bedeutungslos sind.

Die Darstellung der weiblichen Körperteile (mit Minuskeln im Text) soll, so wird die Abbildung im beigefügtem Text erklärt, die Fortpflanzungsorgane demonstrieren und die Unterschiede von den männlichen Körperteilen (mit Majuskeln im Text) hervorheben. Beim Vergleich zwischen weiblichen und männlichen Partien geht es prinzipiell um die jeweiligen Dimensionen, z. B. bei den männlichen und weiblichen Venen,

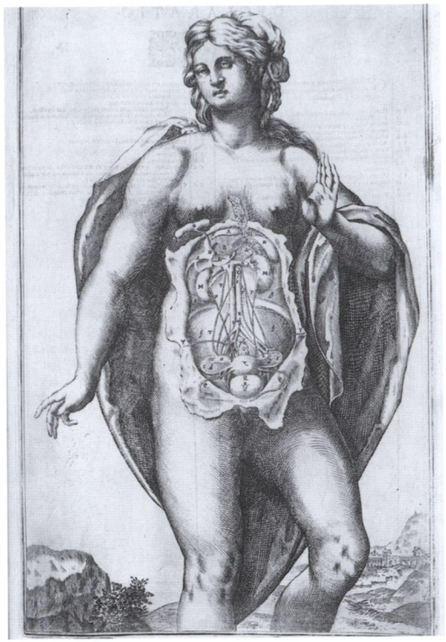


Abb. 23: *Weibliche Reproduktionsorgane*; Kupferstich aus: Adrianus Spiegelius: *De humani corporis fabrica libri decem*. Breslau, 1627.

Julius Casserius: Tabulae anatomicae LXXVIII. Enthalten in: Andreas Spiegelius: De humani corporis fabrica libri decem Venedig 1627, Kupferstich, Buch 8, Tafel 18 auf S. 81

Signatur: Mb 2° 29 (2)

die mit den Testikeln bzw. dem Uterus verbunden sind, oder um die größeren Beckenknochen bei der Frau.

In ähnlich 'natürlicher' Weise, wie sich die Haut am Bauch öffnet, wird der Körper der Frau hinten von einer dunkel gefütterten Draperie umschlungen, welche lose über die Schultern und den erhobenen linken Arm fällt. Dieser organisch wirkende Umhang, der von seiner Struktur und Materialität her der beiseite geklappten Haut ähnelt, weist auf die zusätzliche 'Haut' der Kleidung – einen 'Schleier der Scham', der zum Zwecke der anatomischen Sektion ebenfalls abzulegen ist. Beide Umhüllungen, Haut und Draperie, sind von luftiger, fast schwebender Konsistenz. Ihre Entfernung geschieht gewaltlos, spielend, wie durch einen Hauch.

23 Vgl. Martin Kemp und Marina Wallace: Spectacular Bodies. The Art an Science of the Human Body from Leonardo to Now, Berkeley u. a. 2000, S. 172.

Gaetano Petrioli: Tabulae anatomicae a celeberrimo pictore Pietro Berrettino Cortonensi delineate ... Rom 1741, Kupferstich, Tafel 27 vor S. 83

Signatur: Mb 2° 35

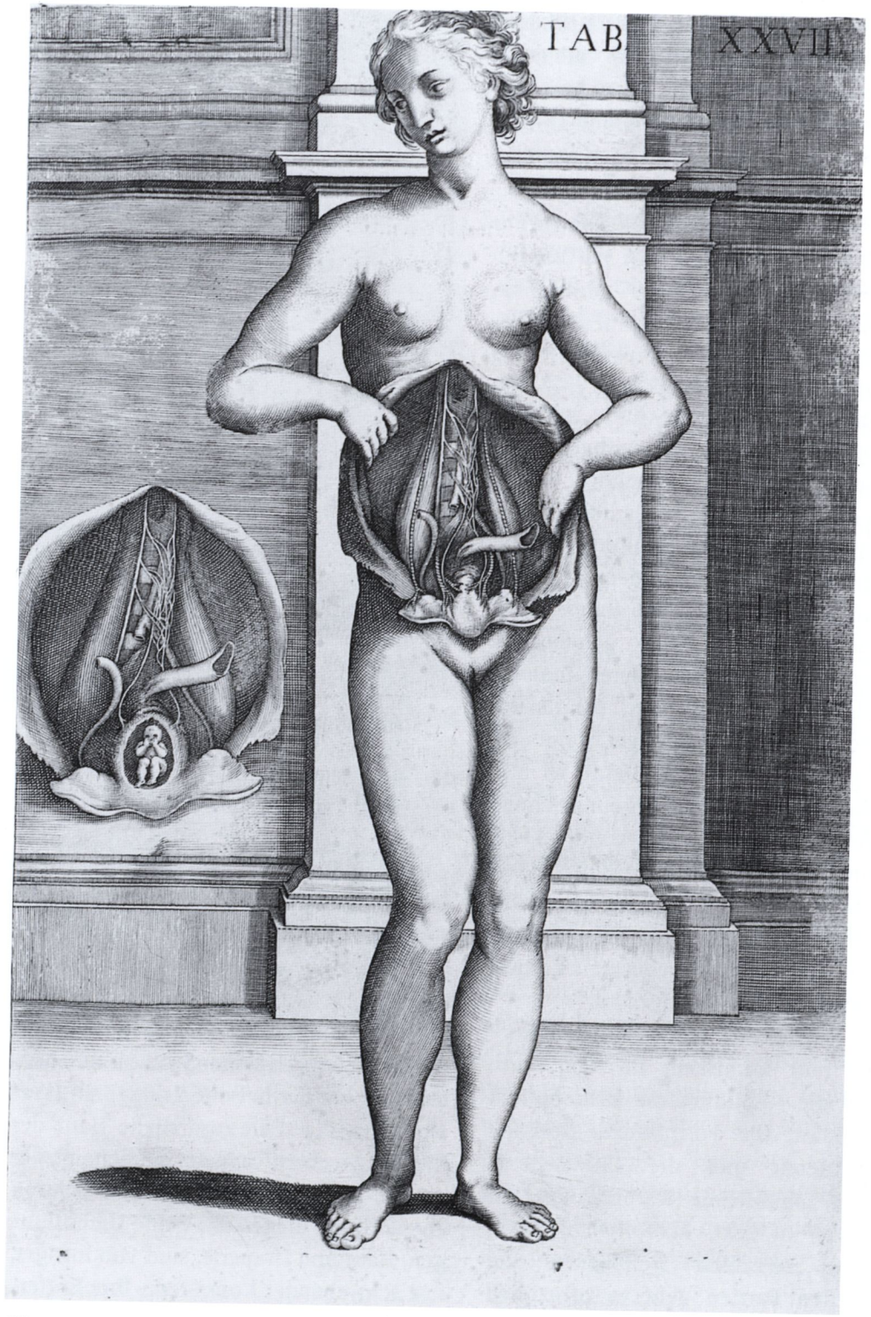


Abb. 24: *Weibliche Bauchhöhle und isolierter Fötus ‚in situ'*; Kupferstich aus: Gaetano Petrioli: *Tabulae anatomicae* ... Rom, 1741.

Der Entwurf für diese stehende weibliche Figur stammt von dem berühmten Künstler und Architekten Pietro Berrettino da Cortona (1597 – 1669), der im frühen 17. Jahrhundert durch den Kupferstecher Luca Ciamberlano (geb. 1570/80) eine Reihe seiner Anatomie-Entwürfe ausführen ließ.[24] Auf ihnen ist die Selbstthematisierung des Mediums ständig präsent. So gibt es zum Beispiel sezierte Figuren, die anatomische Bilder in edlen Schmuckrahmen hoch halten, auf denen die Körperpartie, die bei ihnen offen gelegt ist, aus einer anderen Perspektive gezeigt wird. Oder sie tragen Tafeln in den Händen, auf die sezierte Körperteile geheftet sind. Oftmals spielen architektonische Bildelemente eine zentrale Rolle. Es ist unklar, durch welche zeitgenössische Anatomen der Künstler sein Wissen über den menschlichen Körper erlangte.[25]

Die spektakulären und innovativen Kupferstiche bleiben zunächst unpubliziert; erst gegen Mitte des 18. Jahrhundert nimmt Gaetano Petrioli (Lebensdaten unbekannt) sich ihrer an. Dieser Chirurg und Hofarzt des Königs Victor Amadeus II. von Sizilien hatte sich bereits durch die Veröffentlichung der Anatomietafeln des einflussreichen römischen Anatomen Bartolomeo Eustachio (1500 – 1574) einen Namen gemacht. Petrioli schrieb für die Publikation seiner *Tabulae anatomicae a celeberrimo pictore Petro Berrettino Cortonesi* (1741) einen Kommentar zu Pietro Berrettinis Tafeln und fügte kleinere Bildelemente hinzu (die er bisweilen Vesals oder Casserios Atlanten entnahm). Die Erstausgabe von 1741 ist nur in sehr wenigen vollständigen Exemplaren erhalten, von denen sich eines im Besitz der Herzog August Bibliothek befindet. Die Ausgabe enthält 27 große Tafeln, die auf besonderes Büttenpapier gedruckt sind.

Die abgebildete Figur ist die einzige Darstellung einer Frau unter den Entwürfen Pietro Cortonas und wird von Petrioli ganz am Ende des Traktats platziert. Abgebildet ist eine stehende weibliche Figur, deren geöffneter Unterleib Uterus und Ovarien im 'Normalzustand' zeigt, wobei besonders die autonomen Nerven der Bauchhöhle demonstriert werden. Eine zweite Repräsentation dieser Körperpartie, links neben der Figur in die Wand eingelassen, bildet demgegenüber eine zeitlich 'spätere' Phase ab. Man sieht die Reproduktionsorgane im Zustand der Schwangerschaft. Ein kleiner Fötus 'sitzt' im Uterus. Wahrscheinlich wurde diese Körperpartie in der Wand, wie die vielen hinzugefügten Details der anderen Tafeln, erst durch den Stecher Petriolis im 18. Jahrhundert ergänzt.[26] In der durch die Wiederholung dieser Körperpartie angedeuteten zeitlichen Sukzession vom mehrdimensionalen Körper auf die flächige, plane Wand wird der Prozess der 'Bildwerdung des Fleisches' versinnbildlicht, wie er für die anatomische Abbildungspraxis erforderlich ist.

Der Stich zeigt den weiblichen Torso als einen dem Betrachter präsentierten voluminösen Hohlraum. Die Haut fungiert als feste Trennschicht vor dem innerleiblichen Raum, was dadurch betont wird, dass das Detail der Öffnung nochmals in der Wand erscheint, so als handle es sich um ein Loch in einer Mauer. Die Figur präsentiert dem Betrachter aktiv und willentlich ihr Inneres – eine Konvention, die in der Geschichte der *anatomischen* Abbildung seit dem 16. Jahrhundert eine bedeutsame Funktion inne hatte.

24 Vgl. Anna Lo Bianco: Pietro da Cortona. 1597 – 1669, Mailand 1997, S. 57 f.

25 Vgl. Jeremy M. Norman (Hrsg.): The Anatomical Plates of Pietro da Cortona. 27 Baroque Masterpieces, New York 1986, S. 2.

26 Vgl. Lüdike Duhme: Die Tabulae Anatomicae des Pietro Berretini da Cortona. Köln 1980, S. 148; Harald Moe, vgl. Anm. 7, S. 78.

Joseph Guichard du Verney: Myologie complette en couleur et grandeur naturelle: composée de l'essai et de la suite de l'essai d'anatomie, en tableaux imprimés; ouvrage unique, utile & nécessaire aux etudians & amateurs de cette science
Paris 1745–1746, Schabkunst, vierfarbig, Tafel 14

Signatur: Mb 2° 58a

Im 18. Jahrhundert entstehen, als Zusammenarbeit des Malers, Kupferstechers und Druckers Jacques Gautier D'Agoty (1717 – 1785) und des Chirurgen und Anatomen Joseph Guichard du Verney (1648 – 1730), mehrere aufwendige Anatomieatlanten mit großformatigen farbigen Drucken. Die Bände werden teilweise unter dem Namen des Künstlers D'Agoty, teilweise unter dem Namen des Anatomen Du Verney, der im Pariser Jardin du Roi Lehrsektionen durchführt, publiziert – allerdings erst, nachdem sich genügend Subskribenten für die kostspieligen Werke gefunden haben[27].

Wie im Titel dieses anatomischen Atlas ausführlich beschrieben, behandelt er die *Myologie* (Muskellehre) von Gesicht, Hals, Kopf, Zunge und Kehlkopf nach deren Präparation und Austrocknung. Die Tafeln sind von Gautier d'Agoty angefertigt worden, "en Couleur et Grandeur naturelle". In der Widmung an François Gigot de la Peyronie (1678 – 1747), den Chirurgen und Berater des französischen Königs, hebt Du Verney die neue Kunst des Mehrfarbdrucks hervor, die den Vorzug hat, "de représenter les parties du Corps humain dans leur vraie forme et avec leur couleur naturelle". Der Nutzen einer solchen verfeinerten Technik sei nicht nur für die Anatomen und für die Medizinstudenten eindeutig, sondern laut Ankündigung auch für "Chirurgen, Maler und Bildhauer", also für all jene, die sich mit dem Studium des menschlichen Körpers befassen und vielleicht keinen leichten Zugang zu anatomischen Präparaten haben. Betont wird die Neuheit der hier angewandten Technik, die einen klaren Bruch mit der bisherigen Schwarz-

Abb. 25: *‚Anatomischer Engel'*; Vierfarbdruck aus: Joseph Guichard du Verney: Myologie complette ... Paris, 1745/46.

Weiß-Abbildung darstellt. Die Farben, die Dimensionen sowie die Perfektionierung der künstlerischen Techniken sind die Voraussetzungen für die exakte Wiedergabe der Natur.

Der sogenannte *Anatomische Engel*, die berühmte vierzehnte Tafel des Atlas, stellt die Rückenmuskulatur einer Frau dar. Diese Abbildung diente als Titelbild des Katalogs zur Ausstellung *L'âme au corps. Arts et Sciences 1793 – 1993* im Pariser Grand Palais, jener vieldiskutierten Schau, die in den 1990er Jahren eine Welle von Körper- und Anatomieausstellungen in Europa und den USA auslöste. Der systematischen Beschreibung der auf dieser Tafel gezeigten Muskeln wird folgende allgemeine Bemerkung vorangestellt: "Für die Sektion der auf dieser Tafel demonstrierten Muskeln haben wir die Leiche einer Frau verwendet, bei der die Muskeln zarter sind und weniger Platz in Anspruch nehmen, dadurch ist es möglich gewesen die Figur in ausgedehnter Form darzustellen; wir haben ihr den Kopf aus Gründen der Gefälligkeit gelassen." ("On a employé pour la dissection des Muscles démonstrés dans cette Planche, le Cadavre d'une Femme dont les Muscles sont plus délicats et tiennent moin d'espace, au moyen de quoi on a pu donner plue détendue à la Figure; on y a laissé la Tête pour agrèment.")

Bei der anatomischen Darstellung wird der Schwerpunkt auf Ansatz und Ende der Muskeln gelegt, von denen das Bild laut begleitendem Text einen "sehr natürlichen Eindruck" vermittelt. Diese Abbildung nimmt in exemplarischer Weise eine Ästhetisierung des anatomisierten Körpers vor. Der nach unten leicht gesenkte Kopf der Frau mit dem schön frisierten Haar zeigt das Profil und lässt ein Auge der jungen Frau sehen, ihr Blick ist zur rechten Seite gerichtet, so dass die Illusion aufrecht erhalten wird, dass sie 'lebt'. Die sitzende Haltung, die keine Anstrengung erkennen lässt, erinnert an die Positionierung eines weiblichen Modells, das sich geduldig dem Blick des Künstlers zeigt. Die Darbietung des geöffneten Rückens gehorcht neben wissenschaftlichen auch ästhetischen Kriterien. Die linke Seite der Rückenmuskulatur öffnet sich wie ein Flügel mit Grazie und Leichtigkeit und bleibt aufgeklappt. Die untere geschwungene Trennungslinie zwischen den offenen, rotfarbigen Innenteilen des Rückens und der rosigen Gesäßpartie evoziert, auch dank des kraftvollen Farbkontrastes, den 'elegantgeschnittenen' Übergang zwischen einem Korsett und einem Rock. Die barocke Kleidermode ist dieser Darstellung nicht allzu fern, die zwischen Plakatkunst und erotischem Kammerstück changiert.

27 Vgl. K. B. Roberts und J. D. W. Tomlinson: The Fabric of the Body. European Tradition of Anatomical Illustration. Oxford 1992, S. 523–525; Lain Entralgo: Historia Universal de la Medicina, Bd. 5, Barcelona 1973, S. 31.

Jacques Gautier d'Agoty: Exposition anatomique de la structure du corps humain
Marseille u. a. 1759, Schabkunst, vierfarbig, Tafel 1 und 2

Signatur: Mb 2° 13a

Anatomische Klapp- und Falttafeln, wie es sie zu allen Zeiten der Medizingeschichte gab, ermöglichen es, den Körper plastisch werden und aus dem Buch heraus treten zu lassen. Der Vorgang des Öffnens und des Verschließens des Körpers wird wiederholbar, die Anatomie wird als reversibles Verfahren gezeigt und im Umgang mit dem Buch eingeübt. Dieser Effekt wird im 18. Jahrhundert durch die überdimensionalen Anatomieatlanten des Malers, Kupferstechers und Druckers Jacques Gautier D'Agoty (1717 – 1785) verstärkt. Die von D'Agoty angefertigten Farbtafeln erscheinen in mehreren Atlanten und entstehen in Zusammenarbeit mit dem Chirurg und Anatomen Joseph Guichard du Verney (1648 – 1730), der im Pariser Jardin du Roi Lehrsektionen durchführt.

Die riesigen Tafeln der *Exposition anatomique de la structure du corps humain* (1759) lassen das Buch selbst zu einem Seziertisch werden, auf dem sich das bereits bearbeitete Präparat darbietet. Die Farbtafeln folgen dem Verlauf der Anatomie – im Umblättern des Buches sieht man den Körper, dem immer mehr Schichten abgetragen wurden. Auf dem hier gezeigten aufwendigen Farbdruck, einer ausklappbaren, annähernd lebensgroßen Frau, sieht man "une Femme sur pied, dissequée, la matrice ouverte, le Foetus en situation, et les parties suivantes." Die zu großen Teilen hautlose, sezierte, aber nichtsdestotrotz aufrecht stehende Schwangere hebt den linken Arm und stützt die rechte Hand auf einen Sockel, genauer: auf ein kleines Buch. In einem derart großen Werk – es handelt sich wohl um den größten Anatomieatlas aller Zeiten, der von seinen Dimensionen her nur von geographischen Atlanten überboten wird – ist die Darstellung dieses winzigen Buches vermutlich ironisch gemeint. Zwar gehört die Ikonographie des Buches zum festen Repertoire anatomischer Darstellungen, doch der deutliche Kontrast der Dimensionen von 'Buch-im-Buch' und Anatomieatlas verweist auf das 'Verschwinden' des Buches gegenüber der Macht des Körperbildes. Das Sehen wird gegenüber dem Lesen aufgewertet. Entsprechend ist das abgebildete Buch zugeklappt, während die Haut der Frau geöffnet ist. Der Bildtopos des geschlossenen Buches findet sich bei Darstellungen anatomischer Modelle seit der Frühen Neuzeit durchgehend. Er steht dafür, dass die Leichenschau die Lektüre überflüssig macht. In bildlichen Darstellungen von Sektionsszenen wird hingegen in der Regel ein geöffnetes Buch abgebildet, dessen Dimensionen und Stellung zwar variieren, das aber weiterhin Referenzpunkt des Wissens bleibt.

Im aufgeschnittenen Uterus der hier dargestellten Figur befindet sich ein sitzender Fötus. Es wirkt, als wäre der Embryo dem Licht nicht gewachsen, dem er durch die Kunst des Anatomen (bzw. des Künstlers) so plötzlich ausgesetzt ist. Er reibt sich die Augen, so dass dem Betrachter verdeutlicht wird, dass die Abbildung den konkreten, realen Augenblick der Öffnung des Bauches – in Analogie zum Aufschlagen dieser Tafel – in Szene setzt.

Der im Verlauf der Geschichte der anatomischen Traktate und Atlanten zunehmende Realismus des Buches und seiner Abbildungen, das neben der qualitativen Perfektionierung eine dimensionale Anpassung an die natürliche Körpergröße erlebt, setzt die Leiche in ein Konkurrenzverhältnis zur immer exakter werdenden bildlichen Reproduktion des Körpers. Der Anatomieatlas bietet eine Kopie der natürlichen Körperstruktur und versteht sich als Ersatz für die Humansektion für jene Fälle, in denen es nicht möglich ist, daran teilzunehmen. Die Atlanten richten sich daher nicht nur an Studierende der Medizin, sondern auch an Künstler und andere Interessierte.

Die Tendenz zur exakten Nachahmung der Natur ist im 18. Jahrhundert mit der Perfektionierung der Drucktechniken verbunden. Parallel dazu wird die Herstellung von künstlichen, meistens aus Wachs bestehenden Präparaten immer realitätsnäher. Insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde, ausgelöst durch die spektakulären Arbeiten Clemente Susinis (1757 – 1814) im Florentiner Naturkundemuseum *La Specola*, zunehmend Wachs eingesetzt, um 'realistische', skulpturale Körpermodelle herzustellen.[28] Die bei Wachsfiguren gegebene Möglichkeit, den Körper tatsächlich anzufassen, zu öffnen und ihm einzelne Teile entsprechend dem Verlauf der Sektion zu entnehmen, wird im Atlas von D'Agoty durch die Möglichkeit der Sukzession der Darstellungen auf den Buchseiten und das Prinzip des Auseinanderfaltens zumindest ansatzweise nachvollzogen. Klappt man die hier gezeigte riesige Frauenfigur anschließend wieder zusammen und schließt das Buch, so wird es zum 'Grab' des Körpers. In der zeitgleich entstehenden Wachsmodellierkunst künden sich die Grenzen des Modells des Buches als Repräsentationsmedium anatomisierter Körper bereits an.

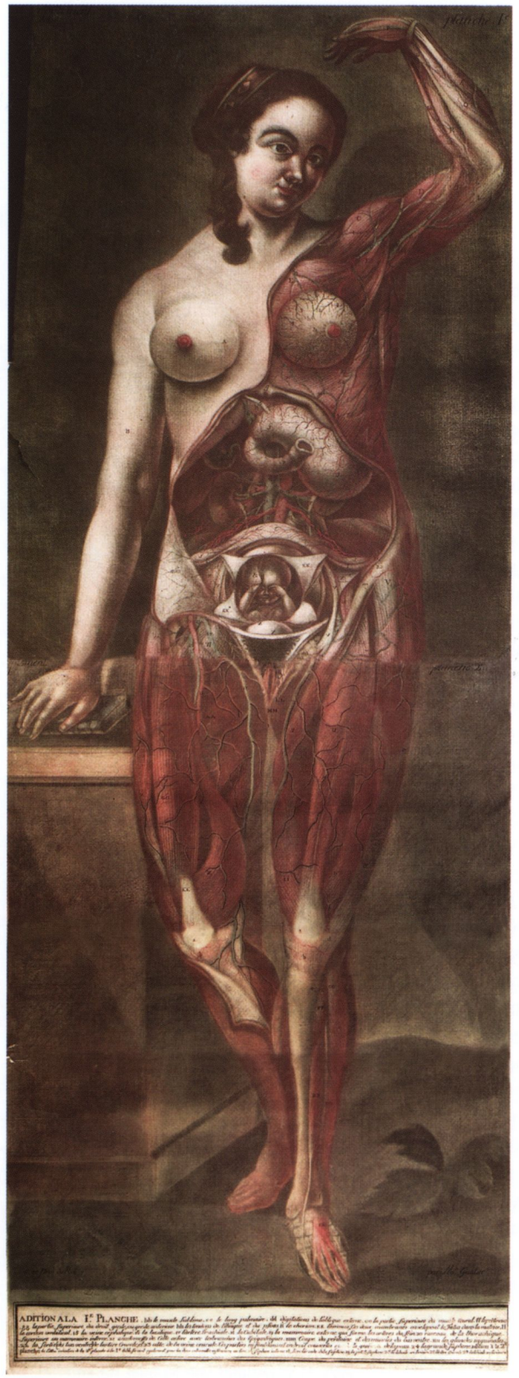


Abb. 26: *Schwangere Frau mit geöffneter Gebärmutter und Fötus, in situ'*; Vierfarbdruck aus: Jacques Gautier D'Agoty: *Exposition anatomique de la structure du corps humain.* Marseille u.a., 1759.

28 Vgl. Michel Lemire: Artistes et morteles, Paris: Chabaud 1990.

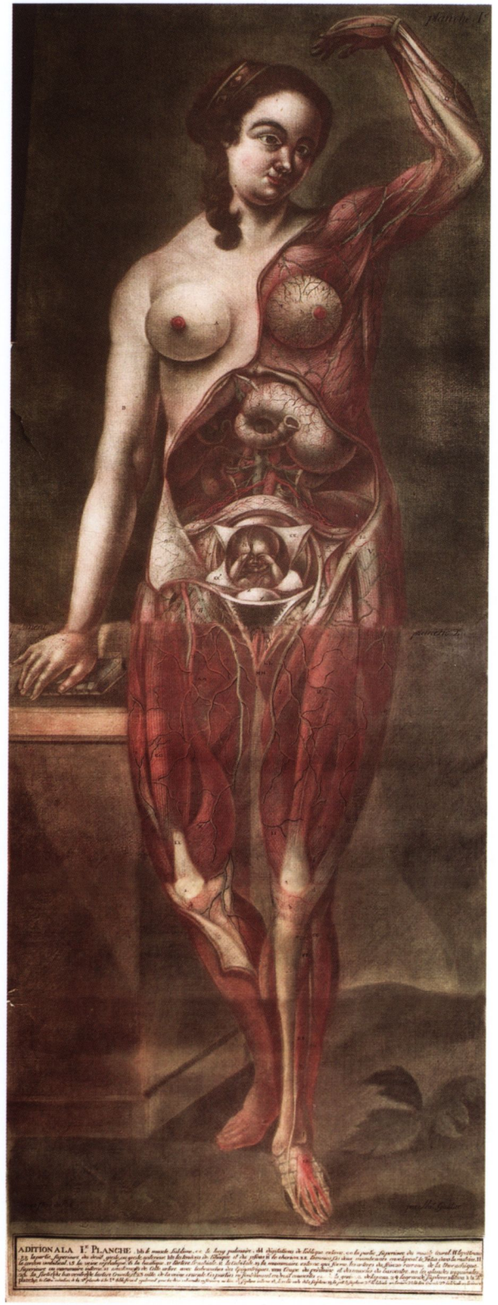
Verborgen
im Buch

Verborgen
im Körper

Haut

zwischen
1500 und 1800

Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel



Verborgen
im Buch

Verborgen
im Körper

Haut

Zwischen
1500 und 1800

Herzog August
Bibliothek
Wolfenbüttel

Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 82
Ausstellung in der Herzog August Bibliothek
5. Oktober 2003 bis 11. Januar 2004
Motiv auf dem Umschlag: Kat.-Nr. 35
Frontispiz: Kat.-Nr. 36

In Verbindung mit Claudia Benthien, Daniela Bohde, Almuth Corbach,
Mariacarla Gadebusch, Helmar Härtel, Robert Jütte, Ulrike Landfester und Bettina Wahrig
herausgegeben von Ulrike Zeuch

Die Herzog August Bibliothek dankt den auswärtigen Leihgebern:

Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité

Carl Wildbrett, Ältester Spezialbetrieb für echtes Hautpergament, Bobingen

Eberhard-Karls-Universität Tübingen

Privatbesitz

Sacred Seven, Tattoo Piercing, Wolfenbüttel

SkinEthic Laboratories, Nice

Stadtarchiv München

Stiftung Deutsches Hygiene-Museum, Dresden

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2003
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung der Bibliothek unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf holzfrei, weiß matt gestr. Offset, "BVS matt", 170 g/qm,
alterungsbeständig, chlorfrei gebleicht.
Satz: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Druck: primedia Th. Schäfer GmbH, Hannover
Printed in Germany

Inhalt

Helwig Schmidt-Glintzer:
Vorwort 7

Ulrike Zeuch:
Einleitung 9

Almuth Corbach:
Von der Haut zur Codexform – Metamorphose
eines Organs 13

Helmar Härtel:
Färben, Beschreiben, Bemalen, Bedrucken und
Entziffern von Pergament 47

Ulrike Zeuch:
Haut – Vermittler zwischen Innen und Außen . . 65

Claudia Benthien und Mariacarla Gadebusch:
Körper und Buch 85

Daniela Bohde:
Abgeschunden, gegerbt und beschriftet –
die menschliche Haut als mahnendes Schaustück
in der niederländischen Anatomietradition . . . 131

Bettina Wahrig:
Kranke Haut – kranker Körper: Das Beispiel Lepra 139

Robert Jütte:
Haut als Heilmittel 161

Ulrike Landfester:
Beschriebene Haut: Eine kleine Kulturgeschichte
der Tätowierung 175

Personenregister 185