

HARTMUT BÖHME

Der Körper als Bühne.
Zur Protogeschichte der Anatomie.

0. Einleitung

Die Invasion des Körpers findet gegenwärtig von zwei Seiten her statt, von innen und von außen. Miniaturisierte Computer siedeln sich auf der Körperoberfläche an oder wandern in sein Inneres. Die Genetik rekonstruiert den Körper von den Molekülen her (Human Genom Project) und wird ihn in Zukunft neu modellieren. Die Prothetik und Cyborg-Techniken lösen die Trennung von Organischem und Anorganischem auf. Die zweite Seite: was dem Körper an eigenleiblichem Spüren und Gefühlen zugehörte, findet zunehmend 'draußen' statt, nämlich in den Gefühlsfabriken der Medien und Events. Der Körper empfindet nicht sich selbst, sondern wird über Relais angekoppelt an 'objektive' Gefühle und Körpersensationen, die in Maschinen entworfen und in virtuelle oder wenigstens artifizielle Erlebnisparks implementiert werden. Der Körper, auf dessen anthropologisches Gefüge man seit Jahrtausenden vertraute, wird abgetrieben.

Diese Strategien sind bekannt. Sie sind nicht vom Himmel gefallen, sondern haben eine Vorgeschichte. Der Aufsatz wird deswegen nicht den 'Sensationen' neuester Körpertechnologien nachgehen, sondern der Vorgeschichte der Eroberung des Körperinneren.

Der römische Architekt und Bauingenieur Vitruv überliefert das Motiv des sog. sokratischen Fensters: "Sokrates wünschte sich innigst eine Brust aus Kristall, damit man von außen das Herz sehen könnte." Dieses Motiv hat im 16. und 17. Jahrhundert Konjunktur, in der Epoche der *Simulatio* und *Dissimulatio*, der Täuschung und Verstellung, Verbergung und Maskerade, in jedem Fall der Theatralisierung.¹

Auf einem Triumphbogen, der in Brüssel zum Empfang des Erzherzogs von Oesterreich 1594 errichtet wurde, finden wir eine männliche Skulptur mit einem gläsernen Fenster vor dem Herzen, zu seinen Füßen drei Masken, in der Hand eine Taube – all dies sind Embleme des Menschen ohne Falsch, der zwischen Innen und Außen keine Dissonanz, keine Abschirmung und Maskierung, nicht einmal ein Übersetzungsproblem kennt.

¹ Hierzu hat eine ausgezeichnete Arbeit geschrieben: Marc Schweska: *Simulatio und Dissimulatio. Problematisierung von Macht und Moral von der Renaissance bis zur Aufklärung*. Mag.-Arbeit Berlin 2000. Hier findet sich auch die Behandlung des Motivs vom "gläsernen Fenster".

Der innere Mensch wird jetzt erfunden – mit ihm die Heimlichkeit, die Täuschung, das Geheimnis und die Verhüllung – und folglich die Strategien, den inneren Menschen zu enträtseln und zu decodieren. In dieses Umfeld gehört auch die Anatomie.

Am Ende des 18. Jahrhunderts – in den "Biographien der Wahnsinnigen" von Johann Christian Spieß (1796) – finden wir eine Geschichte "Der gläserne Ökonom". Geschildert wird ein verrückt gewordener Kameralist, der glaubt, ein Fenster in der Brust zu haben, durch das man alle seine Gedanken und Gefühle sehen könne: die Paranoia der vollendeten Geheimnislosigkeit, die *idée fixe* der totalen Einsichtigkeit und damit auch der Ausstülpung des Inneren, eine Angst, die der *basso continuo* der Paranoia ist.

Im folgenden geht es um kulturelle Vorbereitungen, durch die in Europa das Phantasma der vollendeten Durchdringung des Inneren inauguriert wurde: und das ist die Anatomie, die weit unterschätzt würde, wenn man in ihr nur die Geschichte der medizinischen Leichensektionen sehen würde. Die Anatomie selbst, indem sie die Grenzen von Innen und Außen sowie das Verhältnis zum Toten epochal verschob, konnte auf den Plan treten wiederum nur nach einer Reihe 'Präparationen', welche den Skandal der Anatomie nicht nur verschwinden ließen, sondern diese geradezu zum Königsweg des Wissens machten.

1. Der eindringende Blick und die Vorgeschichte der Anatomie

In Basel kann man heute als Teil des Amerbach-Kabinetts in den Öffentlichen Kunstsammlungen ein außergewöhnliches Gemälde von Hans Holbein d.J. sehen: den Leichnam Christi im Grabe (1521; Abb. 1). Es weist das Extremformat von 200 (Breite) mal 30,5 cm (Höhe) auf: der Blick fällt ins Innere des seitlich geöffneten Sarges auf den toten Körper Christi. Im Sammlungsinventar des Basilius Amerbach ist vermerkt: "cum titulo Iesus Nazarenus rex J(udaerum)".² Holbein präsentiert den toten Christus als ausgemergeltes menschliches Fleisch: der erniedrigte Gott. Der Körper weist die Spuren seines Leidens und seiner Folterung auf. Das Gemälde auf einem Lindenholz-Brett ist vermutlich keine Predella³, also nicht eingefügt in eine Bildfolge, die meistens im erhöhten Christus triumphans endet. Vermutlich war es mit der Osterliturgie verbunden. In zahlreichen Kirchen gibt es ein heiliges Grab meist mit einer vollplastischer Leiche Christi, bei der am Karfreitag Hostie und Kelch bestattet wurden. Dann wurde die plastische Leiche entfernt, das leere Grab gezeigt als Zeichen der Auferstehung. Vielleicht war das Bild der Deckel zu einem solchen liturgischen Grab (in einer Heilig-Grab-Nische), das nur von Karfreitag bis Ostern geöffnet gezeigt wurde. Dann wäre das Bild ein Sarg-Deckel und zeigte stellvertretend Corpus Christi. Der demonstrative

² *Das Amerbach-Kabinett*. Bd. 1: Die Gemälde, hg. v. Paul H. Boerlin. Basel 1991, hier: S. 19; Bd 2: *Zeichnungen alter Meister*, hg. v. Christian Müller. Basel 1991.

³ Zum folgenden vgl. Boerlin (wie Anm. 1, S. 19/20).

Charakter wird durch weitere Elemente unterstrichen: das Bartuch fällt in sauberer Anordnung über den Rand des Sarges; die struppigen Haare, die rechte Hand und der rechter Fuß ragen ebenfalls über den Sarg-Rand hinaus. Es kann sich mithin nicht um den Augenblick der ersten Sargöffnung handeln. Dies wird vollends klar durch die Inschrift im Sarginneren über dem linken Fuß, wo Holbein sich mit der Sigle "HH" und dem Jahr der Entstehung "MDXXI" inskribiert hat. All dies sind Hinweise darauf, daß hier ein künstliches, szenisches Arrangement vorliegt, bei dem an eine liturgische Bühne mitzudenken ist, wo das, was wir hier in seiner Einmaligkeit sehen – Jesus am tiefsten Punkt seiner profanen Leiblichkeit –, in Wahrheit ein Element ritueller Wiederholungen ist. Der Leichnam ist ein Demonstrationsobjekt, das rituell in Szene gesetzt wird.

Immer wieder also dringt unser Blick in die Enge des Sargs und umstreicht den toten Körper Christi, haftet an den klaffenden Wunden, dem ausgezehrten Gesicht, dem gebrochenen Blick, dem niemand die Lider schloß, verharrt am geöffneten Mund mit seiner Zahnreihe, am Bauchnabel, der über den Horizont der Bauchlinie hinausragt, streicht über das Leichtuch mit seiner Erhöhung über dem Geschlecht, berührt die angeleuchtete Haut um die asketisch dünnen Glieder. Wer nur hat die dunkle, todesklamme Hand so arrangiert, daß der ans Sargbrett geklemmte Mittelfinger die Hand so hält, daß wir die heilige Wunde, durch die der Kreuznagel ragte, immer und immer wieder sehen können, nein, müssen? Es ist wahrlich eine ungeheure Szene, bei der der tote Christus als Schauobjekt fungiert auf der Bühne eines (heiligen) Wissens, das immer wieder rituell befestigt wird. Und dieses Wissens wird über Blickoperationen des Eindringens erzeugt. Der Blick wird eigentümlich haptisch. Das Einmalige dieses Gemäldes nimmt indes an zwei bedeutsamen kulturellen Gesten teil: zum einen verweist das "tua res agitur", das der eindringende Blick erfährt, auf die in Christus demonstrierte Sterblichkeit und die elementare Erlösungsbedürftigkeit unserer selbst. Dies gehört ins Zentrum der christlichen Heilsdramaturgie und gehört, wie sich zeigen wird, auch zur Praxis des Reliquienkultes. Und zum anderen zeigt sich hier etwas neues: ein schonungsloser, realistischer, ja experimenteller Blick auf die Leiche, die ihre Ansicht nur freigibt, indem wir zu Mitspielern ein 'Eindringens' und einer 'Freilegung' werden, die den Körper aus dem Geheimnis des Todes ins Licht der Betrachtung rückt. Gibt es einen Zusammenhang von Reliquienkult und Anatomie, die in ihrem Anfang ebenfalls durchweg als Ritus, ja als Heilshandeln in Szene gesetzt wird?

Unmittelbar gemahnen die Grabtücher, das Holz des Sarges an Reliquien; die Wunden erinnern synekdochetisch an die überall als Heilstümer verehrten Kreuznägeln, an das Kreuzholz selbst, an die Lanze, die Marterwerkzeuge. Und die mit besonderer Sorgfalt herausgearbeiteten Körperpartien von Gesicht, Hand und Füßen erinnern daran, daß Kopf-, Hand- und Fuß-Reliquien von besonderem Wert waren. Der geöffnete Mund mit seinen Zähnen mahnt an die vielen Geschichten, wo fromme Kirchenmänner heiligen Leichnamen die Zähne herausbrachen; und die über den Rand fallenden Haare sind mit

duztenden von Überlieferungen assoziiert, bei denen Haarreliquien durch Abschneiden gesichert wurden.

Mit einem Mal sind wir in einer anderen Szene, die ein moderner, zumal protestantischer Blick leicht übersieht. Der ins Sarginnere eindringende, gleichsam leichenschänderische Blick, die Motive der Körperöffnungen, die Tücher, die Zur-Schaustellung der Leiche in einem öffentlichen Ritual – es sind, die gleichsam minimalistischen Anzeichen einer ebenso befremdlichen wie konventionalisierten Praxis im Gesamttraum des Christentum von Syrien bis Nordirland, einer Praxis, die zur meist übersehenen Vorgeschichte der Anatomie gehört. Es ist der Reliquienkult, bei welchem der Leichnam bzw. ein diesen stellvertretendes Fragment im Mittelpunkt steht. Christus-Kult und Heiligenverehrung stehen dabei in Fusion.

Zumeist handelt es sich darum, daß ein durch Gewalt zu Tode Gekommener zum Heiligen wird. Natürlich ist das Christus-Typologie, womit das Befremdliche nur verschoben wird: denn auch für Jesus gilt, daß er erst als hingerichteter Verbrecher heilig und Gott wird. Erinnern wir uns, daß die Anatomie-Leichen zumeist Hingerichtete waren, wenn sie nicht durch Grabschändung geraubt wurden. Wenn man hinzufügt, daß der Mord an Jesus ein Selbstopfer Gottes ist, so bleibt dennoch befremdend, wie es zu einer religiösen Universalie werden konnte, daß das Göttliche ein Effekt des Opfers ist, wodurch alle anderen von ihrer Schuld erlöst und zum Heil geführt werden. Vom spätantiken Christentum an jedenfalls wird dogmatisch, daß zum Heiligen und zum Heil nur taugt, wer Märtyrer und Blutzeuge ist.⁴ Im toten Opfer-Körper kreierte sich das heilige Wissen. Auch bei den Leichen der Anatomie sind Opfer und Verbrechen eng verbunden – und erst dadurch erringt der Anatom die Würde, aus der Sektion der erniedrigten Leiche, die im Zwischenreich zwischen gewaltsamem Tod und Verwesung zum Objekt einer dem Heil dienenden Erkenntnisprozedur wird, ein wahrlich ungeheures Wissen zu erlangen, das direkt an das göttliche Schöpfungsheimnis rührt.

Von der Spätantike datiert ein breiter Strom seltsamer Praktiken.⁵ Die Gräber der Heiligen werden zu zentralen Kultstätten, wo fromme Liturgien zusammen mit üppigen

⁴ Sicherlich können auch Lebende zu Heiligen erklärt werden; doch das Paradigma der ältesten christlichen Verheiligung ist sicherlich der Blutzeuge.

⁵ Zum folgenden Abriss über Heiligen- und Reliquienkult beziehe ich mich auf folgende Literatur: Stephan Beissel: *Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland im Mittelalter*; Darmstadt 1991. — Angenendt, Arnold: *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*; München 1994. — Diedrichs, Christoph: *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*; Phil. Diss. Berlin 2000. — Dintelbacher, Peter: „Die ‚Realpräsenz‘ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen.“ In: Ders. / Bauer, D. (Hg.): *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*; Ostfildern 1990, S. 115-174. — Brown, Peter: *Die Heiligenverehrung*; Leipzig 1991. — Dintelbacher, Peter / Bauer, Dieter R. (Hg.): *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*; Ostfildern 1990. — Bresc-Bautier, Geneviève: „Reliquiare. Das Fragment des heiligen Körpers.“ In: Schirn Kunsthalle (Hg.): *Das Fragment. Der Körper in Stücken*; Frankfurt am Main 1990, S. 47-50. — Kötting, Bernhard: „Die Anfänge der christlichen Heiligenverehrung in der Auseinandersetzung mit analogien außerhalb der Kirche.“ In: Dintelbacher, P. / Bauer, D. (Hg.): *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*; Ostfildern 1990, S. 67-81. — Graus, Frantisek: „Mittelalterliche Heiligenverehrung als

Festmahlen abgehalten werden. Man kratzt Partikel von der Steinplatte ab. Man öffnet Gräber und eignet sich Körperteile an. Die Leiche wird oft zerlegt und über das gesamte Gebiet des Christentums verschickt, so daß überall Batterien der Heilkraft des toten Körpers verteilt sind. Oder Menschen strömen zu den Gräbern, aus näherer und fernster Umgebung: Wegenetze heiliger Wallfahrten entstehen über ganz Europa hin, die erste Kartographie, die nicht militärisch oder ökonomisch strukturiert ist, sondern von den Stützpunkten des Heiligen in allen seinen Formen: Holzstückchen vom Kreuz Christi, Zähne, Füße, Haare, Arme, Zehnnägel, Schädel, Schädelfragmente, Finger, Kleidungsstücke, ja, winzige Fetzen, Dinge, mit denen der Heilige in Berührung war, selbst Marterwerkzeuge: Sie alle sind Relais im Kraftfeld des Heiligen. Zwischen Spätantike und Mittelalter verwandelt sich Europa Christiana zu einem verzweigten Netzwerk von geheiligten Körperfragmenten. Keine Kirche darf geweiht werden, deren Altar nicht eine Reliquie enthält. Das heißt: das liturgische Leben hängt in seinem Zentrum an Reliquien. Nicht nur Altäre, ganze Kirchen werden um Reliquien herumgebaut.

Zunehmend werden Reliquien in aufwendige Reliquiare eingehüllt. Sie müssen vor Raub geschützt werden nicht ihrer kostbaren Rahmung wegen, sondern umwillen der eingeschlossenen Heiltümer. Hochrangige Theologen konzeptualisieren ein neues Verbrechen: die "andächtige Beraubung", womit nichts anderes gemeint ist als Grabräuberei, Reliquien-Diebstahl, Leichenschändung. Angesehene Gelehrte brechen Heiligen Zähne aus dem Mund und tragen sie als Amulett um den Hals. Gräber werden heimlich oder rituell geöffnet, Körperteile entwendet, abgeschnitten, abgeschabt, ja abgebissen, berührt und geküßt, beleckt und gestreichelt, wo immer dies möglich ist: kaum eine bedeutende Leiche, die nicht völlig vernutzt und anatomisiert wäre, längst bevor es Anatomie gibt. Wer heilig lebt und dies weiß, vermacht schon zu Lebzeiten eigene Körperteile an Freunde fern und nah. Heiligen-Gräber werden so eingerichtet, daß man durch sie hindurchkriechen kann, um in taktile Berührung wenigstens mit dem Sarkophag zu gelangen, der von dem wundertätigen Fluidum des Toten imprägniert ist. Überhaupt das Haptische: nichts ist wirkmächtiger als die kontagiöse Influenz, das Überströmen des Heils vom Toten auf den Lebenden in unmittelbarem Kontakt. Welch ein Toten-Eros! Wer immer kann, verschafft sich Körperfragmente eines Heiligen und trägt sie, wohlverwahrt in einer Schmuckschatulle am Körper. In die Schlacht führt man Reliquien mit. In die verschlossenen, vor dem Berührungshunger der Gläubigen geschützten Reliquiare werden nachträglich Fenster eingebaut, um das Totengebein, die

sozialgeschichtliches Phänomen.“ In: Dinzelsbacher, P. / Bauer, D. (Hg.): *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart*; Ostfildern 1990, S. 86-103. – Ferner: Legner, Anton: *Reliquien in Kunst und Kult*; Darmstadt 1995. – Leeuw, Gerardus van der: *Vom Heiligen in der Kunst*; Gütersloh 1957. – Engelhardt, Dietrich von: „Verwesung und Transzendenz oder von der Provokation des stinkenden Leichnams des heiligen Sossima (Dostojewski).“ In: Norbert Stefenelli (Hg.): *Körper ohne Leben*; Wien Köln Weimar 1998, S. 721-723.

Knochenhand, den Kleidungsfetzen, den Fuß des Heiligen wenigstens sehen zu können. Das Auge als bloßes Substitut des Tastsinns!

Keine Rede davon, daß diese Praktiken bloße Atavismen einer nur halbchristlichen Volksfrömmigkeit sind. Fürsten, Könige, Äbte, Priester, Päpste, Gelehrte, strenge Theologen beteiligen sich an der Jagd nach dem Unterpfeil des Heils, dem Fragment eines Märtyrers. Kriegs- und Kreuzzüge werden nicht nur nebenbei zu Raubzügen nach wertvollen Reliquien. Aus der *translatio imperii* wird eine gigantische *translatio reliquorum*. Von Ost-Syrien über Jerusalem und Rom bis Nordirland ein ungeheures Netz von Totenteilen. Skeletteile sind die Zentren des christlichen Kults und sie sind zugleich Medien der Globalisierung des Christentums.

Europa war trunken von Leichen-Kulten – und von Magie. Und zwar nicht an irgendwelchen Rändern und bei halbheidnischen Ketzern, sondern im Herzen des Christentums. Wo immer ein Leichen-Stückchen eines Heiligen aufbewahrt wurde, dort war er "realpräsent", er lebte dort in voller Integrität. Das ist weit mehr als die pars-pro-toto-Figur, die aus der Rhetorik bekannt war. Denn das Fragment repräsentiert nicht den abwesenden Heiligen, es *bedeutet* ihn nicht, sondern es *ist* der Tote, der wirklich und wahrhaft hier im Grab oder im Reliquiar wohnt und vor allem wirkt. Die frommen Gebräuche dienen der Abzapfung magischer Energie: sie soll auf die Lebenden gelenkt werden – und dort nicht etwa frommen Lebenswandel unterstützen, sondern bei weltlichen Problemen helfen: stechende Schmerzen im Unterleib, Herzrasen, Unwetter, Mißernte, geschäftliches Unglück, Mißgeburt, Tod des Viehs, Willkür des Nachbarn, Unfruchtbarkeit – der ganze Fächer der Alltagsmiseren. Zuvörderst ist der Heiligenkult eine Wundermedizin auf magisch-fetischistischer Grundlage.⁶ Gewiß waren die Heiligen auch dazu da, bei Gott oder Christus ein gutes Wort einzulegen. Tatsächlich war Gott viel zu weit fort, zu erhaben, um den täglichen Verkehr über die kleinen Sorgen mit ihm direkt abzuwickeln. Es war heilsökonomisch ratsam, für die Daseinsvorsorge eine Zwischenschicht autonomer Kräfte zu installieren, eben die toten Heiligen, die zudem für die wichtigeren Fälle des geistlichen Heils, für die Jenseitsvorsorge, eine Fürbitte-Funktion übernehmen konnten.⁷

Keineswegs ist damit zu rechnen, daß den heilkräftigen Leichenteilen nur fromme Wünsche anvertraut wurden. Reliquien sind gut auch für Schadenzauber. Reliquien im Kriegseinsatz oder Reliquienamulette verweisen darauf, daß man mit Hilfe der Toten sowohl böse Wirkungen auslösen wie apotropäisch abwehren konnte. Selbstverständlich

⁶ Vgl. zum Zusammenhang von pars-pro-toto-Figuren, Synekdoché und Fetischismus Böhme, Hartmut: „Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten.“ In: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*; München 2000, S. 23-43.

⁷ Jezler, Peter: „Jenseitsmodelle und Jenseitsvorsorge. Eine Einführung.“ In: ders.: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*; Ausst.Kat. des Schweizerischen Landesmuseum Zürich; München 1995, S. 13-26. – Vgl. Böhme, Hartmut: „Himmel und Hölle als Gefühlsräume.“ In: Benthien, Claudia / Fleig, Anne / Kasten, Ingrid (Hg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*; Köln 2000, S. 60-81.

sind die Leichenteile im Einsatz bei der Bekämpfung von Dämonen und Monstern aller Art, von Teufeln und Hexen, welche den Menschen nachstellen. Daß den Reliquien 'virtutes' beigelegt werden, ist nur der fromme Ausdruck dafür, daß sie magisch und fetischistisch funktionierten – also nicht anders als die Kräfte der Dämonen und der heidnischen Magier.

Ferner entwickelte sich hinsichtlich von Reliquien im Mittelalter zunehmend eine Sammler-Leidenschaft, die von allen Schichten der Bevölkerung geteilt, doch am exzessivsten von den Eliten betrieben wurde. Museen entstehen nicht erst aus den Kunst- und Wunderkammern, sondern letzteren gehen die Heiltumsschätze und Reliquiensammlungen voraus. Diese Sammlungen dienten nicht nur dem primären Einsatz an den Fronten der Medizin, des Abwehrzaubers und der Jenseitsvorsorge, sondern bereits der Repräsentation, d.h. der Schaustellung und der performativen Inszenierung. Hier liegen die Ursprünge von Ausstellungsästhetik und der Auratisierung von – real gesehen – Nebensachen und Dingelchen, die durch ihre zeremonielle Exposition zum Mittelpunkt einer Ausstrahlung gemacht wurden. Reliquien-Zeremonien dienen nicht nur der Kraftverteilung, sondern auch der neuerlichen Aufladung der Wirkungspotentiale von Heiltümern. Der Mäzen Luthers, Friedrich der Weise, brachte es auf 18.970 Stücke seiner Reliquien-Sammlung, ein gewaltiges Kraftwerk, von dem für Besucher 1.902.202 Jahre Fegefeuer-Erlaß abgezweigt wurden. Schließlich wollen wir nicht vergessen, daß Aby Warburg, als er das Innere mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kirchen rekonstruierte, von einem "fetischistischen Wachsbildzauber"⁸ sprach, den er nicht ohne Abscheu studierte: hunderte von wächsernen Ganzkörperplastiken von Lebenden und Toten und tausende von Pappmaché-Voti füllten die Kirchen und verwandelten die Häuser des Gotteswortes und der frommen Andachtsbilder in heidnische Stätten eines fetischistischen Ahnenkults, der aus Kirchen idolatrische Totenfestungen machte.⁹

Von heute her ist das Europa von der Spätantike bis zur Renaissance unter dem Aspekt der Heiligen-Praxis ein fremder Kontinent. Das Christentum breitet sich als ein Totenkult aus, der europaweit zu fetischistischen und idolatrischen Magie-Praktiken führt. Das Heilige ist das Medium einer magischen Daseins- und Jenseitsvorsorge, die wie alle Magie rigoros utilitaristisch und manipulativ verfährt, auf zwei Ebenen: zur Schadenabwehr und zur Vorteils- und Glücksgewinnung. Die Welt ist in unvorstellbarer Weise von okkulten Kräften und Mächten durchzogen, ein wogendes Meer, das das Lebensschiffchen forgesetzt bedroht. Die Heiligen sind dabei gute, sprich: gottgefällige Zaubermittel, deren Heilkraft auf der Opferlogik beruht. Der gewaltsame Tod der

⁸ Warburg, Aby M.: „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum.“ In ders.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Wuttke, Dieter; (= Saecula spiritualia 1), 3. Aufl. Baden-Baden 1992, S. 65–102, hier: 73.

⁹ Warburg (wie Anm. 9), S. 77ff, 89ff.

Heiligen ist dem Bösen, das den Nachlebenden nachstellt, immer schon zuvorgekommen. Die Nach-Lebenden zehren von den Toten. Das macht einerseits die Überlebensschuld der Lebenden aus, andererseits trägt es einen Versicherungspakt, der zwischen Toten und Lebenden geschlossen ist: die Lebenden stellen sich in den Schutz derer, die sich für sie geopfert haben, um sie im Tausch dafür zu verehren. Die magische Präsenz des Heiligen in noch so kleinen Fragmenten – also der fetischistische Zauber – erlaubt die Durchdringung des gesamten irdischen Raums mit vernetzten Stützpunkten des Heils. Die Zerstückelung gehört geradezu zur Basis des Heils- und Wiederherstellungs-Mechanismus – in der christlichen Reliquienpraxis nicht anders als im ägyptischen Mythos von Orsiris.¹⁰ Oder eben in der Anatomie: „Hic locus est ubi mors gaudet succurrere vitae“, wie es über einem Gebäudeeingang des Charité-Krankenhauses in Berlin heißt. Der Tod des anderen ist die Ermöglichung des eigenen Lebens. Mit dieser fremdartigen und stets verschuldenden Tatsache versucht die Heiligenverehrung umzugehen – ebenso wie die Medizin, welche die Toten benötigt, um durch sie hindurch ihre Datenräume zu erzeugen. Im Unbewußten, heißt es bei Freud, hält sich jeder für unsterblich; man sollte dies ergänzen: das Unbewußte nimmt den Tod des anderen billigend in Kauf, wenn er als Opfer dient: das Ich muß die darin liegende Schuld abzahlen durch endlose Verehrung dessen, der statt unser geopfert wurde. Von diesen Figurationen bleibt die frühe Anatomie bestimmt – doch nicht nur diese; der Hirntote, der heute als Ersatzteillager für Organtransplantationen dient, wird als das (durchaus zu heiligende) Opfer verstanden, aus dessen Tod das Heil der erlösungsbedürftigen Kranken geschöpft wird.¹¹

2. Naturstudium, Verismus, Nacktheit

Ein weiteres mußte hinzukommen, damit im 16. und 17. Jahrhundert die Anatomie auf die Bühne des experimentellen Wissens treten konnte. Ihr kultureller Hintergrund ist auch die veränderte Einstellung zur Natur, zum Körper und zur Nacktheit. Der Blick auf die Dinge der Natur und die Körper der Menschen organisierte sich neu, so daß ästhetische Präsentation, rituelle Inszenierung und rationale Erkenntnis konvenierten. Hierzu wählen wir die Zeichnung Dürers: "Selbstbildnis als nackter Mann" zum

¹⁰ Vgl. Hermann, Alfred: „Zergliedern und Zusammenfügen. Religionsgeschichtliches zur Mumifizierung.“ in: *Numen* (= International Review for the History of Religions) Vol. III, April 1956, S. 81-96. – Otto, Eberhard: *Ägyptologische Abhandlungen*, Bd. 3: *Das Ägyptische Mundöffnungsritual*; Wiesbaden 1960. – Zur modernen Nachgeschichte des Zergliederungs-Mythos vgl. Bergmann, Anna: „Töten, Opfern, Zergliedern und Reinigen in der Konstitutionsgeschichte des modernen Körpermodells.“ In: *Metis* 6.11 (1997), S. 45-64. – Dies.: „Chimärenzeugungen: Prinzipien des Zerstückelns und Neuzusammensetzens in der Transplantationsmedizin.“ In: Wolf, Maria (Hg.): *Optimierung und Zerstörung. Intertheoretische Analysen zum menschlich Lebendigen*; Innsbruck 2000 S. 135-157.

¹¹ Vgl. dazu Baureithel, Ulrike / Bergmann, Anna: *Herzloser Tod. Das Dilemma der Organspende*; Stuttgart 1999.

Ausgang (Abb.2). In der europäischen Malerei wird die naturale Darstellung des nackten Körpers erst in der Renaissance möglich.¹² Doch auch im Vergleich mit italienischen Bildern ist das Selbstporträt Dürers sensationell. Die Entstehungszeit könnte um 1505 sein, vielleicht aber auch vieles später. Die Maße des Blattes sind 29,1 mal 15,3 cm, auf einer Kreidevorzeichnung mit Feder und Pinsel ausgeführt auf grün grundiertem Papier.

Es ist eine Inkunabel der Entblößung (ähnlich wie bei Holbein). Hier entsteht ein neuer Blick auf den Menschen, wobei die Erscheinung nicht mehr an der antikisierenden Körperästhetik orientiert ist. Denn es geht nicht um ideale Schönheit, sondern veristische Treue, also um Erkenntnis des Körpers. Zwar fällt kein anatomischer, so doch ein analytischer Blick auf das durch Alterung, durch Wulste und Faltungen in seiner Sterblichkeit gezeichnete Fleisch. Arme und Beine sind amputiert: damit ist dieser Körper gänzlich um sein Handeln und seine Selbstbeweglichkeit gebracht und umso radikaler dem Anblick ausgesetzt. Trotz des privaten Charakter der Zeichnung bemerkt man Stilisierungen: die Plastifizierung des Körpers durch Licht und Schatten, die Konzentration des Zeichenstifts vor allem auf Geschlecht und Gesicht – sie sind wahrlich die Signaturen des Individuums und seiner Geschichte. Niemals zuvor wurde eine solche Bewußtheit von Körperlichkeit *gezeichnet*. Man erkennt dies auch an der Reflexivität des Blickes: es ist (von Dürer her gesehen) ein Spiegelblick, der keineswegs ein Integrum, eine Leib-Ganzheit präsentiert; und es ist (vom Betrachter her) ein konfrontativer Blick, der den Zuschauer auf sich selbst zurücklenkt. Nichts hat dies mit dem Selbstbildnis von 1500 zu tun, auf dem Dürer das eigene Gesicht im Schema der Christus-Ikone malt. Die Zeichnung präsentiert auch nicht den Dürer, der die Ästhetik des schönen Körpers durch Zerlegung in geometrische Maße und Proportionen (durch Anthropometrie) zu enträtseln sucht.

Dieses Blatt ist ein einzigartiges Dokument der anthropologischen Selbstreflexion und der neuzeitlichen Entdeckung des Körpers. Es ist seinem Range nach vergleichbar den anatomischen Studienblättern Leonardos, mit denen es den kühnen, wahrhaft experimentellen Blick teilt.¹³ Wie die Studien Leonardos ist auch dieses Blatt privat; es ist niemals für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen. Das Private ist der Schutz einer Selbstenthüllung, die um 1500 weiter nicht zu treiben war. Die Selbstentblößung ist jedoch mehr als privat, insofern sie ein Moment des epochalen Bewußtwerdens der Subjektivität und des natürlichen Körpers darstellt. Sie ist auch deswegen nicht privat – und das unterscheidet sie von Leonardos Anatomie-Studien –, weil das Blatt szenisch organisiert ist: der dargestellte Körper, Objekt eines Blicks, blickt selbst den Betrachter

¹² Hinz macht auch auf frühere Beispiele aufmerksam (Hinz, Berthold: „Knidia oder Des Aktes erster Akt.“ In: Hoffmann, Ditte (Hg.): *Der Nackte Mensch*; Marburg 1989, S. 51–79). Ein Klassiker der Kunstgeschichte des Nackten ist Clark, Kenneth: *The Nude, A Study of Ideal Art*; London 1956.

¹³ Vgl. Kemp, Martin: *Leonardo da Vinci: The marvellous works of nature and man*; London 1981. Repr. 1989.

an, ist mithin Subjekt des Blickes. Dieser Doppelstatus, Subjekt und Objekt des Blicks zugleich zu sein, entspricht der Form der Selbstreflexion und zugleich der Analyse (der Zergliederung). Die rücksichtslose Nacktheit demonstriert, daß Selbstreflexion nur radikal sein kann – oder gar nicht. Insofern stellt dieses Blatt nicht nur einen Epochensprung in der ästhetischen Selbstaneignung des Körpers dar, sondern es setzt zugleich die unhintergehbare Norm aller, auch der philosophischen Reflexivität. Diese hat wahrhaftig auf den Grund, nämlich den Körper zu gehen: Selbstreflexion ist ein Vorgang der Enthüllung. Die vibrierende Unruhe des Betrachter-Blickes zeigt das Prozessuale dieses Vorgangs: es geht nicht um den Gewinn eines (statischen) Bildes, das als Selbstbild anzueignen fortan Identität sicherte. Die infinite Unruhe, die der polaren Spannung von Gesicht und Geschlecht geschuldet ist, zeigt vielmehr, daß Selbstreflexion ein Prozeß des Anichtigwerdens seiner selbst in allen Widersprüchen und Hinfälligkeiten ist. Unabschließbar: wir 'sehen' dies daran, daß das Betrachterauge dieses Bild zu keinem 'Sinn' abzuschließen vermag. Im letzten stößt das Subjekt im Prozeß seiner Selbstbegegnung auf das Rätsel seines bloßen, entblößten 'Daß' und 'Da', seiner Gegebenheit in diesem Augen-Blick und dieser alles zeichnenden Endlichkeit. Das ist die Entdeckung der Kontingenz. Auch sie gehört zu den Voraussetzungen der Anatomie.

Seit den antiken Künstlermythen gibt es das Motiv, wonach die Kunst den *veristischen Illusionseffekt* so weit zu treiben versteht, daß eine Unterscheidung zur Natur unmöglich wird. Täuschende Naturhaftigkeit ist in der Renaissance ein Ideal, das mit dem Gewinn an Naturwahrheit zusammenhängt. Kunst demonstriert ihr Vermögen gerade dort, wo sie mit Natur zusammenzufallen scheint. Bildtheoretisch stehen die veristischen Werke im Kontext von Bilderkult und Bildmagie bzw. in Konkurrenz zu den platonisierenden, nach Ideen autonom konstruierten Kunstwerken, welche aus angeschauter Natur die geeignetsten Elemente zur Darstellung idealer Figurationen auswählen und kombinieren: hierfür stand die von Plinius überlieferte (Nat.hist. XXXV, 64), in Kunst-Traktaten oft zitierte Zeuxis-Legende Pate. Die Kunst hat die Natur zu übertreffen – ein Ziel, das mit dem technischen Auftrag einer *perfectio naturae* übereinkommt. Gilt diese Doktrin, dann ist Naturtreue gerade kein Ausweis der Kunst. Kunstschönes folgt anderen ästhetischen Regeln als Naturschönes. Die Hochschätzung dieser Auffassung im Zeichen des schöpferischen Genies läßt den Verismus als Abklatsch des Gegebenen erscheinen, während 'wahre' Kunst Themen und Gegenstände gemäß der Freiheit von Phantasie, Ideen und Stil komponiert. Hier liegen die Wurzeln aller idealistischen Ästhetiken aus dem Geiste konstruktiver Souveränität. Schon 1390/1400 hat Cennino Cennini in seinem *Trattato della pittura* die Kunst auf die Erfindung und Darstellung von "nie gesehehen Dingen" festgelegt. Obwohl Cennini auch ein Experte für Gußtechniken ist – einer prähistorischen Wurzel der Kunst, aber auch

eine prominente Technik anatomischer Präparate¹⁴ –, kündigt sich bei ihm die Freisetzung der Phantasie, des Nicht-Realistischen, des Idealen an. Der Kampf zwischen dieser Position und realistischen oder veristischen Doktrinen wird gerade auch auf dem Feld der Natur ausgetragen, sei's in der Darstellung menschlicher Körper und Porträts oder von Lebewesen, Dingen und Landschaften.

Die Plastiken z.B. von Wenzel Jamnitzer, die zwischen Phantastik und Natur changieren, erfassen blitzlichhaft die natürliche Haltung von Tieren in niemals zuvor gesehenen Bewegungsfiguren: darin spiegelt sich die Ambivalenz von Kontrolle und Unkontrollierbarkeit der Natur. Die Inszenierung hyperrealistischer Fauna und Flora folgt indes nicht der Imitatio, sondern zeigt in ihrer wuchernden Form Groteskes und Ornamentales, worin weniger die Natur, als die Kunst selbst sich darstellt. Hier berühren sich die Gegensätze: denn auch die platonisierende Kunst, welche den Gegenstand nach Proportions- und Harmonieverhältnissen entwickelt und damit letztlich an Mathematik bindet, stellt eine Kontrolle der Natur dar, die an ihre Grenze stößt, wenn das derart konstruierte Schöne sein "Geheimnis" nicht preisgibt.

Von den veristischen *rustiques figulines* des Bernard Palissy¹⁵ stammt die Bezeichnung des *style rustique*. Der Calvinist Palissy lehnt die Nobilitierung des Künstlers als *homo secundus deus* ebenso ab wie die Annahme der 'Künstlerin Natur': Formspiele der Natur, *ludi naturae*, sind für ihn Zufälle. Schöpferium ist allein dem *souverain géométrien et premier édificateur*, Gott also, vorbehalten. Die Keramik-Werke von Palissy sind indes 'Wunderkammern' des wimmelnden Lebens von Fröschen, Fischen, Eidechsen, Muscheln, Schlangen, Hummern, Krebsen und entsprechender Unterwasserfauna. Kunst baut Illusionsfallen – und was hier Manier(ismus) scheint, ist eine Konsequenz der naturmimetischen Malereien, Zeichnungen und Skulpturen seit Ende des 15. Jahrhunderts. 'Naturalistische' Ästhetik dient dabei nicht der Naturapotheose, sondern erweist sich als Moment einer Inszenierung der Kunst selbst. Auch dies stellt eine Parallele zu den Naturalienkabinetten dar, welche ebenso ein Thesaurus des klassifikatorischen Wissens sind wie raffinierte Inszenierungen einer Bühne, auf denen Natur nach den Regeln der Kunst ihren Auftritt, ihre 'Versammlung' und 'Kommunikation' findet. Die unheimliche, bis heute anhaltende Faszination von Automaten, seien dies Tiere oder Menschen, enthält ebenfalls diese Ästhetik des Theatralen: gerade in der Beherrschung und Kontrolle naturhafter Körper und Bewegungen finden die *secreta naturae* als Spielformen menschlicher Erfindungsgabe ihre inszenatorische Bannkraft.¹⁶ Die Irritation, daß hierbei Natur und Kunst

¹⁴ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und die Modernität des Abdrucks*; Köln 1999.

¹⁵ Kris, Ernst: „Der Stil ‚rustique‘. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy.“ In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 1926, S. 137-208.

¹⁶ Vgl. dazu Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*; Berlin 1993.

ununterscheidbar werden, ist ästhetisches Programm, in den Wunderkammern wie im Verismus. Das zeigt auch das veränderte Verhältnis zu den Monstra und Mirabilia, die nicht mehr im Sinne mittelalterlicher Bestiarien erscheinen, sondern das Ungeheuerliche in der höchsten Naturtreue selbst demonstrieren. So bezeichnet Palissy seine Lebewesen als *monstrosité*. Bei Palissy bewundern sich im 'natürlich' glitschigen Glanz der Keramik die gemachten und zur *nature morte* erstarrten Tiere selbst: und werden dabei zu Ausstellungen eines Kunst-Arrangements.¹⁷

Daran zeigt sich auch die für Renaissance und Manierismus typische Veränderung in der Annäherung an gefährliche Lebewesen der Natur. Die Tiere, die Wenzel Jamnitzer oder Palissy bevorzugt abbilden, sind alle, durch Bibel, Mythos oder Volksüberlieferung, unreine Tiere, sündig, angstbesetzt, giftig, ansteckend – also Tabutiere. Gerade sie werden als Kunstwerke 'auf den Tisch' opulenter Mahlzeiten gebracht und befinden sich in unmittelbarer Nähe greifender Hände, essender Münder, delektierender Augen: das ist ein Spiel mit dem Tabu an der Grenze von Ordnung und Chaos, Kontrolle und Angst, eine Art ritueller Annäherung an ehemalige Gefahrenzonen des Monströsen. Das Grotteske, das seiner Form nach durch die grenzverletzende Mixtur von Kunst, Natur und Ornament, von Organischem und Anorganischem, Mechanischem und Natürlichem gekennzeichnet ist – die Grotteske findet hier ihre ästhetische Nobilitierung. Das Grotteske erfüllt die ästhetische Ambivalenzstruktur, die bei der Annäherung an Tabus und Natur entsteht. Tiere, Monstren, verschlungene Pflanzen, exotische Objekte, fabulöse Körper, disproportionierte Mixturen werden durch Kunst gezügelt und gezähmt. Von dieser Ästhetik profitiert die Anatomie, wenn es um die sinnliche Annäherung an Leichen und die unheimliche, zwischen Faszination und Schrecken pendelnde Anordnung des fremdartigen Körperinneren geht.

Das *Portrait* erfüllte nicht nur den Rahmen charakterlich-physiognomischer Typologie und der gender-spezifischen Polarität von weiblicher *gratia* und männlicher *gravitas*, sondern zeigte auch das Geheimnishaftes einerseits wie das sozial Geprägte andererseits von Gesicht und Ausdruck. Das Antlitz sollte die Natur und die gelebte Zeit ebenso zeigen wie die Verortung des Porträtierten in der symbolischen Ordnung der Kultur – und dies im malerischen Gestus einer kunstvollen Natürlichkeit.¹⁸ Diese Verflechtung von Natur und Geschichte im Gesicht ist vielleicht nirgends dichter als im Totenportrait¹⁹, das den Zusammenfall definitiver Naturalisierung und der zur Wahrheit stillgestellten Biographie im Augenblick des Todes festzuhalten versucht – ein Gattung,

¹⁷ Hierzu und zum folgenden die sehr schöne Dissertation von Klier, Andrea: *Fixierte Natur. Herrschaft und Begehren in Effigies und Naturabguß des 16. Jahrhunderts*; Diss. phil. Berlin 1997.

¹⁸ Vgl. Boehm, Gottfried: *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*; München 1985.

¹⁹ Dazu immer noch weiterführend: Schlosser, Julius von: *Tote Blicke. Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs. Ein Versuch*. Hg. v. Thomas Medicus; Berlin 1993. – Ferner: Brückner, Wolfgang: *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*; Berlin 1966.

die von der römischen *effigies*-Praxis bis zu den Totenmasken und -fotografien reicht. Auch hier wird wahrnehmungsästhetisch die Möglichkeit vorbereitet, die erfordert ist, wenn es in der Anatomie dem Anblick der Toten standzuhalten gilt.

Der Todeszauber der Bilder und Skulpturen²⁰ entspricht ihrem Lebensfest, das sie im Zeichen einer reanimierten Antike entfalten – in einer neuen Ästhetik des *Nackten*. Hier koinzidieren Fleisch und Ideal, Eros und Ethos, Natur und Kunst als *discors concordia*. In der Alchemie ist *discors concordia* die Formel der großen Transmutation und im Manierismus die Formel für Kunst überhaupt, die das Entgegengesetzte zur Einheit fügt, ohne deren Paradoxie zu löschen. Das bestimmt auch die Ästhetik des nackten Körpers, der im Schein der Natur ihren Gegenpol, also Sittlichkeit, aufzurufen vermag – wie etwa bei Tizian. Das Graziöse, die Anmut, der Liebreiz, die lässige Kraft (*sprezzatura*), die entspannte Würde, die schamlose Scham, die attraktive Selbstgenügsamkeit, der schöne Ernst, die in sich ruhende Gewalt, die hingebungsvolle Unberührtheit, der zurückhaltende Zauber erzeugen neue Posen und Positionen des Körpers. Er geht als erste, nackte Natur ästhetische Figurationen mit der äußersten Kultivierung ein. Naturästhetik beginnt in der Darstellung des menschlichen Körpers. Sie zeigt nicht ursprüngliche Natur, sondern in Natur inkorporierte Kunst. Von hier aus erklärt sich das Interesse der Künstler an Anatomie, welche die Morphologie des Körpers gewissermaßen 'von innen' her zu begreifen suchten. Anatomische Kompetenz ist ästhetische Kompetenz.

So geht die Körper-Ästhetik eine enge Fusionen mit der Wissenschaft der Anatomie ein. Die Unheimlichkeit und Hybridität, den menschlichen Körper zu öffnen, um an ihm das Geheimnis der Schöpfung zu studieren und in Wissen zu überführen, verbinden sich schon bei Leonardo mit Fragen der Ästhetik, besonders der Skulptur, deren Oberflächengestaltung der Widerschein der darunter gelagerten physiologischen Verhältnisse zu sein hatte – das reicht bis zu Goethes Ideen einer "plastischen Anatomie". Umgekehrt zeigt die Geschichte der anatomischen Abbildungen und plastischen Präparate, daß sie bis ins 19. Jahrhundert durch die Körperästhetik und Haltungen von Skulpturen der Kunstgeschichte geprägt bleiben. Auch hier überschneiden sich Natur und Kunst auf zwei der wichtigsten Felder der Modernisierung, der Anatomie und der Plastik, in denen sich zudem Laboratorium, Atelier und Theater, Analyse und Inszenierung, Experiment und Darstellung treffen.²¹

²⁰ Belting, Hans: „Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen.“ In: Barloewen, Constantin von (Hg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*; Düsseldorf Köln 1996, S. 92-136. – Därmann, Iris: *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*; München 1995.

²¹ Dazu: Hodges, Devon L.: *Renaissance Fictions of Anatomy*; Amherst 1985. – Lemire, Michel: *Artistes et mortels*; Paris 1990. – Roberts, K.B. / Tomlinson, J.D.W.: *The Fabric of the Body: European Traditions of anatomical illustrations*; New York 1992. – Lanza, Benedetto u.a. (Hg.): *Le Cere Anatomiche della Specola*; Florenz 1979. – Petherbridge, Deanna / Jordanova, Ludmilla: *The Quick and the Dead. Artists and Anatomy*; Berkeley Los Angeles London 1997. – Sawday, Jonathan: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*; London New York 1995. –

Auch bei einer weiteren, für die Naturästhetik wichtigen Bildgattung, nämlich dem *Stilleben*, läßt sich die präsenste Doppelstruktur von Todessignatur und Lebensfülle beobachten. Nicht diese ist neu, sondern das Genre: Von überall her – aus neuen Kolonialländern, städtischen Märkten, Wiesen und Wäldern, Wunderschränken und Kammern für Silber, Porzellan und Glas – wandern die Dinge auf die Leinwände, exotische und alltägliche, schnell vergängliche und beständige, Trophäen der Jagd oder der Küche, der Bibliothek und des Schreibschanks, des Labors und der Werkstatt. Niemals zuvor prangten die Objekte der Natur (*terrigenus*) und der Kunstfertigkeit (*factitius*) derart üppig im Bildraum. Sie bezeugen die Präzision der Objekterfassung, als Schwester wissenschaftlicher Beobachtung, und die Präsenz der Sinnlichkeit, als Schwester des Luxus und der Freude. Aufs ganze gesehen repräsentieren die Stilleben die drei Naturreiche ebenso wie die Gattungen der artifiziellen Dinge, die heimatliche wie die ferne Welt, die Materialität der Stoffe wie das Immaterielle des Lichtes, das jenen erst zu ihrem üppigen Scheinen verhilft, die Opulenz eines unersättlichen Appetits nach Schönheit und Besitz wie das Bewußtsein gnadenloser Vergängnis. Denn immer wieder, wenn nicht überall wird das Leuchten der Dinge von den Zeichen der Mortifikation durchkreuzt. Im *trompe-l'œil* der totalen Verführung des Auges lauert der radikale Entzug des Objekts der Begierde. Doch sind die Embleme des Todes, die unter dieses Fest der Gegenstände gemischt sind, in derselben künstlerischen Perfektion präsentiert wie das Lebendige selbst. Dies zeigt, daß die Kunst noch im Eingedenken der ubiquitären Naturkraft des Todes diesen unter die Gesetze des Schönen zwingt. Der Schimmer des Schinkens wird zum Zeichen seines erlesenen Geschmacks und seiner Verweslichkeit in einem. Kunst taucht beide, Leben wie Tod, in ihr Licht und affirmiert damit, in der ästhetischen Gleichbehandlung des Todes und des Lebens, nichts anderes als sich selbst. So setzt sich, noch in der niedrigsten aller Bild-Gattungen, der Triumph der Kunst über die Zeit der Natur durch.²² Derart ästhetisch aufgerüstet vermag man das Abenteuer der Anatomie zu bestehen.

3. Das Schauspiel der Anatomie

Damit sind die Grundlagen der neuzeitlichen Anatomie gegeben, die ihre paradigmatische Formulierung in "De humani corporis fabrica" des Arztes Andreas Vesalius 1543 fand. Das Frontispiz stellt eine Inkunabel des Theatrum Anatomicum dar

Ferrari, Giovanna: „Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna.“ In: *Past and Present* 117 (1987), S. 50–106.

²² Langmeyer, Gerhard / Peters, Hans-Albert (Hg.): *Stilleben in Europa*; Ausstellungskatalog Münster 1979. – Marx, Harald: *Stilleben als Augentäuschung: Trompe-l'oeil*; Leipzig 1985. – John, Barbara: *Stilleben in Italien. Die Anfänge der Bildgattung im 14. und 15. Jahrhundert*; Frankfurt am Main Bern New York Paris 1991. – Grimm, Claus: *Stilleben: Die niederländischen und deutschen Meister*; 2. Aufl. Stuttgart 1993. – König, Eberhard / Schön, Christiane (Hg.): *Stilleben*; Berlin 1996.

(Abb. 3). Die Leichensektion ist zum öffentliches Spektakel geworden. Das belegt den europäischen Siegeszug der Offenlegung des Inneren, das den Blicken des Publikums präsentiert wird. Dafür mußte das Sakrileg der Leichenöffnung, die ein verpönte und halb kriminalisierte Handlung war, ebenso überwunden wie Riten der Sektion *coram publicum* installiert werden. Es entsteht eine charakteristische Mischung aus Sensationsästhetik und heiliger Handlung in einem. Sie hält bis heute an, wie an der Ausstellung "Körperwelten", die ein Millionenpublikum anzog und zu einem Symptom der Erlebnisgesellschaft wurde, abzulesen ist. Die Gefühle, die sich um Tod, Leichen, Hinfälligkeit, Opfer und Heilung ranken, gehen aufs Theater. Das Eintritt zahlende Publikum formiert sich im Amphitheater zur 'Gemeinde'. Über der Leiche kreuzen sich die Blicke der Zuschauer laufen und Prozesse der Selbstvergewisserung als Individuum und Kollektiv ab.²³ Dies ist anatomische Katharsis, die die Traditionen des Theaters wie der Liturgie zugleich beerbt. Daneben entsteht eine neue Form der *curiositas*, die zum Habitus der Wissensgesellschaft wird. Neugier ist nicht länger Sünde, sondern geadelt als welt- und wissenserschließende Geste.²⁴ Die Anatomie siedelt im Grenzraum zwischen Unheimlichkeit, hybridem Sakrileg, *Mirabilia* und *new sciences*.²⁵ Das bleibt bis heute so. Es gibt keine Grenzen mehr. Wo *curiositas* zur Tugend wird, dort herrscht grenzenlose Wissensausdehnung, der totale Austausch von Innen und Außen. Das Innere erscheint hier auf dem Frontispiz in doppelter Sicht: das physiologische Körperinnere *und* sein Geheimnis: die Sterblichkeit. Indem der Tote zur Szene des Wissens wird, wird er zum Medium von Herstellung und Beherrschung.

Das epochale Selbstbewußtsein drückt auch in dem Porträt des Vesalius aus (Abb. 4), das ihn mit einem präparierten Arm und auseinandergelegter Hand zeigt. Die Hand ist das Organ des Handelns und des Schöpferischen, des technischen Ingeniums.²⁶ Sie ist hier Objekt und Subjekt zugleich, indem die Hände des Anatomen die seziierte Hand demonstrieren. Auf dem Tisch erblickt man Schreibwerkzeug: die Hand des Vesal ist auch das Organ der Schrift und damit Zeichen der Gelehrsamkeit. Der Blick des Anatomen ist selbstbewußt auf uns gerichtet und löst damit jenen Reflexionsprozeß aus, um den es auf der Bühne der Anatomie immer auch ging: *gnothi sauton*, erkenne dich selbst. Die philosophische Geste wandert in das empirisch-analytische Wissen ein, oder umgekehrt: das anatomische Wissen greift ins philosophische Feld über, indem es primordiale Szenen der Selbstreflexion inauguriert. Der Anatom figuriert dabei als

²³ Richter, Gottfried: *Das Anatomische Theater*; Liechtenstein 1977.

²⁴ Vgl. Blumenberg, Hans: *Der Prozeß der theoretischen Neugierde*; Frankfurt am Main 1973. – Daston, Lorraine J.: „Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft.“ In: Grote, Andreas (Hg): *Macrocosmos im Microcosmos: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*; Opladen 1994, S. 35–59.

²⁵ Vgl. Daston, Lorraine: *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*; Frankfurt am Main 2001.

²⁶ Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Übers. v. M. Bischoff; Frankfurt am Main 1980.

Regisseur der Szene wie zugleich als Inbegriff des höchsten Ingeniums und des vollendeten, gottähnlichen Menschseins: homo secundus deus.

In der nur wenige Jahrzehnte späteren Darstellung einer Kunstakademie (1578) durch Cornelis Cort (nach Johannes Stradanus) zeigt sich diese Karriere der Anatomie eindrucksvoll (Abb.5): Inmitten der Künste und ihrer technischen Praktiken wird die Anatomie plaziert. Sie ist zum obligatorischen Bestandteil künstlerisch-akademischen Ausbildung geworden. Die Kunstakademie ist zu einem szenischen Laboratorium geworden, zu einer weiteren Bühne des Wissens. Neben dem Arzt ist der Künstler der andere Körperexperte. Darin spiegelt sich der Aufstieg der Anatomie von der Schmutzdecke zur Akademie und zur Schwester der hohen Künste; wie sich umgekehrt eine deutliche Verwissenschaftlichung der Künste selbst zeigt.

Rembrandt van Rijn faßt in seiner "Anatomievorlesung von Dr. Nicolaas Tulp" (1632; Den Haag Mauritushuis, Abb. 6) alle sakralen wie profanen Elemente der neuen Anatomie zusammen, auch wenn es sich nicht um ein *Theatrum* handelt.²⁷ Alle Personen sind namentlich bekannt (selbst der Tote; der Mann neben Dr. Tulp hält, wie in einer rituellen Zeugenschaft, auf einem Zettel die Namen der Anwesenden fest): Es sind Personen, die sich als individualisierte Subjekte erzeugen über dem geöffneten Inneren der Leiche. Es handelt sich um ein sog. Gruppenportait, einen *trionfo*. Neugier und Erschütterung kennzeichnet die Teilnahme der Zuschauer, Erhabenheit dagegen den ins Unendliche gerichteten Blick Dr. Tulps: dies sind die Affekte der neuen Wissenschaft. Im anatomischen Arzt, der als einziger mit Hut und Spitzenkragen ausgezeichnet ist, drückt sich das gestiegene, öffentlich zur Geltung gebrachte und anerkannte Selbstbewußtsein der Profession aus. Wieder wird der Arm freigelegt (und nicht der Bauch, der regelhaft zuerst geöffnet wird). Über die Hände eröffnet Rembrandt ein intrikates Spiel: es sind nur die Hände des Arztes, der Leiche und des oberen Arztes (van Loenen) zu sehen, der uns anblickt und auf die Performance der Sektion hinweist. So werden wir als fiktives Publikum der Szene ins Bild gezogen: van Loenens Zeigehand wiederholt die *Ecce homo*-Geste bzw. die topische Geste, mit der Johannes d.T. auf Christus verweist. Dies kann zweierlei bedeuten: der Tote – das wirst Du sein; oder: der Tote ist das zu Jesus analoge Opfer, der für unser Leben gestorben ist. Wir wohnen mithin einer religiösen Szene bei. Der Wissenschaftler wird zum Lichtbringer, was durch die Szenenbeleuchtung aufs deutlichste unterstrichen wird: hier geschieht Göttliches. *Fiat Lux*. Der Arzt ist der neue Priester. Zu Füßen der Leiche liegt ein Buch. Ist es das Werk von Vesalius oder von Galenus, aus dem demonstriert wird? In jedem Fall ist die

²⁷ Vgl. Heckscher, William S.: *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicholaas Tulp: An Iconological Study*; New York 1958. – Mollenhauer, Klaus: „Der Körper im Augenschein. Rembrandts Anatomie-Bilder und einige Folgeprobleme.“ In: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.): *Der Schein des Schönen*; Göttingen 1989, S. 177-203. – Parmentier, Michael: „Die Anatomie des Dr. Tulp.“ In: *Bild und Bildung: ikonologische Interpretation vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung*; Wiesbaden 1991, S. 237–265.

Schrift nicht mehr einziger Quell der Wahrheit. Wir wohnen einer Szene bei, bei welcher das Lesen nur noch relational zur empirischen Praxis ein Sinn macht. Letztere aber hat deutlich die Führung übernommen. Die anatomische Praxis beherrscht eine Bühne, auf der die Schrift nur noch eine Nebenrolle spielt. Das Performative gewinnt gegenüber der Enklave traditioneller Schriftautorität den Vorrang. Empirie erzeugt dokumentierende Schrift, nicht aber Schrift bildet das Präskript oder den transzendentalen Rahmen praktischer Erkundung. Indem die Anatomie auf die Bühne tritt, verschiebt sich die Formation des Wissens.

Das geschieht nicht ohne Anleihen bei den bewährten Choreographien der Religion, wie ebenfalls auf einem Gemälde von Rembrandt, nämlich der "Anatomie-Vorlesung des Dr. Jan Deyman" (1656) zu sehen ist. Es ist teilzerstört durch Brand. Indes sind die Elemente einer sakralen Szene zu erkennen: Der Assistent hält die bereits entfernte Hirnschale wie einen Eucharistie-Kelch, während Dr. Deyman sich soeben anschickt, das Zentralorgan, das Hirn, zu entnehmen. Die Leiche wird in der manieristischen perspektivischen Verkürzung gezeigt, wie des öfteren auch der Leichnam Christi, etwa bei Andrea Mantegna (ca. 1580), demonstriert wird. Dadurch wird der Seziertisch zum Altar, die Leiche zum pseudosakralen Opfer für unser Heil; die Sektion selbst wird zum heiligen Zeremoniell in einem quasiliturgischen Raum. In Erinnerung an den Zusammenhang von Altar und Reliquienkörper wohnen wir hier einer Stiftung bei: das Präparat erhält den Rang einer Reliquie, die dem geopfertem Körper entnommen wird. Es ist kein Wunder, daß noch bis ins 19. Jahrhundert Präparate und Moulagen wie Reliquien in kostbaren Umhüllungen arrangiert werden und so die Spur wahren, die vom Heiligen ins Profane, dieses nobilitierend, hineinreicht. Anatomie ist Arbeit an der Schöpfung. Präparate sind Trophäen eines Wissens, das in den selbstbewußten Stand einer Kunst wie Technik integrierenden Kreativität getreten ist – und sich als solche auch inszeniert, bis heute.

Liste der Abbildungen:

1. Hans Holbein d.J.: *Der Leichnam Christi im Grabe*. Kunstmuseum Basel. 1521. (200 mal 30,5 cm)

2. Albrecht Dürer: *Selbstbildnis als nackter Torso*. Vielleicht 1500-1505. Kreide, Feder und Pinsel. 29,1 mal 15,3 cm. Kunstsammlungen Weimar.

3. Jan van Calcar: Frontispiz zu Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica*. Venedig 1543.

4. Andreas Vesalius: „Porträt mit präpariertem Arm.“ In: ders.: *De humani corporis fabrica*. Venedig 1543.

5. Cornelis Cort (nach Johannes Stradanus): *Akademie*. 1578. Kupferstich.

6. Rembrandt van Rijn (1606-69): *Die Anatomievorlesung von Dr. Nicolaas Tulp.*
(169,5 mal 216,6 cm; 1632; Den Haag Mauritiushuis)

7. Rembrandt van Rijn (1606-69): *Die Anatomie-Vorlesung des Dr. Jan Deymann*
(100 mal 134 cm; 1656; Amsterdam Rijksmuseum)