

Körper-Bilder in der Frühen Neuzeit

Kunst-, medizin- und mediengeschichtliche Perspektiven



Historisches Kolleg

Schriften des Historischen Kollegs

Herausgegeben von Hartmut Leppin

Kolloquien

107

Körper-Bilder in der Frühen Neuzeit

Kunst-, medizin- und mediengeschichtliche
Perspektiven

Herausgegeben von
Michael Stolberg

DE GRUYTER
OLDENBOURG

Schriften des Historischen Kollegs

herausgegeben von

Hartmut Leppin

in Verbindung mit

Florian Albert, Birgit Emich, Thomas O. Höllmann, Susanne Lepsius, Bernhard Löffler,
Diana Mishkova, Frank Rexroth, Willibald Steinmetz und Gerrit Walther

Das Historische Kolleg fördert im Bereich der historisch orientierten Wissenschaften Gelehrte, die sich durch herausragende Leistungen in Forschung und Lehre ausgewiesen haben. Es vergibt zu diesem Zweck jährlich bis zu drei Senior Fellowships und bis zu drei Junior Fellowships sowie alle drei Jahre den „Preis des Historischen Kollegs“.

Die Senior Fellowships, deren Verleihung zugleich eine Auszeichnung für die bisherigen Leistungen darstellt, sollen den berufenen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern während eines Kollegjahres die Möglichkeit bieten, frei von anderen Verpflichtungen eine größere Arbeit abzuschließen. Professor Dr. Dr. Michael Stolberg (Würzburg) war – zusammen mit Professor Dr. Gabriele Lingebach (Kiel), Dr. Heinrich Hartmann (Basel), Dr. Mathias Franc Kluge (Augsburg) und Dr. Ariane Leendertz (Köln) – Fellow des Historischen Kollegs im Kollegjahr 2018/2019. Den Obliegenheiten der Fellows gemäß hat Michael Stolberg aus seinem Arbeitsbereich ein Kolloquium zum Thema „Bildliche Darstellungen gesunder und kranker Körper in der Frühen Neuzeit (1450–1750)/Visual Representations of Healthy and Diseased Bodies in the Early Modern Period (1450–1750)“ vom 28.–30. März 2019 im Historischen Kolleg gehalten. Die Ergebnisse des Kolloquiums werden in diesem Band veröffentlicht.

Das Historische Kolleg wird seit dem Kollegjahr 2000/2001 – im Sinne einer Public-private-Partnership – in seiner Grundausstattung vom Freistaat Bayern finanziert, die Mittel für die Stipendien kamen bislang unter anderem von der Fritz Thyssen Stiftung, dem Stiftungsfonds Deutsche Bank, der Gerda Henkel Stiftung, der C.H.Beck Stiftung und dem Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft. Träger des Historischen Kollegs, das vom Stiftungsfonds Deutsche Bank und vom Stifterverband errichtet und zunächst allein finanziert wurde, ist die „Stiftung zur Förderung der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und des Historischen Kollegs“. Michael Stolberg wurde im Kollegjahr 2018/2019 von der Fritz Thyssen Stiftung gefördert.

www.historischeskolleg.de

Kaulbachstraße 15, D-80539 München

Tel.: +49 (0) 89 2866 380

Fax: +49 (0) 89 2866 3863

Email: elisabeth.huels@historischeskolleg.de

ISBN 978-3-11-073479-9

ISBN (PDF) 978-3-11-073184-2

ISBN (Epub) 978-3-11-073190-3

Library of Congress Control Number: 2021936409

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Die Bildnachweise zu den Abbildungen in den Beiträgen befinden sich jeweils in der Bildunterschrift. Sollten trotz sorgfältiger Recherche nach den Rechteinhabern berechnete Ansprüche bestehen, wenden Sie sich bitte unmittelbar an den Autor/die Autorin des jeweiligen Beitrages.

Umschlagbild: Albrecht Dürer, Der Sündenfall, Kupferstich (1504); Quelle: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%3BCrer_-_The_Fall_of_Man_\(Adam_and_Eve\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%3BCrer_-_The_Fall_of_Man_(Adam_and_Eve)_-_Google_Art_Project.jpg).

Satz: Typodata GmbH, Pfaffenhofen/Ilm

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Verzeichnis der Abkürzungen	VII
Michael Stolberg: Einleitung	1
John Henderson: Die bildliche Darstellung der Franzosenkrankheit im frühneuzeitlichen Italien: Patienten, Krankheitsbild und Behandlung	15
Valentina Živković: Pestbilder und Reaktionen auf die Seuche in Istrien: die Kirche des heiligen Rochus in Draguč	37
Christiane J. Hessler: Haut – das inszenierte „Hüllorgan“ in Marco d’Agrates Bartholomäus-Statue und Vesalius	55
Li-Chun Lee: Der un/geöffnete Körper. Darstellungen des Körperinneren in der europäischen und chinesischen Medizin	79
Alexander Pyrges: Frühneuzeitliche Verbildlichungen von Belebtheit. Versuch einer körper- und kunsthistorischen Einordnung	103
Stavros Vlachos: Die Krankheit des Bösen. Körperdeformitäten als negative Symbolik in Passionsszenen des Spätmittelalters und der Frühneuzeit	127
Volker Hille: Überlegungen zu einer Schergenfigur im Zyklus der Apostelmartyrien am Westportal des Ulmer Münsters	153
Jasmin Mersmann: Große Sänger. Zur Morphologie kastrierter Körper	177
M A Katritzky: Generisches und spezifisches Anderssein: Shackshoone (1665–1680), Antonio Martinelli (1718–1740) und frühneuzeitliche Darstellungen von menschlichen Doppelfehlbildungen	199
Brendan Röder: Visuelle Evidenz. Die Darstellung gebrechlicher Körper in kirchlichen Verfahren der Frühen Neuzeit	229
Thomas Fischbacher: Prinz und Patient. Fürstliche Leiden in frühneuzeitlichen Bildern	245
Sebastian Pranghofer: Von den Milchgefäßen zum Lymphsystem. Verbildlichung, anatomisches Wissen und Autorität im langen 18. Jahrhundert	265

Domenico Bertoloni Meli: Die Darstellung der Textur bei Andreas Vesal und Govert Bidloo	301
Thomas Schnalke: Kranke Bilder. Zur Konzeption und Konstruktion medizinischer Illustrationen im Werk des Berliner Anatomen Johann Gottlieb Walter (1734–1818)	325
Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren	347
Personenregister	351

Verzeichnis der Abkürzungen

AHR	American Historical Review
ARD	Annals of Rheumatic Diseases
AVV, Congr. Conc.	Archivio Apostolico Vaticano, Congregazione Concilio
Bl.	Blatt
BMJ	British Medical Journal
BnF	Bibliothèque nationale de France, Paris
Bull Hist Med	Bulletin of the History of Medicine
cap.	capitulum/Kapitel
Cod.	Codex
EMR	Emotion Review
fl.	floruit/wirkte
fol.	folio
HAZU	Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti
HLQ	Huntington Library Quarterly
IJAE	Italian Journal of Anatomy and Embryology
IMAJ	Israel Medical Association Journal
J. Anat.	Journal of Anatomy
J. Clin. Endocrinol. Metab.	Journal of Clinical Endocrinology & Metabolism
J. Eccles. Hist.	The Journal of Ecclesiastical History
JHMAS	Journal of the History of Medicine and Allied Sciences
JM	The Journal of Musicology
lib.	liber/Buch
MedGG	Medizin, Gesellschaft und Geschichte. Jahrbuch des Instituts für Geschichte der Medizin der Robert Bosch Stiftung
MVGN	Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg
MVGP	Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams
NLH	New Literary History
o. Pag.	ohne Paginierung
Proc. Am. Philos. Soc.	Proceedings of the American Philosophical Society
r	recto/Vorderseite
RECTR	Restoration and Eighteenth Century Theatre Research

RLaR	Revue des langues romanes
RQ	Renaissance Quarterly
SCJ	The Sixteenth Century Journal
TMR	The Medieval Review
v	verso/Rückseite
v.	Vers
WmM	Würzburger Medizinhistorische Mitteilungen
ZfK	Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZMK	Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung
ZRG, GA	Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Germanistische Abteilung

Michael Stolberg

Einleitung

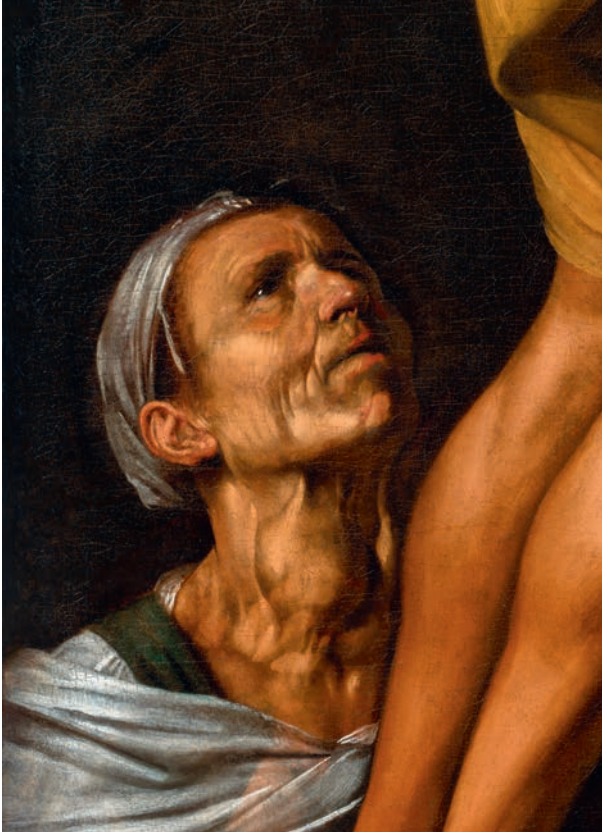
Zahlreiche Abbildungen von gesunden und kranken, von wohlgestalteten und missgebildeten menschlichen Körpern sind aus der Frühen Neuzeit überliefert. Sie entstanden in sehr unterschiedlichen Kontexten, richteten sich an ein breites Spektrum von Rezipienten und erfüllten vielfältige Funktionen. Die weitaus größte Zahl von Körperdarstellungen finden wir in der bildenden Kunst. Menschen, biblische und historische Persönlichkeiten im Besonderen, waren seit jeher ihr wichtigster Gegenstand, gleich ob in Wandbildern und Gemälden, in Zeichnungen und Radierungen oder dreidimensional in Büsten und Standbildern. Im religiösen Kontext, an Kirchenwänden und auf Altären, dienten sie der religiösen Erbauung und – in Zeiten beschränkter Lesefertigkeiten – der Belehrung. Die körperliche Darstellung des Jesuskinds und des Heilands etwa, bis hin zum deutlich sichtbaren Genital, vermittelte als Verweis auf die Menschwerdung schon als solche eine zentrale Glaubenswahrheit.¹ Votivbilder dokumentierten die Dankbarkeit für die wundersame Rettung von schwerem Unglück, Krankheit und Tod. In der Renaissance gewann die darstellende Kunst und mit ihr die Visualisierung des Körpers daneben im weltlichen Kontext stark an Bedeutung. Die „Wiederentdeckung“ der antiken Kunst, der Bildhauerei vor allem, machte selbst die Darstellung nackter Körper und das ästhetische und erotische Vergnügen daran ganz buchstäblich salonfähig, ja, zu einem Medium der höfischen und bürgerlichen Repräsentation.²

Seit dem ausgehenden Mittelalter strebten viele Künstler nach einer wirklichkeitsnäheren, zumindest im weiteren Sinne realistischen Darstellung. An die Stelle generischer, idealisierter Körper traten damit vermehrt Körper mit individuellen Besonderheiten und Eigenheiten. Dabei ging es um mehr als nur das äußere Erscheinungsbild. Auch Emotionen und moralische Eigenschaften wurden damals verbreitet als körperliche Phänomene gedeutet.³ Die gezeigte körperliche Verfassung, die Gesichtszüge, die Körpergröße, der Leibesumfang, ja, selbst die Farbe von Gesicht und Kopfhaar, gaben im Rahmen dieses stark somatisch geprägten Menschenbilds zugleich wesentliche Aufschlüsse über die Person und ihr Tempe-

¹ Leon Steinberg: *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago 1996.

² Beispielhaft: Patricia Lee Rubin: *Seen from behind. Perspectives on the Male Body and Renaissance Art*. New Haven/London 2018.

³ Michael Stolberg: *Emotions and the Body in Early Modern Medicine*. In: *EMR* 11 (2019), S. 113–122.



*Abbildung 1: Caravaggio,
Die Kreuzigung des
Heiligen Andreas (1607),
Ausschnitt, Cleveland
Museum of Art.*

rament, ihren Charakter, ihre moralischen Qualitäten. Dementsprechend konnten Künstler beispielsweise auf Bildern der Kreuzigung Jesu durch hässliche oder groteske Gesichtszüge oder eine missgebildete Gestalt die moralische Verworfenheit der Schwächer und anderer Feinde Jesu ins Bild setzen.

Nicht zuletzt führte das künstlerische Bemühen um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung zuweilen zu einer nie dagewesenen Präzision in der Wiedergabe von Krankheiten und Missbildungen. Bis ins Detail zeigten zahlreiche Künstler beispielsweise die krankhaften Veränderungen beim Kropf.⁴ So scheinen auf Caravaggios *Kreuzigung des Heiligen Andreas* (Abb. 1) die knotigen Aufwölbungen und die hervorstehenden Venen am Hals einer zu Andreas aufblickenden Frau (er galt als Schutzpatron der Halskranken) geradezu mit den Händen greifbar. Bilder und Skulpturen von Pestkranken, allen voran des heiligen Rochus, zeigen die typischen Pestbeulen, insbesondere im Leistenbereich.

⁴ Zahlreiche Beispiele in Franz Merke: *History and Iconography of Endemic Goitre and Cretinism*. Bern 1984.

In gewisser Hinsicht waren Kropf und Pest mit ihren eindeutigen krankheitstypischen Veränderungen allerdings Ausnahmen. Schon wesentlich weniger realistisch sind in der Regel Bilder von Aussätzigen. Deren Leiden wurde manchmal lediglich durch (untypische) rote Punkte auf der Haut angedeutet, die ebenso auf eine Franzosenkrankheit oder Syphilis hindeuten könnten. Oft erlaubt erst der Kontext eine eindeutige Zuordnung, beispielsweise indem die betreffenden Kranken zusammen mit der heiligen Elisabeth zu sehen sind, die sich der Legende zufolge persönlich um die Aussätzigen kümmerte. Bei den meisten damals bekannten Krankheiten fehlten charakteristische, äußerlich erkennbare Krankheitszeichen gänzlich, die der Künstler bildlich hätte wiedergeben können. Sieht man von Darstellungen der genannten drei Krankheiten ab, finden sich in der bildenden Kunst der Frühen Neuzeit denn auch auffällig wenige Gemälde mit den klaren, typischen Zeichen einer bestimmten Erkrankung. Auch Motivbilder von Menschen, die von schweren Krankheiten genesen sind, zeigen in aller Regel keine spezifischen Symptome, sondern die Kranken ohne äußere Veränderungen und meist im frommen Gebet in ihrem Bett. Nur gelegentlich verweist das Blutspucken einzelner Kranker, schon damals ein vertrautes und gefürchtetes Zeichen der Schwindsucht, zumindest in eine gewisse Richtung.⁵

Allerdings hat das Bemühen frühneuzeitlicher Künstler um eine wirklichkeitsgetreue Darstellung des Körpers manchen Bildern von krankhaften, pathologischen Veränderungen in der jüngeren Vergangenheit auf ganz eigene Weise große Aufmerksamkeit beschert, nämlich in der medizinischen Publizistik, bis hin zu führenden medizinischen Fachzeitschriften wie dem „British Medical Journal“ und „Lancet Oncology“, und in den Medien. Im Mittelpunkt des Interesses stehen hier Bilder, auf denen heutige Ärzte und andere medizinisch Interessierte eine bestimmte Krankheit zu erkennen glauben, an der die Person, die porträtiert wurde oder dem Künstler Modell stand, gelitten haben soll. In aller Regel handelt es sich dabei um Krankheiten, die zu Zeiten des betreffenden Künstlers noch gar nicht bekannt waren, wie eine Schilddrüsenunterfunktion, eine Entzündung der Schläfenarterie, Sklerodermie oder rheumatische Gelenkerkrankungen. Gestützt auf modernes medizinisches Wissen und nicht selten auch auf eigene klinische Erfahrung, stellen die Verfasser eine retrospektive Diagnose.⁶

Ich habe mich an anderer Stelle ausführlich mit den Problemen einer retrospektiven Diagnose aus bildlichen Darstellungen auseinandergesetzt.⁷ An dieser Stelle

⁵ Fredrika Jacobs: *Infirmity in Votive Culture: A Case Study from the Sanctuary of the Madonna dell'Arco, Naples*. In: John Henderson/Fredrika Jacobs/Jonathan K. Nelson (Hg.): *Representing Infirmity. Diseased Bodies in Renaissance Italy*. London/New York 2021, S. 191–212.

⁶ W. G. Roth: *Arteriitis temporalis dargestellt an einem Gemälde des Reichsmuseums in Amsterdam*. In: *Hautarzt* 20 (1969), S. 320–332; Jan Dequeker/Ludo Vanopdenbosch/Antonio Castillio-Ojugas: *Early Evidence of Scleroderma*. In: *BMJ* 311 (1995), S. 1714f.; Jan Dequeker: *Arthritis in Flemish Paintings 1400–1700*. In: *BMJ* (1977), S. 1203–1205; ders.: *Siebrandus Sixtius: Evidence of Rheumatoid Arthritis of the Robust Reactive Type in a Seventeenth Century Dutch Priest*. In: *ARD* 51 (1992), S. 561f.

⁷ Michael Stolberg: *Did Mona Lisa Suffer from Hypothyroidism? Visual Representations of Sickness and the Vagaries of Retrospective Diagnosis*. In: Henderson/Jacobs/Nelson (Hg.): *Representing Infirmity* (wie Anm. 5), S. 233–245.

seien daher die zwei zentralen Probleme dieses Ansatzes nur kurz skizziert. Zum einen sind solche retrospektiven Diagnosen häufig hochgradig spekulativ. Ein gutes Beispiel ist Leonardo da Vincis *Mona Lisa*, an dessen medizinischer Deutung sich zahlreiche Autoren versucht haben. Schon ihre sehr widersprüchlichen Ergebnisse sprechen für sich. Manche Autoren glauben im inneren Augenwinkel der Porträtierten – mit großer Wahrscheinlichkeit war das Lisa Gherardini in Florenz – eine kleine Erhebung zu erkennen, die sie als ein Xanthelasma, also als eine gelbliche Fettablagerung in der Haut deuten und aus der sie auf eine letztlich tödliche Störung des Fettstoffwechsels schließen. Andere sehen in dem Bild Hinweise auf eine Schwangerschaft, was immerhin dank der häufigen Schwangerschaften junger Ehefrauen eine gewisse Plausibilität beanspruchen darf. Die wichtigste und in den Medien breit rezipierte Diagnose aber ist die einer Schilddrüsenunterfunktion. Man verweist dazu auf Mona Lisas (im Vergleich zu vielen anderen Bildern von Frauen aus jener Zeit keineswegs auffällig) dicken Hals (auf dem ansonsten keinerlei Zeichen einer vergrößerten Schilddrüse zu sehen sind), auf die ausgedünnten Augenbrauen und den hohen Haaransatz (beides stand freilich im Einklang mit damaligen Schönheitsidealen und -praktiken – manche Frauen zupften ihre Augenbrauen und Haare aus). Der wahrhaft sensationelle Befund aber ist: Bei einer Schilddrüsenunterfunktion kann der Muskeltonus reduziert sein. Mona Lisas berühmtes, mysteriöses Lächeln (hinter dem andere Autoren auch schon fehlende Zähne vermutet haben), so will man uns allen Ernstes glauben machen, war die Folge einer schilddrüsenbedingt hypoaktiven Gesichtsmuskulatur.⁸

Das zweite zentrale Problem einer retrospektiven Diagnose aus Bildern ist damit schon angedeutet. Sie mag für den heutigen Arzt ihren Reiz haben, der seinen diagnostischen Spürsinn unter Beweis stellen möchte. Für das historische Verständnis des Bildes ist aber selbst eine aus heutiger Sicht überzeugende Diagnose in aller Regel völlig irrelevant. Sie wird den Darstellungsabsichten und der Wirkung des Bilds auf die Zeitgenossen in keiner Weise gerecht, erst recht dann, wenn man, wie so oft, die betreffende Krankheit zur Zeit der Bildentstehung noch gar nicht kannte. Schlimmer noch, eine retrospektive Diagnose ist nicht selten irreführend und lenkt vom Entscheidenden ab. Selbst die Museumsverantwortlichen haben sich der „medizinischen“ Deutung von Quinten Metsys *The Ugly Duchess* in der National Gallery in London angeschlossen (Abb. 2), nach der es sich um eine frühe Darstellung von Paget's Krankheit handelt. Diese Krankheit geht mit massiven Auftreibungen der Knochen einher und kann auch Kopf und Gesicht

⁸ Jan Dequeker/Erik Muls/Kathleen Leenders: Xanthelasma and Lipoma in Leonardo da Vinci's *Mona Lisa*. In: IMAJ 6 (2004), S. 505f.; Mandeep R. Mehra/Hilary R. Campbell: Letter to the Editor: The *Mona Lisa* Decrypted: Allure of an Imperfect Reality. In: Mayo clinic proceedings 93 (2018), S. 1325–1327; Kedar K. Adour: *Mona Lisa Syndrome: Solving the Enigma of the Gioconda Smile*. In: Annals of Otolaryngology, Rhinology & Laryngology 98 (1989), S. 196–199; Jason Daley: Was *Mona Lisa's* Enigmatic Smile Caused by a Thyroid Condition?, online zugänglich unter: <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/mona-lisa-may-have-had-thyroid-disorder-180970245/> (letzter Zugriff am 13. 11. 2020).



Abbildung 2: Quinten Metsys, *The Ugly Duchess* (um 1513), National Gallery, London.

verändern.⁹ Metsys ging es jedoch ganz offensichtlich nicht um die Darstellung einer Krankheit (die er gar nicht kannte). Angesichts der knospenden Blume in der Hand der Dargestellten, des großzügigen Dekolletés und weiterer Elemente deutet die kunsthistorische Forschung das Bild vielmehr als eine Karikatur einer alternden Kokette, vielleicht inspiriert von Erasmus' Spott über faltige alte Frauen, die ihre Gesichter anmalten und ihre verwelkenden Brüste zur Schau stellten und deren Aussehen schon als solches das beste Gegenmittel gegen die Wollust sei.¹⁰

Neben der künstlerischen Produktion im engeren Sinne gewannen seit dem 16. Jahrhundert Darstellungen des menschlichen Körpers erheblich an Gewicht, die sich primär medizinischen und naturkundlichen Interessen verdankten.¹¹ Spektakulär tritt diese Entwicklung in den großen anatomischen Lehrwerken der Zeit zutage. Der deutlich leichtere, vielerorts von den Obrigkeiten geförderte Zugang zu menschlichen Leichen verband sich hier mit einem wirkmächtigen, sehr viel breiteren Trend in der zeitgenössischen Naturlehre insgesamt hin zur Empirie, zur präzisen Beobachtung, zur Lektüre des Buchs der Natur anstelle jener der überkommenen Schriften der Autoritäten.¹² Die Werke eines Andreas Vesal, eines Juan Valverde, eines Girolamo Fabrizi d'Acquapendente und eines Giulio Casseri im 16. und frühen 17. Jahrhundert wurden für die Qualität ihrer anatomischen Abbildungen weithin gerühmt (Abb. 3).

Im Fall Vesals, der zur großen Ikone wurde, obwohl er, anders als beispielsweise Gabriele Falloppia und Girolamo Fabrizi, nicht mit wesentlichen neuen Entdeckungen aufwarten konnte, waren die anatomischen Tafeln, die alles bisher Bekannte an Qualität und Präzision weit übertrafen, sogar ganz entscheidend für seinen großen Ruhm.¹³ Generationen von Anatomen stellten in der Folgezeit die anatomischen Strukturen immer präziser und dank der Erfindung des Mikroskops und mithilfe von neuen Präparierungstechniken immer differenzierter und feingliederiger dar.¹⁴

⁹ Jan Dequeker: *Paget's Disease in a Painting by Quinten Metsys (Massys)*. In: *BMJ* 299 (1989), S. 1579–1581; *An Old Woman* („The Ugly Duchess“), online zugänglich unter: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/quinten-massys-an-old-woman-the-ugly-duchess> (letzter Zugriff am 10. 11. 2019): „She is evidently suffering from an advanced stage of Paget's disease.“

¹⁰ Christa Grössinger: *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester 1997, S. 99f; vgl. Desiderius Erasmus: *In Praise of Folly*. [Lateinisches Original 1511] New York 2016, S. 30.

¹¹ Felicity Henderson/Sachiko Kusakawa/Alexander Marr (Hg.): *Curiously Drawn. Early Modern Science as a Visual Pursuit* (= Themenheft des *Huntington Library Quarterly* 28 [2015], Heft 2).

¹² Jean A. Givens/Karen M. Reeds/Alain Touwaide (Hg.): *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200–1550*. Aldershot 2006; Sachiko Kusakawa: *Picturing the Book of Nature. Image, Text and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago 2012.

¹³ Andreas Vesal: *De humani corporis fabrica libri septem*. Basel 1543.

¹⁴ Überblick in Kenneth B. Roberts/John D. W. Tomlinson: *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford 1992; Benjamin A. Rifkin/Michael J. Ackerman: *Die Kunst der Anatomie. Körperdarstellungen aus fünf Jahrhunderten*. München 2006; Albert Schirrmeister (Hg.): *Zergliederungen. Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt a. M. 2005; Kusakawa: *Picturing* (wie Anm. 12), S. 178–248.

Wer konkret die anatomischen Illustrationen im Auftrag der Anatomen anfertigte, lässt sich oft nicht mit Sicherheit sagen, aber ihre handwerkliche Qualität spricht vielfach dafür, dass sie von gut ausgebildeten Künstlern stammen. Im Falle von Vesals *De humani corporis fabrica* wird zumindest für manche der Illustrationen angenommen, dass sie aus der Hand des Tizianschülers Jan Stephan von Kalkar stammen.¹⁵ Von Giulio Casseri in Padua wissen wir, dass er eigens einen Maler „pro pingendis figuris anatomicis“ beschäftigte.¹⁶

Anatomische Illustrationen unterscheiden sich jedoch in wesentlichen Punkten markant von Darstellungen des Körpers in der bildenden Kunst. Sie zielen in aller Regel nicht auf den ganzen Körper und schon gar nicht auf dessen äußeres Erscheinungsbild. Mit wenigen Ausnahmen ist es der geöffnete, seiner Hüllen entblößte Körper, der gezeigt wird. Und wichtiger noch: Es ist ein fragmentierter Körper, der uns hier begegnet (vgl. Abb. 3). Der Körper wird nicht nur auf dem Seziertisch, sondern auch auf Holzschnitten und Kupferstichen in seine Teile zerlegt. Die Funktionen anatomischer Abbildungen waren zudem ganz andere als die von künstlerischen Darstellungen des Körpers im engeren Sinne. Manche dienten argumentativen, rhetorischen Zwecken. Sie führten buchstäblich die Existenz – oder das Fehlen – von umstrittenen anatomischen Strukturen vor Augen.¹⁷ Anatomische Zeichnungen konnten auch Prioritätsansprüche untermauern, wie sie seit dem 16. Jahrhundert stark an Bedeutung gewannen. Wirsums Entdeckung des Pankreasgangs – und die präzise Abbildung, die er von ihm anfertigte oder anfertigen ließ – ist ein anschauliches Beispiel.¹⁸ Bilder von Missbildungen und anderen körperlichen Anomalien verliehen wiederum Berichten von außergewöhnlichen, womöglich noch nie von einem Menschen gesehenen Phänomenen Evidenz und Glaubwürdigkeit.¹⁹

Im Übrigen bedarf die Rede von einer „realistischen“ Darstellung gerade im Hinblick auf anatomische Lehrwerke einer deutlichen Relativierung. Begriffe wie „Realismus“ werden vielen anatomischen Abbildungen nur begrenzt gerecht. Während naturkundliche Illustrationen von Pflanzen, Tieren und anderen belebten und unbelebten Objekten deren äußerliches Erscheinungsbild nicht selten in einer mit modernen Fotografien vergleichbaren Präzision wiedergeben, stellen anatomische Abbildungen des Körperinneren nur sehr beschränkt dar, was der Anatom bei der Sektion zu sehen bekam. Wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, selbst Leichen sezirt hat oder anderen dabei zugesehen hat, weiß nur zu gut, dass sich die anatomischen Strukturen und ihre Grenzen bei der Sektion weitaus weniger deutlich darstellen und voneinander abgrenzen lassen, als damalige wie heutige anatomische Atlanten

¹⁵ Kusakawa: Picturing (wie Anm. 12), S. 204–210.

¹⁶ Giulio Casseri: *De vocis auditusque organis historia anatomica: Singulari fide methodo ac industria concinnata tractatibus duobus explicata ac variis iconibus aere excusis illustrata*. Ferrara 1600/1601, Traktat 2, S. 79.

¹⁷ Insbesondere am Beispiel Vesals: Kusakawa: Picturing (wie Anm. 12), S. 185–197.

¹⁸ Giuseppe Ongaro: *Wirsumg a Padova 1629–1643*. Treviso 2010, mit einer Reproduktion der Abbildung auf S. 108.

¹⁹ Lorraine Daston/Katharine Park: *Wonders and the Order of Nature 1150–1750*. New York 2001, S. 173–201.

vermuten lassen könnten. In vielerlei Hinsicht sind anatomische Abbildungen eher als abstrahierende Schemazeichnungen zu begreifen, denn als Versuch einer möglichst wirklichkeitsgetreuen Darstellung. Die Schwarzweiß-Darstellung in Form von Holzschnitten und Kupferstichen unterstrich in der Frühen Neuzeit diesen schematischen Charakter noch zusätzlich. Die damaligen Anatomen waren sich dieser Kluft zwischen Bild und Augenschein durchaus bewusst. Fabrizio wollte seine anatomischen Traktate sogar sowohl mit Kupferstichen als auch parallel mit sehr viel realistischeren farbigen Abbildungen ausstatten, was allerdings mit den damaligen Drucktechniken nur per Hand-Koloration in Einzelexemplaren möglich war. In der Biblioteca Marciana in Venedig ist, wohl aus der gleichen Intention geboren, eine prachtvolle Sammlung von großformatigen farbigen anatomischen Abbildungen überliefert, die auf Fabrizio (und/oder vielleicht auch auf Casseri) zurückgeht.²⁰

Anatomische Abbildungen in Lehrwerken verfolgten freilich vor allem auch didaktische Zwecke, und Bilder wurden schon im 16. Jahrhundert neben der Demonstration an der Leiche auch für den studentischen Unterricht eingesetzt. Für didaktische Zwecke waren schematische Schwarzweiß-Darstellungen eines „kanonischen“, universellen Körpers ohne individuelle Besonderheiten²¹ in mancherlei Hinsicht sogar besser geeignet, als jede noch so realitätsgetreue farbige Abbildung. Im 17. und 18. Jahrhundert griffen die Anhänger des Cartesianismus und Vertreter mechanistischer Körperkonzepte teilweise sogar ganz gezielt zu schematischen Darstellungen,²² beispielsweise um die Schlüsselrolle der Spiritus und der Zirbeldrüse zu visualisieren (Abb. 4).

Neben künstlerischen und anatomischen Darstellungen des Körpers finden wir über die gesamte Frühe Neuzeit hinweg eine dritte, deutlich heterogenere Gruppe von Bildern, von – nach zeitgenössischen wie heutigen Maßstäben – unterschiedlicher, meist aber deutlich geringerer künstlerisch-handwerklicher Qualität. Noch kaum untersucht, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, sind Skizzen und Zeichnungen für den eigenen Bedarf, wie wir sie zuweilen in den persönlichen Notizbüchern von frühneuzeitlichen Ärzten und Naturforschern finden. Kranke mochten ausnahmsweise den Ort ihrer Beschwerden grafisch verdeutlichen. Albrecht Dürers Selbstbildnis mit dem gelben Fleck im linken Oberbauch und den erläuternden Worten „Do der gelb fleck ist vnd mit dem finger drawff dewt, do ist mir we“, ist ein berühmtes Beispiel.²³ Körperdarstellungen in Massenprodukten der frühneuzeitlichen Druckerpresse dienten häufig zumindest im weiteren Sinne einer bloßen Veranschaulichung, ohne individuelle Züge. Man denke etwa an die

²⁰ Maurizio Rippa Bonati/José Pardo-Tomás (Hg.): *Il teatro dei corpi. Le pitture colorate d'anatomia di Girolamo Fabrici d'Acquapendente*. Mailand 2004, mit zahlreichen Abbildungen; zu den farbigen Bildern in einzelnen Exemplaren von Fabrizio's Werken, die unter anderem ebenfalls in der Marciana überliefert sind, siehe Martin Kemp: „Il mio bell'ingegno“. *L'anatomia visiva nel *Theatrum totius animalis fabricae* di Fabrici*. In: ebd., S. 83–107.

²¹ Kusakawa: *Picturing* (wie Anm. 12), S. 247.

²² Domenico Bertoloni Meli: *Mechanism. A Visual, Lexical and Conceptual History*. Pittsburgh 2019, S. 25–78.

²³ Dazu zuletzt Franz Fuchs: *Eine neue Notiz zu Dürers Krankheit und Tod*. In: *MVGn* 107 (2020), S. 279–287.

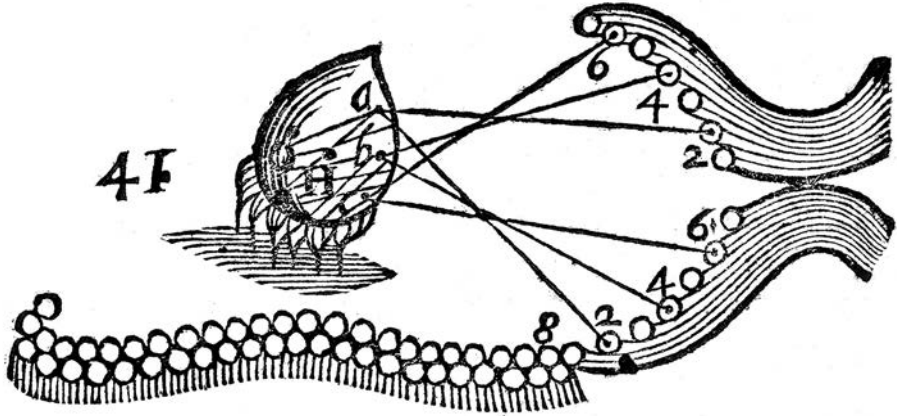


Abbildung 4: Darstellung der Bewegung der Spiritus von der Zirbeldrüse zu den Nervenröhren im Gehirn, aus: René Descartes: *L'homme et un traité de la formation du fœtus*. Hg. von Louis de la Forge. Paris 1664, S. 78, Wellcome Collection, London.

oft sehr schematischen bildlichen Darstellungen von Hinrichtungen und anderen Geschehnissen auf Einblattdrucken oder an die Aderlassmännchen in Kalendern. Im Fall von Menschen mit einem sehr ungewöhnlichen Erscheinungsbild, von „Zwergen“ oder „Riesen“ etwa oder von „siamesischen Zwillingen“, die sich gegen Geld zur Schau stellten, wurden bildliche Darstellungen zudem schon früh zu Werbezwecken eingesetzt (siehe Abb. 5).²⁴

Schon diese grobe und unvollständige Skizze macht die Herausforderungen deutlich, denen die historische Erforschung der vielfältigen Formen und Funktionen frühneuzeitlicher bildlicher Körperdarstellungen gegenübersteht. Immer wieder sind hier Kompetenzen aus unterschiedlichen Disziplinen gefragt. Die kunstgeschichtliche Forschung hat ausgefeilte Methoden der Bildanalyse entwickelt. Die angemessene kunsthistorische Ausdeutung künstlerischer Bilder von kranken und missgebildeten Körpern bedarf jedoch nicht selten auch differenzierter medizinhistorischer Kenntnisse. So erschließen sich frühneuzeitliche bildliche Darstellungen von „Melancholikern“ heutigen Betrachtern erst dann in ihrem ganzen Reichtum, wenn sie mit den Krankheitskonzepten jener Zeit vertraut sind. Lukas Cranachs berühmte Darstellungen der *Melancholia* etwa lassen sich nicht sinnvoll als bildliche Umsetzung der Lehre von einem „melancholischen“ Temperament oder, im Gegensatz zu Albrecht Dürers berühmtem Vorbild, als bildliche Umsetzung neoplatonischer Auffassungen einer Nähe von Melancholie und Genie deuten.²⁵ Sie verweisen

²⁴ Vgl. den Beitrag von M A Katritzky in diesem Band; zu „Zwergen“ und „Riesen“ siehe Carol Z. Clark/Orlo H. Clark: *The Remarkables. Endocrine Abnormalities in Art*. San Francisco 2011.

²⁵ Marsilio Ficino: *De triplici vita libri tres*. Venedig 1498; vgl. Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt a. M. 1992.



Abbildung 5: Der acht Fuß große Bernardo Gigli (um 1755), kolorierter Stich, Wellcome Collection, London.

vielmehr auf die damals in der Ärzteschaft weithin dominierende Vorstellung, dass die Krankheit „Melancholia“ – damals die Standarddiagnose bei „Wahnsinnigen“ – aus schädlichen Dünsten und Rauchschwaden hervorging, die aus dem Bauchraum nach oben stiegen, sich im Schädel ansammelten und dort Wahnerscheinungen hervorriefen. Cranach setzte diese Vorstellungen mit wabernden Rauchschwaden und dämonischen Gestalten um, die nur der Betrachter des Bildes und, so ist unterstellt, die Melancholia-Figur vor ihrem inneren Auge sehen können, während die sie umringenden Kinder oder Putti ihr Spiel ungerührt fortsetzen.²⁶

Auch auf den ersten Blick rätselhafte Objekte gewinnen zuweilen erst im Licht zeitgenössischer medizinischer Konzepte und Praktiken ihre Bedeutung und tragen so ihrerseits maßgeblich zum Bildverständnis bei. So sind auf Bildern

²⁶ Michael Stolberg: Lukas Cranachs „Melancholia“-Darstellungen und die zeitgenössische Medizin. In: Stefan Oehmig (Hg.): Medizin und Sozialwesen in Mitteldeutschland in der Reformationszeit. Leipzig 2007, S. 249–271.

von Frauen in der niederländischen Genremalerei immer wieder kleine, von manchen Autoren als Fußheizung gedeutete Öfen zu sehen. Erst vor dem Hintergrund der damals sehr verbreitet gestellten Diagnose einer Gebärmuttererstickung („suffocatio matricis“) gewinnen diese Öfen einen sehr konkreten Sinn. Die Krankheit war gekennzeichnet durch Atem- und Stimmverlust und in schlimmeren Fällen Bewusstlosigkeit und wurde auf eine aufsteigende oder sich zumindest stark nach oben ausdehnende und so auf Zwerchfell und Brustraum drückende Gebärmutter zurückgeführt. Man behandelte sie (und gelegentlich auch andere Gebärmutterleiden) damals verbreitet, indem man wohlriechende Kräuter auf glühende Kohlen streute und den Rauch zum Schoß der Frau aufsteigen ließ, um so, im Fall der Gebärmuttererstickung, die Gebärmutter durch den angenehmen Geruch an ihren natürlichen Ort zurück zu locken.²⁷

Die medizinhistorische Forschung befasst sich ihrerseits seit Langem mit medizinischen Abbildungen im engeren Sinne. Die Geschichte der anatomischen Bildung ist intensiv untersucht worden und in jüngerer Zeit haben auch Darstellungen von pathologischen Veränderungen vermehrte Aufmerksamkeit gefunden, wie sie bei der Sektion verstorbener Patienten vor Augen traten.²⁸ Künstlerische Darstellungen dienen ihr dagegen zumeist als bloßes Beiwerk, zur Aufhübschung von Vorträgen und Büchern, nicht als Quellen *sui generis*. Dementsprechend hat sich die Medizingeschichtsschreibung, wenn überhaupt, meist nur am Rande mit Fragen des Stils und der Maltechnik, mit ikonografischen Traditionen, mit dem zeitgenössischen Kunstmarkt und dergleichen Aspekten befasst, deren Berücksichtigung für die kunsthistorische Forschung eine Selbstverständlichkeit ist.

Die reichhaltige und vielfältige Überlieferung frühneuzeitlicher bildlicher Darstellungen gesunder, kranker und missgebildeter Körper einerseits und die eben angedeuteten disziplinären Grenzen in ihrer Erforschung andererseits waren das tragende Motiv für die Organisation eines Kolloquiums zum Thema „Bildliche Darstellungen gesunder und kranker Körper in der Frühen Neuzeit (1450–1750)“, das im Frühjahr 2019 im Historischen Kolleg in München stattfand. Ziel des Workshops war es, Vertreterinnen und Vertreter der Kunstgeschichte, der Kulturgeschichte und der Medizin- und Wissenschaftsgeschichte anhand von ausgewählten Themen und Darstellungen miteinander ins Gespräch zu bringen, die unterschiedlichen Fragestellungen und Herangehensweisen aufzuzeigen und voneinander zu lernen. Einen wichtigen Anstoß hierfür hatte eine vorangehende, von Jonathan Nelson, John Henderson und Fredrika Jacobs organisierte Tagung zum Thema „Representing Infirmary: Diseased Bodies in Renaissance and Early Modern Italy“ 2017 am „Centre for Medieval and Renaissance Studies der Monash University“ in Prato gegeben. Die dort Vortragenden kamen weit überwiegend aus der Kunst- und Kulturgeschichte, doch die lebhaften Diskussionen zeigten,

²⁷ J. B. F. van Gils: Een detail op de doktersschilderijen van Jan Steen. In: *Oud Holland* 38 (1920), S. 200f.

²⁸ Domenico Bertoloni Meli: *Visualizing Disease. The Art and History of Pathological Illustrations*. Chicago 2018.

wie fruchtbar sich der – manchmal durchaus kontroverse – Austausch zwischen Kunstgeschichte, Kulturgeschichte und Medizingeschichte in diesem Themenfeld gestalten kann.²⁹ So entstand die Idee zu einer geografisch und thematisch weiter ausgreifenden Tagung am Historischen Kolleg. Ausdrücklich bedanken möchte ich mich an dieser Stelle bei John Henderson, der die Idee für diese „zweite“ Tagung mitgetragen und ihre Planung unterstützt hat.

Die erfreulich zahlreichen Anmeldungen auf den Call for papers, verbunden mit der weniger erfreulichen Notwendigkeit auch manchen durchaus vielversprechenden Vorschlag abzulehnen, erlaubten es, einen breiten Themenfächer aufzuspannen und eine Vielfalt von Aspekten der visuellen Darstellung des Körpers zu untersuchen, von der visuellen Umsetzung von frühneuzeitlichen Körperkonzepten und den Unterschieden zwischen westlichen und chinesischen Körper-Bildern bis hin zur Bedeutung von Bildern als Quelle für die moderne historische Forschung beispielsweise zu Kastraten und „siamesischen Zwillingen“, von den unterschiedlichen Funktionen und Verwendungszusammenhängen der Darstellung von Missbildungen und Behinderungen, über Bilder von Krankheiten wie Pest und Syphilis bis hin zu Illustrationen anatomischer Strukturen und pathologischer Veränderungen im Körperinneren. Viele der Beiträge stützen sich dabei auf neues, bislang unbeachtetes oder unbekanntes Bildmaterial. Die zahlreichen farbigen Abbildungen führen so auch auf ihre Weise eindrucksvoll die Vielfalt des überlieferten Bildmaterials und die Herausforderungen einer angemessenen historischen Analyse vor Augen.

Danken möchte ich abschließend all jenen, die diesen Band möglich gemacht haben. Zu großem Dank verpflichtet bin ich insbesondere dem Historischen Kolleg in München und der Fritz Thyssen Stiftung. Es war ein unschätzbares Privileg, mich in den großzügigen Räumen der Kaulbach-Villa mit einem Stipendium der Fritz Thyssen Stiftung ein Jahr lang als Senior Fellow weitestgehend der Arbeit an einem Buchprojekt widmen zu können.³⁰ Das Historische Kolleg hat auch die Räumlichkeiten und finanzielle Mittel für den Workshop und den Druck des vorliegenden Bandes bereitgestellt, und es hat in der Person von Dr. Elisabeth Hüls die maßgebliche organisatorische und logistische Arbeit geleistet. An Elisabeth Hüls geht zugleich mein herzlicher Dank für die tatkräftige Unterstützung im Lektorat der Beiträge zum vorliegenden Band und in der Herausgabe dieses Bands.

²⁹ Henderson/Jacobs/Nelson (Hg.): *Representing Infirmary* (wie Anm. 5).

³⁰ Michael Stolberg: *Gelehrte Medizin und ärztlicher Alltag in der Renaissance*. München 2021.

John Henderson

Die bildliche Darstellung der Franzosenkrankheit im frühneuzeitlichen Italien: Patienten, Krankheitsbild und Behandlung

Der Franzosenkranke

Im Jahr 1497 hielt ein Mann, der an der Krankheit litt, die damals unter Namen wie „Franzosenkrankheit“ und „Mal de Naples“ bekannt wurde und sich in Süd- und Nordeuropa auszubreiten begann, seine persönlichen Erfahrungen mit der Krankheit für die Nachwelt fest.¹ Der Notar Ser Tommaso di Silvestro schilderte seine Erkrankung in der von ihm verfassten Chronik seiner Geburtsstadt Orvieto, in der er eine Reihe von Naturkatastrophen dokumentierte, die Anfänge der Franzosenkrankheit ebenso wie Pest und Hungersnöte:

Mich überfielen gewisse Schmerzen, zuerst an den Weihnachtstagen des Jahres 1496 in den Knien, und dann ab Januar ging es mir rasch schlechter, und ich unterzog mich der Behandlung mit fünf Sirupen und einer Reihe von Pillen. Schließlich, einige Zeit nach der Einnahme der Pillen, litt ich unter Schmerzen oben an der linken Schulter, in den Nieren und im Gesäß, die bis Mai anhielten.²

Ein Jahr später, am 26. April 1498, kehrten seine Symptome mit noch größerer Heftigkeit zurück:

Bei meiner Rückkehr von der Messe in Foligno begann mir meine Rute zu schmerzen, und fortan wurde die Krankheit von Tag zu Tag schlimmer. Von da an bis zum 8. Juni hatte ich die Schmerzen der Franzosenkrankheit. Und ich verspürte ein brennendes Gefühl auf meinem gesamten Kopf mit brennendem Schorf, und ich hatte Schmerzen in meinem rechten und linken Arm, von der Schulter bis zu den Fingernägeln; es verursachte solche Schmerzen in meinen Knochen, dass ich keine Ruhe finden konnte. Dann hatte ich Schmerzen im rechten Knie, und dann brachen Geschwüre an der ganzen Vorder- und Rückseite meines Oberkörpers aus, und nach dem Fronleichnamsfest wurde ich mit Arzneien und Aderlass behandelt, und dann

¹ Zur Geschichte der Syphilis siehe Jon Arrizabalaga/John Henderson/Roger K. French: *The Great Pox. The French Disease in Renaissance Europe*. London/New Haven 1997; Eugenia Tognotti: *L'altra faccia di Venere*. Mailand 2006. Der Beitrag wurde von Nicole Schonlau aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.

² *Diario di Ser Tommaso di Silvestro*. In: *Ephemerides Urbevetanae dal Codice Vaticano Urbinate 1745* (AA. 1482-1514). Bd. II: *Appendice*. Hg. von Luigi Fumi (= *Rerum Italicarum Scriptores*. Bd. 15,5,II). Bologna [1920], hier: S. 69.

wurden Salben gegen die Schmerzen und Geschwüre von einem Mönch, Oliviere, der sich in Benano aufhielt, aufgetragen. Sechs Tage lang blieb ich ununterbrochen im Bett, und am Ende des siebten Tages, am Festtag der Apostel Peter und Paul, dem letzten Tage im Juni, badete ich mich mit einer heißen Waschung mit Wein und vielen Kräutern, wie bitterer Weinraute, Minze, Rosmarin, Lorbeer, Gartensalbei und anderen Kräutern. Und am Sonntag, also am ersten Juli, begann ich das Haus zu verlassen.

Item, es hinterließ bei mir große Schmerzen im Mund, die sechsunddreißig Tage anhielten, sodass ich nur Brot essen konnte; und der Schmerz und die Geschwüre verschwanden nach vierzehn Tagen. Aber es blieb ein großer Schmerz in meinem Mund, und dann, am 22. Juli, litt ich an einem Fluss, an dem ich fast gestorben wäre. Und dann, im Monat November, kehrten die wirklich schrecklichen Schmerzen im Arm und in den Beinen zurück.³

Diese Textauszüge geben eine anschauliche Beschreibung der Symptome der Franzosenkrankheit durch den Patienten selbst und nicht, wie es sonst oft der Fall war, durch einen Arzt. Und der Kranke nahm diese persönlichen Angaben in seine Chronik der Stadt Orvieto auf, die zwar kein öffentliches Dokument war, aber doch den Anspruch hatte, öffentliche Ereignisse festzuhalten, und dadurch zu einer der wichtigsten Quellen für die historische Erforschung der Geschichte der Stadt geworden ist. Ser Tommaso hatte Glück, denn er lebte noch weitere zwanzig Jahre, aber er verzeichnete die Namen einiger seiner Landsleute, die in den folgenden Jahren an der Franzosenkrankheit sterben sollten. Einer von ihnen, Passarocto, wurde im örtlichen Hospital, dem Spedale di Santa Maria, behandelt.⁴

Ser Tommasos Symptome stimmen weitgehend mit jenen anderer zeitgenössischer Franzosenkranke überein. Beim ersten Anfall litt er unter Schmerzen in der linken Schulter, in den Lenden und im Gesäß. Der zweite Schub war heftiger und zeichnete sich durch Schmerzen aus, die sich auf seine Arme, sein Knie und schließlich auf seinen Mund sowie auf seine Genitalien ausbreiteten. Friano degli Ubaldini, ein anderer Chronist, berichtete gar, „viele Männer ertränkten sich aus Verzweiflung im Fluss“.⁵ Dazu kamen bei Ser Tommaso äußere Anzeichen: Schorf auf dem Kopf und Geschwüre am ganzen Oberkörper. Er scheint sich teilweise selbst behandelt zu haben und teilweise von einem Mönch und anderen behandelt lassen zu haben, mit Aderlass und Arzneien in Form einer heißen Waschung unter Verwendung von diversen Kräutern, von denen viele für ihre kühlenden Eigenschaften bekannt waren und der durch die Krankheit erzeugten Hitze entgegenwirken sollten.

Auffällig ist in Ser Tommasos Bericht, dass er, wie viele seiner Zeitgenossen in dieser Frühzeit der „neuen Krankheit“, sein Leiden zwar zweifellos als gravierend

³ Ebd., S. 101.

⁴ Ebd., S. 104.

⁵ Friano degli Ubaldini, *Cronaca dalla creazione del mondo fino all'anno di N.S. 1513*, zitiert nach: Alfonso Corradi: *Nuovi documenti per la storia delle malattie veneree in Italia dalla fine del Quattrocento alla metà del Cinquento*. In: *Annali universali di medicina e chirurgia* 269 (1884), S. 345.

empfand, aber nicht einmal erwähnte, wie er sie sich zugezogen hatte, obwohl eines seiner Symptome ein Schmerz in der „Rute“ war. In den 1490er-Jahren war ein enger, kausaler Zusammenhang zwischen der Krankheit und sexuellen Begegnungen noch nicht allgemein anerkannt. Die beiden Prostituierten, die Ser Tommaso in diesen Jahren in Orvieto als verstorben registrierte, starben an anderen Erkrankungen. Natürlich mag Ser Tommaso gezögert haben zu erläutern, wie er sich die Franzosenkrankheit zuzog, um seinen Ruf als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens nicht zu schädigen. Seine Zurückhaltung verweist aber auch auf eine umfassendere Theorie der Krankheitsübertragung in der Anfangszeit der Franzosenkrankheit, wie sie der Kommentar des Bologneser Chronisten Friano degli Ubaldini mit den Worten zum Ausdruck brachte: „sie wird [...] durch Essen und durch Trinken und durch sexuelle Beziehungen weitergegeben.“⁶

Bildliche Darstellungen der Franzosenkrankheit

Der heilige Hiob

Die Erfahrungen von Menschen, die im frühneuzeitlichen Europa an der Franzosenkrankheit litten, standen in den letzten Jahren im Mittelpunkt einer Reihe von Studien zu Orten nördlich wie südlich der Alpen, so etwa zu Santiago de Compostela, Venedig, Nürnberg, Frankfurt und London.⁷ Diese Arbeiten stützten sich in erster Linie auf archivalische und literarische Quellen. In auffälligem Gegensatz zu einer Flut an Analysen von Pestbildern wurden bislang jedoch nur wenige Versuche unternommen, die bildliche Darstellung der Franzosenkrankheit in deren frühen Phasen im frühneuzeitlichen Italien zu untersuchen.⁸ Das mag daran liegen, dass sich die Pestikonografie in einer längeren Geschichte der bildlichen Darstellung katastrophaler Ereignisse verortet. Der Schwarze Tod, die große Pestepidemie des 14. Jahrhunderts, wird sogar von manchen Historikern als Ursache für Veränderungen in Stil und Inhalt der damaligen Kunst angesehen.⁹ Eine Pestepidemie war ein von Natur aus dramatischeres Ereignis als die Franzosenkrankheit, da sie in kurzer Zeit sehr viele Menschen hinwegraffte – mit der damit verbundenen Herausforderung, Tausende beerdigen zu müssen, während die Franzosen-

⁶ Corradi: *Nuovi documenti* (wie Anm. 5), S. 345.

⁷ Claudia Stein: *Negotiating the French Pox in Early Modern Germany*. London 2009; Laura J. McGough: *Gender, Sexuality and Syphilis in Early Modern Venice. The Disease That Came to Stay*. London 2010; Cristian Berco: *From Body to Community. Venereal Disease and Society in Baroque Spain*. Toronto 2016; Monica C. O'Brien: *Contagion, Morality and Practicality. The French Pox in Frankfurt am Main and Nuremberg, 1495–1700*. [PhD thesis] Glasgow 2019.

⁸ Christine M. Boeckl: *Images of Plague and Pestilence. Iconography and Iconology*. Kirksville 2001; Franco Mormando/Thomas Worcester (Hg.): *Piety and Plague from Byzantium to the Baroque*. Kirksville 2007; Gauvin A. Bailey u. a. (Hg.): *Hope and Healing. Painting in Italy in a Time of Plague, 1500–1880*. Chicago 2005.

⁹ Bekannt durch Millard Meiss: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. New York 1951; behandelt in Paul Binski: *Medieval Death. Ritual and Representation*. London 1996.

krankheit eine chronische Krankheit war und ihre Opfer einen sich lange hinziehenden, langsamen Tod erlitten.¹⁰ Die äußeren Anzeichen der Pest waren mit den großen Beulen unter den Achselhöhlen oder am Oberschenkel ebenfalls viel eindeutiger als eine Ausbreitung von Pusteln über den gesamten Körper. All dies hilft zu verstehen, warum Historiker dazu neigten, die Ikonografie der Franzosenkrankheit zu ignorieren, zumindest im Blick auf das frühneuzeitliche Italien. Der vorliegende Beitrag ist Teil einer umfassenderen Untersuchung über die Darstellung der Franzosenkrankheit in Italien, die auf einer Auswertung der Bildzeugnisse basiert und diese zu einer Vielzahl zeitgenössischer, schriftlicher Quellen in Beziehung setzt.

Eines der klassischen Themen der Pestikonografie ist die Darstellung von Pfeilen, die den Leichnam des heiligen Sebastian während seines ersten Martyriums durchbohren; sie symbolisieren die verdorbene Luft, die neben der Fäulnis als Ursache und Übertragungsweg der Pest angesehen wurde.¹¹ Auch für das Verständnis der Franzosenkrankheit war es für Ärzte und ihre Patienten von entscheidender Bedeutung, die Frage der Übertragung zu klären. Die Bedeutung sexueller Kontakte fand wachsende Anerkennung, doch betonten Ärzte und Laien auch die Gefahren verunreinigter Luft. Es überrascht daher nicht, dass die Angst vor krankmachendem Atem eine wichtige Rolle in den zeitgenössischen Vorstellungen von der Verbreitung der Franzosenkrankheit spielte. Zum Beispiel verabschiedete die venezianische Gesundheitsbehörde 1522 ein Dekret, das auf die „mal franciosiati“ zielte:¹²

Einige dieser Personen schmachten in ihrer körperlichen Schwäche auf den Straßen und an den Zugängen zu Kirchen und öffentlichen Plätzen sowohl an San Marco als auch am Rialto, um für ihren Lebensunterhalt zu betteln, und einige, die sich an ihr Gewerbe des Bettelns gewöhnt haben, verspüren nicht den Wunsch, ein Heilmittel zu suchen, und lungern an eben diesen Orten herum, verbreiten einen schrecklichen Gestank und stecken ihre Nachbarn und Mitbewohner an.

Dieser Abschnitt bringt die Furcht zum Ausdruck, dass die armen Unheilbaren die Mitbürger durch ihren Atem und den Geruch, den ihre kranken Körper verströmten, anstecken könnten. Es ist vor diesem Hintergrund kein Zufall, dass Hiob als einer der wichtigsten Schutzpatrone gegen die Franzosenkrankheit verehrt wurde.¹³

¹⁰ John Henderson: Coping with Plagues in Renaissance Italy. In: The Fifteenth Century 12 (2013), S. 175–194.

¹¹ Louise Marshall: Reading the Body of a Plague Saint. Narrative Altarpieces and Devotional Images of St. Sebastian in Renaissance Art. In: Bernard J. Muir (Hg.): Reading Texts and Images. Exeter 2002, S. 237–732; Sheila Barker: The Making of a Plague Saint. Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation. In: Mormando/Worcester (Hg.): Piety and Plague (wie Anm. 8), S. 90–131.

¹² David Chambers/Brian Pullan (Hg.): Venice. A Documentary History, 1450–1630. Oxford 1992, bes. S. 308f.

¹³ Samuel Terrien: The Iconography of Job Through the Centuries. Artists as Biblical Interpreters. Pennsylvania 1996, bes. Kap. 10; und in jüngerer Zeit: Laura Carnevale: Giobbe dall'antichità

Hiob wurde in früheren Zeiten mit dem Aussatz assoziiert, einer anderen langwierigen, epidemischen Krankheit, die mit abstoßenden Hautveränderungen einhergeht.¹⁴ Eine Reihe von Merkmalen machte ihn auch zu einem geeigneten Kandidaten als Schutzpatron der Franzosenkranken. Er bewies eine außerordentliche Geduld im Angesicht von Leid. Auch überlebte er sein körperliches Leiden, ebenso wie der heilige Sebastian sein Martyrium zumindest zunächst überstand, und wurde geheilt. Zudem wurde Hiob mit Gestank in Verbindung gebracht, einem der Symptome der Franzosenkrankheit.¹⁵ Dies wird in Gregory Martins Reisebericht *Roma Sancta* von 1581 deutlich, in einer Szene vor dem Krankenhaus San Giacomo degli Incurabili in Rom, das sich auf die Behandlung von an Franzosenkrankheit und anderen „unheilbaren“ Leiden Erkrankten spezialisiert hatte:¹⁶

Am Jakobustag im Juli, wenn die ganze Stadt dieses Krankenhaus besucht, wird Hiob in lebensechten Porträts mit seinen Geschwüren auf dem Misthaufen dargestellt, seine Frau hält sich die Nase zu, aus Nettigkeit den Gestank ihres Mannes hinnehmend, und seine drei Freunde weinen und klagen über seinen Fall.

Diese Darstellung spiegelt die traditionelle Ikonografie von Hiob wider, der neben seiner Frau sitzt, von drei Freunden begleitet, die sein Leid beklagen.¹⁷ Wie wir noch sehen werden, betonten moralische Traktate und Einblattdrucke mit der wachsenden Ausbreitung der Krankheit in Europa jenseits der Hiob-Geschichte auch zunehmend die Verknüpfung mit Sex, Prostitution und Sünde.¹⁸

Darstellungen von Hiob boten nicht nur eine einfache Möglichkeit zu zeigen, dass die Franzosenkrankheit durch Einatmen infizierter Luft übertragen werden konnte. Sie veranschaulichen auch in aller Klarheit, was Gregory Martin die „Geschwüre“ des Hiob nennt. Dies kommt deutlich in dem illuminierten Ablass von 1525 für das Ospedale dei Guarini e di S. Giobbe in Bologna zum Ausdruck, einer weiteren Einrichtung für Unheilbare, die den ärmeren *mal franciosati* eine kostenlose Behandlung mit Guajak bot (Abb. 1).¹⁹ Hiob wird hier zweimal, zu beiden Seiten Marias, der Madonna der Barmherzigkeit, dargestellt, die ihren blauen Mantel ausbreitet, um die Mitglieder der Bruderschaft der Flagellanten, die Er-

al medioevo. Testi, tradizioni, immagini. Bari 2010, Kap. 5, S. 131–154; dies.: Dalla figura di Giobbe alla medicina contemporanea. Per una riflessione su malattia e stigma. In: Temp(i)o della sofferenza, temp(i)o di Dio, Studi bitontini 99/100 n. s. (2015), S. 155–167.

¹⁴ Carnevale: Giobbe dall'antichità al medioevo (wie Anm. 13), S. 155–159. Siehe auch Christine M. Boeckl: Images of Leprosy: Disease, Religion, and Politics in European Art. Kirksville 2011, S. 25f., S. 75f.; Carole Rawcliffe: Leprosy in Medieval England. Woodbridge 2007, S. 56f., S. 61.

¹⁵ Vgl. die in Anm. 13 angegebene Literatur.

¹⁶ George Bruner Parks (Hg.): Gregory Martin, *Roma Sancta*, 1581. Rom 1969, S. 187. Die ausführlichste Beschreibung des Krankenhauses von San Giacomo degli Incurabili in Rom bei Arrizabalaga/Henderson/French: Great Pox (wie Anm. 1), Kap. 8.

¹⁷ Besprochen in Terrien: Iconography of Job (wie Anm. 13); Carnevale: Giobbe dall'antichità al medioevo (wie Anm. 13): „upon St James day in Julie, when al the citie visiteth this Hospital, there are set forth in lively purtraicts Job with his sores upon the dunghill, his wife holding her nose for niceness not abiding her husband's stinche, his three frenddes weeping and lamenting his case.“

¹⁸ Terrien: Iconography of Job (wie Anm. 13), Kap. 10.

¹⁹ Archivio di Stato di Bologna, Archivio degli Ospedali, S. Maria dei Guarini e S. Giobbe, ser IV, Misc. 2.8.



Abbildung 1: Hiob, die Madonna della Misericordia und drei weitere Mitglieder der Bruderschaft, die das Ospedale dei Guarini e di S. Giobbe, Bologna gründeten; linke Seite einer Abbildung auf einem päpstlichen Ablass für das Krankenhaus aus dem Jahr 1525.

richter des Krankenhauses, zu schützen. Während Hiob selbst sich außerhalb der Reichweite ihres Mantels befindet, streckt die Figur zu ihrer Rechten die linke Hand in Richtung der Flagellanten aus und empfiehlt sie Maria an. Was im Hinblick auf unser Thema besonders auffällt, sind die roten Geschwüre oder schwärenden Pusteln, die Hiobs gesamten Körper bedecken, einschließlich seines Gesichts und seiner Arme und Beine.

Die Franzosenkrankheit, Prostituierte und moralistische Literatur

Neben Abbildungen von Hiob, die im 16. Jahrhundert die Franzosenkrankheit ins Bild setzten, bot die moralistische Volksliteratur über das Leben und den Niedergang von Prostituierten, ein weiteres, zunehmend beliebtes Genre der Zeit, einen Anlass für die bildliche Darstellung der Franzosenkrankheit.²⁰ Ein Beispiel ist das

²⁰ Siehe Sara F. Matthews Grieco: Pedagogical Prints. Moralizing Broadsheets and Wayward Women in Counter-Reformation Italy. In: Geraldine A. Johnson/Sara F. Matthews Grieco (Hg.):



Abbildung 2: Andrea Veneziano, *Purgatorio delle cortigiane di Roma* (circa 1525), Titelblatt.

in den 1520er-Jahren verfasste Sonett des Malers Maestro Andrea Veneziano, das „Purgatorio delle cortigiane di Roma“, aus dem ein kurzes Bühnenstück entwickelt und zum Karneval aufgeführt wurde. (Abb. 2).

Dieses „Fegefeuer der Kurtisanen von Rom“ enthält die „Klage einer Kurtisane, die in der Vergangenheit in der Gunst stand und nun durch die Franzosen-

Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy. Cambridge 1997, S.771–786; Deanna She-mek: „Mi mostrano a dito tutti quanti“. Disease, Deixis and Disfiguration in the *Lamento di una cortigiana ferrarese*. In: Paul Ferrara/Eugenio Giusti/Jane Tylus (Hg.): *Medusa's Gaze: Essays on Gender, Literature, and Aesthetics in Honor of Robert J. Rodini*. Florida 2004, S.49–64, bes. S.51–53; Rachel Geschwind: *The Printed Penitent: Magdalene Imagery and Prostitution Reform in Early Modern Italian Chapbooks and Broadshets*. In: Michelle A. Erhardt/Amy M. Morris (Hg.): *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Leiden 2010, S.107–133.

krankheit in einen elenden Zustand gebracht wurde“.²¹ Das Titelblatt zeigt sie in einem Handkarren, mit Gliedmaßen, die von der Krankheit angegriffen und geschwächt sind. Wie schon bei Hiob sehen wir die eiternden Geschwüre an ihren Beinen, die offensichtlich einen Geruch ausströmen, da Fliegen angelockt werden, die sie mit einem Zweig zu vertreiben sucht.²²

Der Zusammenhang zwischen der Franzosenkrankheit und unmoralischen Handlungen bleibt ein ständiges Thema der Volksliteratur weit über das frühneuzeitliche Italien hinaus. Am bekanntesten ist William Hogarths *A Rake's Progress*, eine Serie von Gemälden und Grafiken aus den 1730er-Jahren.²³ In Italien war diese Gattung jedoch bereits im späten 16. Jahrhundert etabliert, wie aus dem Pietro Paolo Tozzi zugeschriebenen Einblattdruck „Die Klage der Kurtisane Anzola“ aus der Zeit um 1600 hervorgeht, der ihren moralischen und körperlichen Verfall zeigt (Abb. 3).

Wir sehen hier die traurige Geschichte einer Kurtisane, die in der „Blüte ihres Lebens“ von Herren, die vor ihr knieten, hofiert wurde, die ihr Balladen und Lieder sangen, sie streichelten und ihr vorzügliches Essen gaben, und die in Tränen und Klagen endete. Die Szenen zeigen die erbarmungslose Bewegung des Glücksrades. Sie nimmt Geschenke und Blumen von ihren Liebhabern an, die lächeln, aber erkennbar mit der Franzosenkrankheit infiziert sind. Nachdem sie in den Sanddünen den Umarmungen eines ihrer Liebhaber erlegen ist, beginnt für sie eine Abwärtsspirale. Ihr Leben wird reduziert auf Elend und Betteln. Sie wird mit den Geschwüren der Franzosenkrankheit dargestellt, während ihre früheren Liebhaber auf der anderen Straßenseite vorbeigehen und sich die Nase zuhalten, um den fauligen Gestank nicht riechen zu müssen. Sie landet im *Ospeal*, umgeben von Nachttöpfen und Urinalen, wo sie schließlich stirbt. Impliziert, wenn auch hier nicht bildlich dargestellt, ist obendrein, dass Anzola, wie in vielen moralistischen Traktaten der Zeit ausgeführt, nach ihrem Tod zu ewigem Leiden in den Flammen der Hölle verdammt ist, als wäre die Bestrafung durch die Qualen der Franzosenkrankheit nicht schon schlimm genug.

Derlei Erzählungen sollten belehrend wirken und waren durchdrungen von einer gegenreformatorischen Moral. Sie warnten die Frauen eindringlich vor den Gefahren der Prostitution. Sie waren Teil der nachtridentinischen Kampagne der Kirche zur Rettung der Seelen der Verdammten und wollten den Einstieg potenziell ge-

²¹ Paola Uccolini: The Satirist's Purgatory: *Il Purgatorio delle Cortegiane* and the Writer's Discontent. In: Italian Studies 64 (2009) 1, S. 1–19; Geschwind: Printed Penitent (wie Anm. 20), bes. S. 125–127.

²² Zu diesem Thema siehe David Kunzle: The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825. Berkeley 1973, S. 270–281; Matthews Grieco: Pedagogical Prints (wie Anm. 20), S. 61–87; Uccolini: Satirist's Purgatory (wie Anm. 21); Geschwind: Printed Penitent (wie Anm. 20), S. 107–133. Geschwind: Printed Penitent (wie Anm. 20), S. 130, deutet darauf hin, dass die Darstellung einer Prostituierten auf einem Karren dafür steht, dass sie zum Incurabili-Krankenhaus gebracht wird, während dies in der Tat eine gängige Praxis war, um verkrüppelte männliche und weibliche Bettler durch die Stadt zu befördern.

²³ David Bindman: Hogarth. London 1981; John Brewer: The Pleasures of the Imagination. London 1997.



Abbildung 3: Zeichnung von Pietro Paolo Tozzi (?), Klage der Kurtisane Anzola; Verse von Bartolomeo Bonfante, um 1600.

fährdeter Mädchen in dieses Gewerbe verhindern.²⁴ Beide Texte gehören zu einer ausgedehnten satirischen Literatur, die die Missstände, die der soziale Aufstieg der Kurtisanen mit sich brachte, aufzeigen sollte. Sie können auch mit einer noch älteren theologischen und medizinischen Tradition in Verbindung gebracht werden, die die Frau für die Erbsünde verantwortlich machte, die ihrerseits die Quelle physischen und moralischen Verfalls war.²⁵ In der historischen Forschung hat man argumentiert, dass diese Tradition einen erheblichen Einfluss darauf hatte, wie der weibliche Körper sowohl literarisch als auch visuell dargestellt wurde. Allgemein stand der durch Krankheit entstellte weibliche Körper im Gegensatz zur Schönheit des idealen Renaissancekörpers. Speziell in Bezug auf die Franzosenkrankheit hat man vermutet, dass durch die Konzentration auf die Frau zugleich die Verantwortung der Männer für die Übertragung aus dem Blickfeld gerückt werden sollte.²⁶ Diese Deutung mag zutreffen, aber die Zeitgenossen könnten das Muster der prächtigen Kleidung der Männer auf dem Druck, der Anzolas Niedergang darstellt, auch als eine Spiegelung der Zeichen der Krankheit auf deren Körpern gesehen haben. Möglicherweise war die Szene somit – anders als bisher angenommen – mehrdeutig. Es bleibt offen, ob Anzola das Opfer der Franzosenkrankheit war, deren Überträgerin oder beides. Zudem mag das Bild der Kurtisane auf einem Handkarren auf der Titelseite des Buches „Das Fegefeuer der Kurtisanen von Rom“ die Auswirkungen der Krankheit zeigen, aber dabei handelt es sich um eine gängige Darstellungsweise sowohl für männliche als auch für weibliche Franzosenkranke. Dies belegt auch eine Marmortafel an der Wand neben der Eingangstür der Kirche Santa Maria in Porta Paradisi, die dem Hospital San Giacomo degli Incurabili angeschlossen war, wo Franzosenkranke kostenlos behandelt wurden (Abb. 4).

Die Art und Weise, wie die erwähnten Texte die Franzosenkrankheit in Wort und Bild darstellten, vermittelte unweigerlich eine Botschaft, der die Bestrebungen der katholischen Kirche zur moralischen Reform und zur Behebung sozialer und sexueller Missstände zugrunde lagen. Sie warnten vor Bordellen und den Körpern von Erkrankten als Ansteckungsquellen. Die bildliche Darstellung der Franzosenkranke war in der Regel sehr stereotyp und zeigte rote Flecken für die schwärenden Pusteln der Krankheit. Es sind satirische Texte wie diese, auf denen die wenigen Studien über die Darstellung der Franzosenkrankheit in Italien im Kontext der moralisierenden Diskussion über die Themen „Sünde“, „Prostituierte“ und „Krankheit“ basieren. Derartige Quellen betonten unweigerlich die Rolle des Manns als Opfer anstatt als Handelndem, der andere, einschließlich der Prostituierten, infiziert. So erklärt sich, dass in diesen Darstellungen weniger Gewicht auf männliche *malfranciosi* gelegt wird und das Krankheitsbild und die körper-

²⁴ Matthews Grieco: *Pedagogical Prints* (wie Anm. 20), S. 78–86; McGough: *Gender, Sexuality and Syphilis* (wie Anm. 7), Kap. 4; Geschwind: *Printed Penitent* (wie Anm. 20), bes. S. 107–133.

²⁵ Vgl. *The Trotula. A Medieval Compendium of Women's Medicine*. Hg. und übersetzt von M. H. Green. Philadelphia 2001; Uccolini: *Satirist's Purgatory* (wie Anm. 21), S. 5–12.

²⁶ Shemek: „Mi mostrano a dito tutti quanti“ (wie Anm. 20), S. 55–57; Domenico Zanrè: *French Diseases and Italian Responses: Representations of the mal francese in the Literature of Cinquecento Tuscany*. In: Kevin Siena (Hg.): *Sins of the Flesh*. Toronto 2005, Kap. 7, bes. S. 189–191.



Abbildung 4: Ein franzosenkranker Bettler, auf einem Handkarren sitzend, Marmortafel, Vorbau, Haupteingang der Kirche S. Maria in Porta Paradisi, S. Giacomo degli Incurabili, Rom.

lichen Folgen der Franzosenkrankheit nicht detailliert abgebildet, sondern in der Regel nur durch einige sehr unspezifische Pusteln angedeutet werden.

Angesichts der Tatsache, dass spätere medizinische Texte aus dem 18. Jahrhundert die Symptome durchaus detailliert ins Bild setzen, wäre vorstellbar, dass wir in Quellen aus dem 16. Jahrhundert ähnliche Abbildungen finden. Die bekannten Schriften beispielsweise von Niccolò Massa und Girolamo Fracastoro kommen jedoch ohne Illustrationen aus, obwohl sie die Symptome sehr detailliert beschreiben.²⁷ Vor diesem Hintergrund kommt einem wenig bekannten Album mit Aquarellen aus dem späten 16. Jahrhundert, das in der Biblioteca Augusta in Perugia überliefert ist, besondere Bedeutung zu. In ihm finden sich siebenundzwanzig Aquarelle, die eine Reihe von Personen – in der überwiegenden Mehrheit Männer – zeigen und deren Krankheitsbilder sowie die Behandlung der Franzosenkrank-

²⁷ Niccolò Massa: Il libro del mal francese, composto dall'eccell. medico, & filosofo m. Nicolò Massa venetiano. Nuouamente tradotto da un dottissimo medico, di latino [...]. Venedig 1566; Girolamo Fracastoro: De contagione et contagiosis morbis et eorum curatione libri tres. Hg. und übersetzt von Wilmer Cave Wright. New York 1930.

heit sehr detailgenau darstellen. Über dieses Album ist nur wenig bekannt, da es keinen Text enthält und von unbekannter Hand zusammengestellt wurde.²⁸ Im Folgenden werden die ersten Ergebnisse einer vorläufigen Untersuchung dieser Aquarelle vorgestellt, und zwar unter Konzentration auf die bildliche Darstellung einiger wesentlicher Symptome der Franzosenkrankheit. Eine weitergehende Analyse und Einordnung dieser Quelle bleiben einer zukünftigen Arbeit über die Bild- und Textdarstellungen der Franzosenkrankheit im Italien der Renaissance vorbehalten.

Die Franzosenkrankheit im Aquarell

In der Biblioteca Augusta in Perugia ist ein Album mit mehr als einem Dutzend Abbildungen überliefert, das in unserem Zusammenhang größte Aufmerksamkeit verdient. Es ist nur wenigen Fachleuten bekannt und wurde nie eingehender in einem größeren Zusammenhang untersucht. Es enthält siebenundzwanzig Aquarelle und eine nicht kolorierte Zeichnung; die restlichen neunundneunzig Blätter blieben leer, vielleicht um sie später durch Text ergänzen zu können. Es ist anonym überliefert und von keinerlei Text begleitet, doch kann man davon ausgehen, dass es zur Illustration einer ärztlichen Abhandlung über die Franzosenkrankheit gedacht war. Man hat vermutet, dass die Aquarelle von drei verschiedenen Personen gemalt wurden. Das Album beginnt mit drei Aquarellen, die, von einem gemalten Rahmen umgeben, offensichtlich auf separatem Papier vorgezeichnet und gemalt, dann ausgeschnitten und eingeklebt wurden. Die zweite Gruppe, bestehend aus neun Abbildungen, wurde ebenfalls sorgfältig gestaltet und zeigt jeweils eine Person auf einem Sockel sitzend. Etliche der danach folgenden Abbildungen, auf denen größere Figuren in einer weniger eleganten Art und Weise dargestellt sind, sehen unfertig aus.²⁹

Über die Herkunft des Albums ist nichts bekannt, aber es war höchstwahrscheinlich Teil der Sammlung, die der Gründer der Bibliothek Prospero Podigliani Ende des 16. Jahrhunderts der Gemeinde Perugia schenkte.³⁰ Dies würde sich auch mit der mutmaßlichen Datierung der Aquarelle auf das späte 16. Jahrhundert decken, die sich aus dem Erscheinungsbild der von den dargestellten Personen getragenen Kleidung ergibt.³¹ Die geografische Herkunft des Albums lässt sich den Abbildungen dagegen nicht entnehmen. Aufgrund der Tatsache, dass Podigliani einige Zeit in Padua verbrachte, die Universität besuchte und Bücher und Manuskripte für seine Sammlung kaufte, hat man den Veneto als Entstehungsregion des Albums

²⁸ Biblioteca Augusta Perugia, MS G61. Siehe Carla Frova/Ferdinando Treggiari/Maria Alessandra Panzanelli (Hg.): *Maestri, insegnanti e libri a Perugia. Contributi per la storia dell'Università (1308–2008)*. Perugia 2009, S. 114f., S. 128f.: Mara Paola Barlozzini, scheda 36: *Scene di vita medica*. MS BAP, G 61 (spätes 16./frühes 17. Jahrhundert).

²⁹ Barlozzini, scheda 36: *Scene di vita medica* (wie Anm. 28).

³⁰ Mitteilung von Dr. Francesca Grauso von der Biblioteca Augusta, Perugia, 5. 11. 2018.

³¹ Barlozzini, scheda 36: *Scene di vita medica* (wie Anm. 28).

in die Diskussion gebracht.³² Da neueste Analysen des Wasserzeichens der Albumblätter jedoch ergeben haben, dass das Papier aus Mittel- und nicht aus Norditalien stammt, wird diese Vermutung infrage gestellt.³³ Möglicherweise ist die Handschrift lokal in Perugia entstanden. Tatsächlich gibt es in einer Vitensammlung der Franziskanerobservanten eine grafische Darstellung von leprakranken Patienten im Perugia des späten 15. Jahrhunderts, die eine lokale Tradition der Handschriftenillustration erkennen lässt.³⁴ Ob unsere Aquarellsammlung für die Universität, die Ärzteschaft oder einen einzelnen Arzt gedacht war, bleibt zu klären.

Perugia, der heutige Aufbewahrungsort des Albums, ist auch der Ort, aus dem der zweite der beiden eingangs erwähnten Chronisten, Ser Tommaso di Silvestro und Francesco Matarazzo, stammt. Sie hatten ihre Aufzeichnungen einhundert Jahre zuvor, während der ersten Phase der Epidemie, gemacht. In der Zeit bis zur mutmaßlichen Entstehung des Albums bemerkten die Zeitgenossen, dass sich die Krankheit veränderte und weiterentwickelte, wie es Francesco Guicciardini in seiner „Storia d’Italia“ beschrieb:³⁵

Aber nach vielen Jahren wurde die Krankheit weniger gravierend, vielleicht wegen des astrologischen Einflusses, oder vielleicht durch die vielen Jahre der Erfahrung der Ärzte in der Krankheitsbehandlung, oder durch eine Verwandlung der Krankheit selbst in eine andere Art von Krankheit als der ursprünglichen.

Der Arzt Girolamo Fracastoro, der wohl am häufigsten mit den damaligen Debatten über die Krankheit in Verbindung gebracht wird, beschrieb in seiner Abhandlung „De contagione“ aus dem Jahr 1546 die Art dieser Veränderung genauer:³⁶

In den letzten etwa zwanzig Jahren traten weniger Pusteln auf, dafür aber mehr Gummern [verhärtete Geschwülste], während es in früheren Jahren andersherum war. Außerdem waren die Pusteln, wenn sie auftraten, trockener, und die Begleitschmerzen (wenn überhaupt) waren in jedem Fall akuter. [...] etwa in den letzten sechs Jahren der heutigen Generation hat eine weitere große Veränderung der Krankheit stattgefunden. Damit meine ich, dass Pusteln heute nur noch in sehr wenigen Fällen beobachtet werden, und kaum noch Schmerzen oder weniger starke, aber dafür Gummern. Auch fallen zum allgemeinen Staunen die Haare auf dem Kopf und an anderen behaarten Stellen in einem solchen Ausmaß aus, dass Männer lächerlich aussehen.

Vergleicht man diese ausführliche Beschreibung mit den oben erwähnten Holzschnitten, so wird deutlich, dass sich die populäre Darstellung des Krankheitsbildes

³² L’Inventari dei manoscritti delle biblioteche d’Italia. Hg. von Giuseppe Mazzatinti. Bd. V. Forlì 1895, S. 133.

³³ Siehe David Woodward: Catalogue of Watermarks in Italian Printed Maps, c. 1540–1600. Florenz 1996, S. 46f. Mein Dank geht an Claudia Benvestito von der Biblioteca Nazionale Marciana in Venedig für ihre wertvollen Hinweise zur Identifizierung des Wasserzeichens.

³⁴ See D. Bullen Presciutti: The Friar as *medico*. Picturing Leprosy, Institutional Care, and Franciscan Virtues in *La Franceschina*. In: John Henderson/Fredrika Jacobs/Jonathan Nelson (Hg.): Representing Infirmary. Diseased Bodies in Renaissance Italy. London 2021, S. 93–116.

³⁵ Francesco Guicciardini: Storia d’Italia. Bd. I. Hg. von Silvana Seidel Menchi. Turin 1971, S. 233.

³⁶ Fracastoro: De contagione (wie Anm. 27), S. 139.

im Laufe des 16. Jahrhunderts trotz des Wandels im vorherrschenden Krankheitsbild nur wenig verändert hat. Das Album aus Perugia bietet dagegen ein weniger standardisiertes und viel differenzierteres Bild der Auswirkungen der Franzosenkrankheit auf den menschlichen Körper und deren Behandlung. Die Aquarelle zeigen ein breites Spektrum an Personen, junge wie ältere, ganz im Gegensatz zu den Bildern auf den moralisierenden Einblattdrucken, die sich hauptsächlich auf Kurtisanen konzentrieren. Auf den Darstellungen im Album sind einige Personen im Anfangsstadium ihrer Krankheit gut gekleidet, in Hemd, Wams und Kniehose. Andere Abbildungen zeichnen den Krankheitsverlauf anhand eines Patienten nach, dessen Verfall sich in seinem Aussehen und seiner Kleidung widerspiegelt, indem er mit zunehmender Verschlimmerung der Krankheit immer schäbiger gekleidet ist – und in manchen Fällen mittellos auf der Straße endet. Andere Abbildungen illustrieren eine bestimmte Art der Behandlung. Ein besonders aufschlussreiches und ungewöhnliches Merkmal dieser Aquarellsammlung stellt die Konzentration auf die Betroffenen selbst dar. Im Folgenden wird nun ein erster Überblick über die Darstellung des Krankheitsbilds und der Behandlung gegeben, wobei auch auf die individuellen Reaktionen auf die Erkrankung eingegangen wird.

Krankheitsbild

Fracastoros Abhandlung bietet einen nützlichen Überblick über den Verlauf der Franzosenkrankheit und ihre Hauptsymptome und hilft uns, die in dem Album aus Perugia illustrierten Krankheitsbilder zu identifizieren. Er beschrieb zunächst, wie der Patient in den sehr frühen Stadien der Erkrankung, wenn sie noch nicht vollständig ausgebrochen war, sehr melancholisch wurde und sich in der Regel durch Kraftlosigkeit und eine blasse Gesichtsfarbe auszeichnete. Als nächstes entwickelten sich die Entzündungen zu Geschwüren an den Geschlechtsorganen, die sich dann auf verschiedene Teile des Körpers ausbreiteten. Diese wiederum entwickelten sich zu Pusteln, die in vielen Varianten auftraten: „Bei einigen Patienten waren sie klein und eher trocken, bei anderen größer und dicker; bei einigen wiederum waren sie livide, bei wieder anderen weißlich und fahl, oder in einigen Fällen härter und rötlicher.“³⁷

Diese Vielfalt an Geschwüren und Pusteln ist auf dem ersten Aquarell der Sammlung zu sehen, das einen halb bekleideten, bärtigen Mann mit einer Reihe roter Flecken auf Brust und Beinen zeigt (Abb. 5). Dass diese Abbildung auf der Vorderseite des Albums platziert wurde, spiegelt möglicherweise die Absicht des Kompilators wider, hier einen Erkrankten zu zeigen, der sich noch nicht in einer deutlich fortgeschrittenen Phase der Krankheit befand, anders als die Kranken auf einigen der späteren, erschreckenderen Bilder. Der Dargestellte leidet offenkundig an einer krankhaften Veränderung der Haut, da er sein Hemd geöffnet hat und sich an der Brust und am linken Knie kratzt. Der Großteil der roten Flecken auf seiner Haut unterscheidet sich einerseits nicht sehr von denen, die auf einigen Bil-

³⁷ Fracastoro: *De contagione* (wie Anm. 27), S. 137.



Abbildung 5: Ein franzosenkranker Mann sitzt schwitzend vor einem prasselnden Feuer, Aquarell aus einem Album des späten 16. Jahrhunderts, Biblioteca Augusta, Perugia, HS G61, Abb. 1.

den des alttestamentarischen Hiob oder in den moralistischen Flugblättern über den Niedergang der Kurtisanen zu sehen sind, aber andererseits wird das Krankheitsbild viel differenzierter dargestellt. Auf dem Körper des Kranken sind unterschiedliche Arten von Pusteln zu sehen, ein Beispiel dafür sind die ausgedehnten, unterschiedlich gefärbten, vereiterten Bereiche an seinem rechten Bein, links vom Knie. Die ausgedehnteren infizierten Bereiche am Knie des Kranken könnten eine Darstellung dessen sein, was Fracastoro als ein zunehmend wichtiges Anzeichen für die Franzosenkrankheit bezeichnete, nämlich der Gummen, die größer und abstoßender als Pusteln seien.

Eine beispielhafte Abbildung solcher Gummen bietet das fünfte Aquarell des Albums, auf dem ein mittelloser junger Mann zu sehen ist, ein einst modisch gekleideter Städter, der vom früheren Glanz noch die Feder am Hut bewahrt hat (Abb. 6).

Er trägt eine Kniehose, hat jedoch sein Wams aus- und sein Hemd heruntergezogen, um seine kranke Haut zum Vorschein zu bringen. Er leidet eindeutig an einem fortgeschrittenen Stadium der Krankheit; seine Brust und sein nackter lin-



Abbildung 6: Ein halbnackter junger Mann mit den Geschwüren der Franzosenkrankheit, Aquarell aus einem Album des späten 16. Jahrhunderts, Biblioteca Augusta, Perugia, HS G61, Abb. 5.

ker Arm zeigen die Pusteln sowie die tieferen Gummien der Franzosenkrankheit, auf die er mit dem Finger seiner rechten Hand deutet. Seine große wirtschaftliche Not spiegelt sich in seiner zerlumpten Kleidung wider, und sein linker Fuß sieht aus, als wäre er von der Krankheit zerfressen. Vor ihm auf dem Boden liegt ein Klistier oder ein Blasebalg, was auf eine reinigende Behandlung in Form eines Einlaufs oder durch Schwitzen hindeutet.

Das neunzehnte Aquarell zeigt einen jungen Mann in einem noch fortgeschrittenen Stadium. Er hat rote und schwarze Läsionen an seinen Armen und am unteren Teil seines rechten Beins, die sowohl die lividen Pusteln als auch die Gummien wiedergeben (Abb. 7). Er ist spärlich mit einem Hemd bekleidet, Verbände bedecken sein linkes Bein und die untere Hälfte seines Rumpfes und verweisen sowohl auf das Fortschreiten der Krankheit als auch auf die Behandlung. Die Abbildung zeigt zudem sehr realistisch die Qualen des Patienten, denn, wie Fracastoro erläuterte, zählten zu den Hauptbeschwerden der Franzosenkranken heftige Muskelschmerzen. Sie waren nachts besonders stark, wie in der Illustration



Abbildung 7: Ein franzosenkranker junger Mann, teilweise mit Verbänden bedeckt, Aquarell aus einem Album des späten 16. Jahrhunderts, Biblioteca Augusta, Perugia, MS G61, Abb. 19.

des jungen Mannes zu sehen, der, die Arme ausgebreitet, vor Schmerzen schreit, während er in seinem Schlafzimmer herumläuft.

So wie die Kurtisane waren auch die hier abgebildeten männlichen Kranken durch ihre Krankheit letztlich zur Mittellosigkeit verurteilt. Wenn die Krankheit die Knochen zerfraß, wurden die Leidenden lahm, wie das Aquarell eines Mannes mit Halbglatze und Bart zeigt (Abb. 8). Er steht aufrecht, gestützt auf eine Krücke unter seinem linken Arm, mit einer weiteren unter seinem linken Bein, das am Knie gebeugt ist. Er trägt eine beige Tunika und ein rotes Tuch über der linken Schulter. Das linke Bein ist mit Verbänden, das rechte mit Läsionen bedeckt. Sein rechter Arm und seine rechte Hand sind vor ihm ausgestreckt, wobei der Zeigefinger nach vorne zeigt, als ob er mit jemandem spricht oder jemanden anfleht, den er vielleicht anbetteln möchte. Seine Kahlköpfigkeit ist ein weiteres Zeichen der Krankheit, das bereits Fracastoro erwähnte.³⁸

³⁸ Fracastoro: De contagione (wie Anm. 27), S. 139.



Abbildung 8: Ein älterer halbkahler Franzosenkrancker, der sich auf Krücken stützt, Aquarell aus einem Album des späten 16. Jahrhunderts, Biblioteca Augusta, Perugia, MS G61, Abb. 24.

Behandlung

Bisher dienten uns die vorgestellten Abbildungen vor allem zur Klärung der Frage, wie Krankheit und Krankheitsbild auf diesen dargestellt wurden. Ein zweites Thema der Aquarelle, das in Darstellungen von Franzosenkranken in anderen Kontexten meist keine Rolle spielt, ist die Art der Therapie. Ser Tommaso di Silvestro, der Notar aus Orvieto, beschrieb in den 1490er-Jahren, dass er sowohl innerlich als auch äußerlich behandelt wurde, unter anderem mit pflanzlichen Arzneimitteln, Salben und Aderlass. Darin lag nichts bahnbrechend Neues. Auch Fracastoro unterstrich in „De contagione“ die Bedeutung des Purgierens mit Abführmitteln und Aderlässen.

Fracastoro erklärte, warum diese Art der Behandlung angewandt wurde. Er führte die Franzosenkrankheit auf einen Schleim zurück, der „fest und unrein ist und sich durch eine große Dickflüssigkeit auszeichnet“. ³⁹ Er betonte auch, dass

³⁹ Girolamo Fracastoro: *Il contagio, le malattie contagiose e la loro cura*. Hg. von Vincenzo Busacchi. Florenz 1950, S. 115, S. 117.

diese purgierende Behandlung allein nicht ausreiche und es mehr effektive Medikamente zur Ausscheidung des Schleims erfordere, und empfahl die Verwendung von scharfen Medikamenten wie Quecksilber. Sie sollten die „Samen der Krankheit“ verbrennen und die giftige Substanz in Schweiß umwandeln.⁴⁰

Bei der Behandlung der Franzosenkrankheit war es folglich häufig das Ziel, das Schwitzen zu fördern, um die verdorbenen Säfte, die als die Essenz der Krankheit angesehen wurden, zu vertreiben. Dies erklärt die häufige Anwendung von Wärme, wie oben in Abbildung 5 dargestellt. Der Patient wird barfuß auf einem Hocker sitzend vor einem Feuer gezeigt. Der Turban, den er trägt, könnte dazu dienen, Wärmeverlust über seinen Kopf zu vermeiden – oder er soll seinen Haarverlust verbergen. Die Abbildung zeigt zudem einen Becher vor dem Feuer, der auf eine weitere Behandlungsform, die das Schwitzen fördern sollte, verweisen könnte, nämlich das Trinken eines Suds aus Guajakholz. Das Mittel wurde durch das Aufkochen kleiner Stücke dieses teuren Produkts hergestellt, das aus Amerika importiert wurde, wo man zugleich den Ursprung der Franzosenkrankheit vermutete. Dieses populäre Mittel wurde verwendet, um den Schweißfluss anzuregen, und war in der Zeit zwischen Tommaso di Silvestros Chronik von Perugia und Fracastoros Abhandlung eingeführt worden. Guajak diente dazu, den kranken Körper von der schädlichen Materie zu reinigen. Fracastoro beschrieb es als „ein fast göttliches Geschenk“ aufgrund seiner Eigenschaften: „Es setzt sich aus feinsten Teilen zusammen und ist im dritten Grad heiß und trocken und schließlich harzig.“⁴¹ Es wirkte, indem es mit seiner Hitze austrocknete, zum Schwitzen führte und jenen Schleim angriff und reinigte, der die Fäulnis verursachte und dem Ausbruch der Krankheit zugrunde lag. Seine Beliebtheit könnte auch darauf zurückzuführen sein, dass es viel weniger Nebenwirkungen hatte als Quecksilber, das, wenn es getrunken wurde, Mund und Speiseröhre des Patienten verätzen konnte.⁴²

Wenn keine dieser Behandlungen Wirkung zeigte, griff der Arzt zur Kauterisierung, wie im Fall eines jungen Mannes (Abb. 9), der von einem Soldaten mit Helm behandelt wird, möglicherweise einem Chirurgen, der für die Armee arbeitet. Er hält ein glühendes Brenneisen an die rechte Fußsohle seines Patienten, der unter Qualen schreit. Ein kleines Kohlenfeuer und ein Blasebalg zeigen die Quelle der Hitze an. Der Mann ist eindeutig in einem weiter fortgeschrittenen Stadium der Erkrankung. Er hat rote Läsionen an seiner linken Hand sowie an seinen Beinen

⁴⁰ Girolamo Fracastoro: *Trattato inedito in prosa di Gerolamo Fracastoro sulla sifilide*. Hg. von Francesco Pellegrini. Verona 1939, S. 214.

⁴¹ Fracastoro: *Il contagio* (wie Anm. 39), S. 120.

⁴² Robert S. Munger: *Guaiacum, the Holy Wood from the New World*. In: *JHMAS* 4 (1949) 1, S. 196–229; Patricia Vöttner-Pletz: *Lignum sanctum. Zur therapeutischen Verwendung des Guajak vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. 1990; Thomas G. Benedek: *The Influence of Ulrich von Hutten's Medical Descriptions and Metaphorical Use of Medicine*. In: *Bull Hist Med* 66 (1992) 3, S. 355–375; John Henderson: *Fracastoro, mal francese e la cura con il Legno Santo*. In: Alessandro Pastore/Enrico Peruzzi (Hg.): *Girolamo Fracastoro. Fra medicina, filosofia e scienze della natura*. Florenz 2006, S. 73–89; zuletzt: Alessandra Foscati/Lia Markey: *A New World Disease and Therapy. Stradanus's Guaiacum Engraving*. In: Lia Markey (Hg.): *Renaissance Invention. Stradanus's Nova Reperta*. Evanston, IL 2020, S. 101–114.



Abbildung 9: Ein Armeechirurg kauterisiert eine vereiterte Läsion am Fuß eines Franzosenkranken, Aquarell aus einem Album des späten 16. Jahrhunderts, Biblioteca Augusta, Perugia, MS G61, Abb. 17.

und Füßen, deren Größe darauf schließen lässt, dass sie sich zu Gummien entwickelt haben. Der junge Mann trägt nur noch das am Leib, was von seiner einstmaligen schicken Kleidung übriggeblieben ist, ein Wams und ein Hemd.

Obwohl sie behandelt wurden, ereilte diese Männer das gleiche Schicksal wie die bedauernswerte Anzola. Sie starben qualvoll. Diese Aquarelle zeigen aber auch, dass die Art der Behandlung je nach sozialem und beruflichem Hintergrund des Patienten variierte. Während die Wohlhabenderen es sich leisten konnten, krank zu sein und in ihren eigenen Betten zu sterben, landeten andere bettelnd auf der Straße oder im Krankenhaus für Unheilbare.

Schluss

Diese Studie über die Ikonografie der Franzosenkrankheit und ihrer Symptome hat gezeigt, dass die Aquarelle des Albums aus Perugia im Gegensatz zu den Einblattdrucken viel detaillierter sind, denn sie zeigen Pusteln, Geschwüre, Gummien

und sogar die psychologische Auswirkung der Schmerzen. Es ist auch offensichtlich, dass alle Hauptelemente der hier dargestellten Behandlungsformen den Empfehlungen von Fracastoro entsprachen: Schwitzen, Reinigung, Aderlässe und die Verwendung des heiligen Holzes. Was dagegen in den Aquarellen wie in Fracastoros Abhandlung fehlt, ist das moralisierende Element. Dieses Fehlen steht in deutlichem Gegensatz zu den Einblattdrucken und den karnevalesken Theaterstücken, die zur Volksbelustigung aufgeführt wurden. Wir haben es also bei den Aquarellen mit Darstellungen medizinischer Vorstellungen und Verfahren zu tun, die den Leser und Betrachter bei der Behandlung dieser neuen Krankheit anleiten sollten. Darüber hinaus wird im Gegensatz zu den anderen ikonografischen Quellen zur Franzosenkrankheit das Hauptaugenmerk auf den Kranken gelegt, auf seine Reaktionen auf die Krankheit und ihre Behandlung: Gezeigt werden die starken Schmerzen und die Qualen, die durch die Kauterisierung der verhärteten Pusteln und Gummern entstanden, die sich in das weiche Gewebe seines Fleisches und schließlich in seine Knochen fraßen.

Abstract

The Great Pox or the French Disease made its dramatic appearance on the European stage in the 1490s. In contrast to studies of the iconography of plague, few historians have attempted to examine properly the way in which this disease was represented in Renaissance Italy. This contribution, which is part of a much wider study, surveys some of the main types of visual sources available to examine this theme. It is argued that the well-known popular prints deriving from moralistic literature about the lives of prostitutes had little need to provide more than a very schematic representation of the symptoms of the Great Pox. This was also true of images of St. Job, the patron saint of this disease, which makes it curious that even fewer images appear in contemporary medical literature on the Great Pox. One exception, which is examined in the last part of this chapter, is a remarkable late-16th-century album of watercolours from Perugia. In contrast to the representation of the Pox in broadsheets the anonymous Perugian manuscript illustrates both the symptoms and the treatment of patients in considerable detail to reflect a practical rather than a moralistic function.

Valentina Živković

Pestbilder und Reaktionen auf die Seuche in Istrien: die Kirche des heiligen Rochus in Draguč

Suchen wir nach historischen Quellen, die zeigen, wie die Menschen früherer Zeiten die Pest erlebt haben, stützen wir uns gewöhnlich auf schriftliche und bildliche Überlieferungen, die uns zusammengenommen einen umfassenden Einblick bieten. In der hier vorgelegten Fallstudie zur Kirche des heiligen Rochus (Sv. Rok) im mittelistrischen Dorf Draguč (Abb. 1) sind Abbildungen jedoch fast die einzigen Zeugnisse, die Aufschluss darüber geben, wie die lokale Bevölkerung den Ursprung, die Folgen und das Ende der Pestepidemie von 1527 wahrnahm. Die Votivfresken dieser Kirche bieten ein Bildprogramm, das detailliert die der Pest zugeschriebenen Bedeutungen und die religiösen Antworten auf die Seuche darstellt. Sie haben bereits die Aufmerksamkeit von Wissenschaftlern auf sich gezogen, die sich aber primär mit der Analyse des Stils beschäftigten und ähnliche Darstellungen im istrischen Raum suchten. In jüngerer Zeit haben Beiträge über einzelne Pestbilder diese in den Kontext des Makabren gestellt, wie es in der istrischen und norditalienischen Freskenmalerei oft zu finden ist.¹ Dieser Beitrag wird eine ikonografische Analyse des Bildprogramms in Draguč vorlegen und dabei, gestützt auf die ikonologische Methode, eine neue Einordnung und eine neue Deutung der verschiedenen Erzähl- und Andachtsszenen vorschlagen. Ein besonderer Schwerpunkt wird auf die Anrufung von Gnadenbildern gelegt, die in die Bilderzählungen eingewoben sind.

Draguč ist ein kleines befestigtes Dorf mit einer Burg oben auf einem Hügel in Zentralistri. Es unterstand zunächst dem Patriarchen aus Aquileia, kam Mitte des 14. Jahrhunderts unter die Herrschaft der Grafschaft Pazin (*Contea di Pisino*) und ging 1374 von den Meinhardinern auf die Habsburger über. Im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit verlief hier die Grenze zwischen der Republik Venedig und den Habsburgern. Wie andere istrische Grenzstädte war Draguč

¹ Zu den Fresken in der Kirche Sv. Rok in Draguč: Branko Fučić: *Istarske freske*. Zagreb 1963; Iva Perčić: *Zidno slikarstvo Istre*. Zagreb 1963; Giulio Ghirardi: *Affreschi istriani del medioevo*. Padua 1972; Tomislav Vignjević: *Opombe k freskam v cerkvi sv. Roka v Draguču*. In: Renata Novak Klemenčič/Samo Štefanac (Hg.): *Historia Artis Magistra*. Ljubljana 2012, S. 297–304; ders.: *L'art, la mort et la peste en Istrie aux environs de 1500*. In: Franco Crevatin (Hg.): *Sguardi sull'aldilà nelle culture antiche e moderne*. Triest 2015, S. 25–46. Der Beitrag wurde von Nicole Schonlau aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.



Abbildung 1: Kirche des heiligen Rochus, Draguč, Istrien.

häufig Konflikten zwischen diesen beiden mächtigen Häusern ausgesetzt. Im Zuge der türkischen Invasion in der zweiten Hälfte des 15. und 16. Jahrhunderts kam es zur Plünderung der Siedlung und die Bevölkerung wurde versklavt. In den Kriegen zwischen Venedig und Österreich (1508–1521) wurde das Dorf 1509 von den Venezianern erobert. Die Eingliederung in das venezianische Staatsgebiet wurde 1523 durch den Frieden von Worms bestätigt, und Draguč gehörte bis zur Auflösung der Republik (1797) zu Venedig. Der Leiter der örtlichen Pfarrverwaltung (*sindaco*) übte mit Unterstützung einer Versammlung von zwölf Richtern die örtliche Herrschaft aus. Priester wirkten als Notare und waren in der Regel die einzigen Schriftkundigen. In der kirchlichen Organisation gehörte Draguč zur Pfarrei des nahegelegenen Roch (Roc) und zur Diözese Triest. Die Hauptkirche in Draguč war dem Heiligen Kreuz geweiht.²

Die einzigen schriftlichen Quellen über Seuchenausbrüche im frühneuzeitlichen Istrien stammen aus urbanen Zentren, aus Hafenstädten wie Triest, Pola oder Capodistria (Koper).³ Aus Capodistria stammte auch der Arzt Giovanni (Iohannes) de Albertis, der Autor eines medizinischen Werks über die Pest, das sich auf Galen und die Miasma-Theorie stützte und als Vorbeugungsmaßnahme ein gesundes Leben propagierte. De Albertis' Traktat „De praeservatione corporum a

² Camillo De Franceschi: *Storia documentata della contea di Pisino*. Società Istriana di Archeologia e Storia Patria. Venedig 1964; Miroslav Bertoša: *Mletačka Istra u 16. i 17. stoljeću, I-II*. Pula 1986; Katarina Horvat-Levaj: *Gradovi-utvrde sjeveroistočne Istre. Građevni razvoj i problemi revitalizacije*. In: *Buzetski zbornik* 12 (1988), S. 213–226; Darko Darovec: *A Brief History of Istria*. Yanchep 1998, S. 44f.

³ Nach dem schlimmsten Epidemieausbruch von 1631 richtete Venedig eine strenge Kontrolle entlang der gesamten istrischen Küstenlinie ein, kontrolliert von bewaffneten Soldaten; vgl. Bernardo Schiavuzzi: *Le epidemie di peste bubbonica in Istria*. In: *Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria* 4 (1888), S. 429–447; Lavoslav Glesinger: *Prilozi za povijest zdravstva u Istri. Rasprave i grada za povijest znanosti*. Zagreb 1989; Slaven Bertoša: *La peste in Istria nel Medio Evo e nell'Età Moderna*. In: *Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno* 37 (2007), S. 121–159, hier: S. 148.

pestilentia et de causis pestilentiae et modis eius“ wurde um 1470 geschrieben und Kaiser Friedrich III. gewidmet.⁴

Der Bevölkerungsrückgang und die hohe Sterblichkeit in den Pestepidemien hatten vor allem in den armen Gebieten Istriens langfristige Folgen. Der venezianische *provveditore* begründete 1625 die schwierige Situation mit der Pestepidemie von 1527, von der sich Istrien noch nicht erholt habe. Nach seiner Darstellung brachte die Pest viel Elend und wegen der großen Sterblichkeit waren die Häuser leer und verfallen und die Felder lagen brach.⁵

Anders als in den Küstenorten findet die Pest in Quellen aus den ländlichen Gebieten im Landesinneren Istriens nur sehr selten Erwähnung. Dabei handelt es sich meistens um sehr kurze Inschriften über die Pest und das große Sterben, die in Form von Graffiti in der lokalen Schriftsprache, der kroatischen glagolitischen Schrift, von Priestern als den einzigen Schriftkundigen in Fresken eingeritzt wurden. Der Brauch, Inschriften oder Graffiti einzuritzen oder zu malen, war im Landesinneren sehr verbreitet. Laien verzierten die Fresken mit naiven Zeichnungen menschlichen Leidens und zum Beispiel Matrosen brachten Gelöbnisse in Form von Galeeren und Ähnlichem an, während gebildete Priester sehr markante und lebhaft Inschriften hinterließen.⁶

Zum Dank für das göttliche Eingreifen gegen die Epidemie wurden Votivgaben dargebracht, auch in Form von Bilderzählungen und Andachtsbildern, wie in der Kirche des heiligen Rochus in Draguč geschehen (Abb. 2). Dass sich der Bau der Kirche St. Rochus einem Pestgelübde verdankte, lässt sich auf drei Ebenen erken-

⁴ Iohannes de Albertis de Iustinopoli, De praeservatione corporum a pestilentia, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 2456, online zugänglich unter http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3098693&order=1&view=SINGLE (letzter Zugriff am 20. 5. 2020); veröffentlicht als: Il libro della pestilenza di Giovanni de Albertis da Capodistria. Hg. von Arturo Castiglioni. Bologna 1925; vgl. Urška Železnik: Zdravje in bolezen v de Albertisovi knjigi o kugi. In: Annales, ser. hist. sociol. 17 (2007), S. 29–46; Samuel K. Cohn: The Black Death Transformed. Disease and Culture in Early Renaissance Europe. London 2003, S. 242; Andreas Fingernagel (Hg.): Juden, Christen und Muslime. Interkultureller Dialog in alten Schriften. Wien 2010, S. 164.

⁵ „Per la revolutione et per li mali influssi de’ tempi cominciarono mancare il numero delle genti, et massime nell’anno 1527, che fu quella crudelissima pestilenza nell’Istria, che la disertò et la ridusse tutta in estrema calamità, dalla quale le sue Città non si sono ancora riscaldate, dove per il mancamento degli habitanti per la maggior parte le case sono cadute et rovinate, et il paese per il più resto horrido et inculto.“; Relatione dell’ Illustrissimo Signor Francesco Basadonna ritornato di Proveditor in Istria, 1625. In: Atti e memorie della società istriana di archeologia e storia patria 5 (1889), S. 96. Zu den venezianischen Berichten, die die *estrema povertà* [extreme Armut] am Ende des 16. Jahrhunderts und die Folgen der Pest betonten, vgl. Giuliano Cervani/Ettore De Franceschi: Fattori di spopolamento nell’Istria veneta nei secoli XVI e XVII. In: Atti del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno 4 (1973), S. 9–118; Claudio Povolo: Profondo d’Istria. Configurazioni conflittuali ed istituzionali tra Cinque e Seicento. In: Danijela Križman Pavlović (Hg.): Proceedings of the International Scientific Conference Istrian Economy Yesterday and Tomorrow. Pazin 2015, S. 233–245.

⁶ Branko Fučić: Glagoljski natpisi. Zagreb 1982, S. 235, S. 278; Željko Dugac: Frescos and Graffiti as Witnesses of Mass Death. In: Etnolog 9 (1999) 1, S. 247–252; Véronique Plesch: Beyond Art History: Graffiti on Frescoes. In: Troy Lovata/Elizabeth Olton (Hg.): Understanding Graffiti. Walnut Creek 2015, S. 45–57.



Abbildung 2: Antonius Padovanus, Fresken in St. Rochus, 1529 und 1537, Draguč, Istrien.

nen: am Bildprogramm, an der Widmung und am Standort der Kirche. Sie wurde auf der ehemaligen Hauptstraße nach Draguč erbaut, um wie eine Schutzmauer vor dem Dorfeingang zu stehen. Die damit betonte Aufgabe, böse Kräfte abzuwehren, findet sich ähnlich bei zahlreichen Kapellen im Alpenraum, die dem heiligen Sebastian oder dem heiligen Rochus geweiht sind, vor allem in den Alpes-Maritimes, im Piemont und in der Lombardei; Beispiele sind die Kapellen des heiligen Sebastian in Roubion und in Pecetto Torinese.⁷ Auch in anderer Beziehung weisen St. Rochus in Draguč und diese Kapellen große Ähnlichkeiten auf, und zwar so-

⁷ Monique Lucenet: La peste inspiratrice. In: Bulletin de la Société Française d'Histoire de la Médecine 20 (1986) 1, S. 41–48; Marie-Pierre Leandri-Morin: Représentations provençales et piémontaises de la vie de saint Sébastien: procédés narratifs et sources textuelles. In: Mélanges de l'École française de Rome, Moyen-Age 109 (1997) 2, S. 569–601.

wohl in Bezug auf die ikonografische und konzeptionelle Bedeutung der Malerei als Votivgabe als auch als Antwort auf die Pest, wie wir gleich sehen werden.

Die Widmungsinschrift in der glagolitischen Schrift besagt, dass die Kirche St. Rochus in Draguč 1529 aufgrund eines Pestgelübdes gemeinsam vom *sindaco*, wohlthätigen Menschen und der gesamten Gemeinde errichtet wurde. Die Inschrift erwähnt den Namen des Malers Antonius Padovanus – was nicht auf das italienische Padua, sondern auf den gleichnamigen Ort in Istrien (Padova, heute bekannt als Kašćerga) verweist.⁸ Die Freskeninschrift kann als integraler Bestandteil des sakralen Raumes betrachtet werden. Sie bildet mit ihm ein umfassendes Ganzes. Sie ist innen über dem Eingang zur Kirche unter der Szene *Imago pietatis* angebracht, die mit ihrer Größe an der Westwand dominiert: Christus steht aufrecht in einem Sarkophag, flankiert von der Jungfrau Maria, dem heiligen Johannes und zwei weiteren Marien, die mit ihren Trauergesten in der Bildtradition der Kreuzigung stehen (Abb. 3).⁹ Es war üblich, das Andachtsbild *Imago pietatis* mit einem Begleittext zu versehen, meist mit den gregorianischen Totengebeten.¹⁰ Eine ähnliche Erläuterung findet sich im Missal von Prinz Novak aus dem Jahr 1368: Der Priester Šimun Greblo aus Roch brachte 1512 am Ende eines gregorianischen Totengebets eine kurze Notiz an: *moria* als Hinweis auf die Pest oder eine ähnliche tödliche Krankheit.¹¹

Die Stifterinschrift unter der *Imago pietatis* in Draguč bringt klar die Hoffnung auf Erlösung zum Ausdruck, die ja dank der Votivgabe mit Unterstützung der

⁸ „V H (rsto) vo ime amen'. Let' roenija togoe ê. f. i. z. (=1529.) miseca sektembra na dan d. i. (= 15) bi popisana ta crikav po meštri Antoni s Padive. I v to vrime bihu v Draguču muți dobri (ki) to stvorise popisati blagom svoim' i vsega komuna: tupan Juri Štrpin, i biše nega podčup Fabjan, tupan Križman Krivić, tupan Križman Kurelić, ki biše guvernatur te crikve i ostali dobri muți v Draguču. I ja pop Andrij Prašić za to vrime stah v Draguču za farmana ki to zapisah.“ Auf dem Altarbild, das er 1537 nachträglich gemalt hatte, gab der Maler noch einmal seinen Namen an: A.D. MDXXXIIIIIIII ANT PADVAN' PINXIT; vgl. Fučić: Istarske freske (wie Anm. 1), S. 26. Im Jahre 1629 wird die Bruderschaft St. Rochus erwähnt, die ihr Haus neben der Kirche hatte; vgl. Vjekoslav Štefanić: Glagoljski notarski protokol iz Draguča u Istri (1595–1639) s uvodom o Draguču i njegovim glagoljskim spomenicima. In: Radovi Staroslavenskog instituta 1 (1952) 1, S. 80.

⁹ Die klassische Studie zur *Imago pietatis* und zu Andachtsbildern generell ist Erwin Panofsky: ‚Imago Pietatis‘: Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmannes‘ und der ‚Maria Mediatrix‘. In: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage. Leipzig 1927, S. 261–308; siehe auch Hans Belting: The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings in Byzantium. New York 1990; ders.: An Image and Its Function in the Liturgy. The Man of Sorrows in Byzantium. In: Dumbarton Oaks Papers 34/35 (1985), S. 1–16.

¹⁰ Ein ähnliches Beispiel finden wir in *Disciplina di Santa Maria Maddalena di Bergamo*, wo die *Imago pietatis* zusammen mit dem Gebet in der lokalen Schrift dargestellt ist; vgl. Letizia Barozzi: In remedium animae suae. Affreschi per la raccomandazione dell'anima in Valle Camonica tra XIV e XVI secolo. In: Luca Giarelli (Hg.): Memento mori. Ritualità, immagine e immaginario della morte nelle Alpi. Tricase 2018, S. 45–56.

¹¹ Antonija Zaradija-Kiš/Stella Fatović-Ferenčić: Bje morija – The Glagolitic Note by Priest Šimun Greblo from 1512. In: Božo Jakovljević (Hg.): 33. Buzetski dani. Buzet 2003, S. 49–56; Antonija Zaradija Kiš: Memoarske marginalije – (ne)svesna ishodišta životopisa. In: Fluminensia 18 (2006) 2, S. 1–20; dies.: Glagolitic Graffiti in Lovran – a Particularity in Popular Expression. In: Zbornik Lovranščine 2 (2012) 1, S. 239–254.



Abbildung 3: Antonius Padovanus, *Imago Pietatis* und die Weibinschrift, 1529, St. Rochus, Draguč, Istrien.

gesamten Gemeinde erlangt werden soll. Es handelt sich um den spezifischen Akt einer *recommandatio animae*, wie sie üblicherweise in Form einer Gebetsinschrift oder in der Gestalt des Stifters neben dem Andachtsbild zu sehen ist.¹² Als ein Bild des lebenden und toten Christus zwischen Kreuz und Auferstehung, das zugleich die historische und die kultische Wirklichkeit darstellt, verspricht die *Imago pietatis* die Erlösung und spiegelt die christlichen Bußpraktiken wider, die untrennbar mit der Passionsgeschichte verbunden sind. In Draguč finden wir das, was Christine Boeckl als eines der wichtigsten Elemente in der Ikonografie der Pestbilder bezeichnet hat: eine große Anzahl von Bildern, die die Passion Christi darstellen, insbesondere in Form der Kreuzigung, der *Imago pietatis* respektive des Schmerzensmannes und der Pietà, sowie die verstärkte Nachfrage nach dem Sakrament der Eucharistie. Das Blut und die Wunden Christi sind sichtbare Erinnerungen an sein Opfer als Voraussetzung für die Erlösung.¹³

¹² Bildersymbolik nahm in der Sprache der Frömmigkeit einen zentralen Platz ein; vgl. Michele Bacci: *Pro remedio animae. Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*. Pisa 2000; Alexa Sand: *Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*. Cambridge 2014. Im Kontext der Pest vgl. Louise Marshall: *Manipulating the Sacred. Image and Plague in Renaissance Italy*. In: RQ 47 (1994) 3, S. 496–500. Zur Votivgabe vgl. Fredrika H. Jacobs: *Votive Panels and Popular Piety in Early Modern Italy*. Cambridge 2013.

¹³ Bernhard Ridderbos: *The Man of Sorrows: Pictorial Images and Metaphorical Statements*. In: Alasdair MacDonald/Bernhard Ridderbos/Rita M. Schlusemann (Hg.): *The Broken Body. Pas-*

Die zentrale Bedeutung der Messe als Vergegenwärtigung des Erlösertods Christi am Kreuz wird durch die Platzierung der *Imago pietatis* an der Wand dem Altar gegenüber unterstrichen, auf dem der Priester das eucharistische Opfer feiert.¹⁴ In Draguč haben wir einen byzantinischen Typus der Ikonografie der *Imago pietatis* vor uns, eine Halbfigur Christi mit gekreuzten Händen und geschlossenen Augen, wie in dem wundertätigen Gnadenbild in der Basilika Santa Croce in Jerusalem in Rom. Eine ähnliche Ikonografie findet sich auf zwei Bildern aus dem 16. Jahrhundert in Kirchen im Alpenraum in der Region Valsesia in der Provinz Vercelli im Piemont, nämlich in der Cappella della Madonna di Loreto in Moline di Boccioleto und im Oratorio di S. Maria Maddalena in Merletti di Alagna.

Unterhalb der *Imago pietatis* und der Inschrift in Draguč befinden sich zwei ziemlich beschädigte Darstellungen von Himmel und Hölle. An der Nord- und Südseite des Kirchenschiffs sind Szenen aus dem christologischen Zyklus zu sehen (Geburt Christi, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Flucht nach Ägypten, Darstellung im Tempel, Taufe Christi und Versuchung in der Wüste).¹⁵ Neben diesem Zyklus gibt es auch zwei Szenen mit den Prüfungen des heiligen Sebastian, dargestellt sind das erste Martyrium, als er von Pfeilen durchbohrt wurde, und das zweite, als man ihn zu Tode prügelte. Beide Szenen wurden häufig in den Zusammenhang mit der Pest gestellt.¹⁶

Die Grundidee des gesamten Bildprogramms in Draguč kommt in der West-Ost-Ausrichtung zum Ausdruck: Die Verkündigungsszene an der Ostwand, hinter dem Altar, ist gegenüber der *Imago pietatis* platziert. Als Ausdruck der Menschwerdung Christi, als das Wort Fleisch wurde, ist die Verkündigung eine Voraussetzung für das in der *Imago pietatis* verkörperte Leiden und die Auferstehung Christi. Unterhalb der Verkündigungsszene befindet sich das Altarfresko mit dem traditionellen dreigliedrigen Aufbau und einer deutlichen Betonung der pestabwehrenden Funktion der Kirche (Abb. 4). In der Mitte steht der heilige Rochus in einer charakteristischen *ostentatio vulneris*, auf eine Pestbeuleweisend, umgeben vom heiligen Sebastian in Gebetshaltung mit Pfeilen, die seinen Körper durchbohren, sowie einem unbekannten Bischof, der zwei Pfeile in der Hand hält

sion Devotion in Late-Medieval Culture. Groningen 1998, S. 145–181; Christine M. Boeckl: Images of Plague and Pestilence. Iconography and Iconology. Kirksville 2000, S. 43, S. 75f.; Miri Rubin: Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge 1991, S. 233; Mitchell B. Merback: Pilgrimage and Pogrom. Violence, Memory, and Visual Culture at the Host. Miracle Shrines of Germany and Austria. Chicago 2013, S. 83, S. 91; Caroline Walker Bynum: Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond. Philadelphia 2007.

¹⁴ Die bildende Kunst konzentrierte sich auf die diesen Erzählungen zugrunde liegenden Ideen; vgl. Kristen Van Ausdall: Art and Eucharist in the Late Middle Ages. In: Ian Christopher Levy/Gary Macy/Kirsten Van Ausdall (Hg.): A Companion to the Eucharist in the Middle Ages. Leiden/Boston 2012, S. 541–617, hier: S. 545–547.

¹⁵ Fučić: Istarske freske (wie Anm. 1), S. 26; Vignjević: Opomba k freskam (wie Anm. 1), S. 297–304.

¹⁶ Marshall: Manipulating the Sacred (wie Anm. 12).



Abbildung 4: *Antonius Paduanus, St. Fabian (?), St. Rochus und St. Sebastian, 1537, St. Rochus, Draguč, Istrien*

und in der Regel als der heilige Fabian identifiziert wird.¹⁷ Er wurde oft als Begleiter Sebastians gezeigt und die Tatsache, dass er nicht in einem päpstlichen, sondern in einem bischöflichen Ornat dargestellt wurde, kann als Fehler in der ikonografischen Darstellung gedeutet werden.¹⁸ Auf jeden Fall, auch wenn der dargestellte Bischof nicht mit Sicherheit mit dem heiligen Fabian gleichgesetzt

¹⁷ Vgl. Fučić: *Istarske freske* (wie Anm. 1), S. 26, S. 30. Tomislav Vignjević stellte zu Recht fest, dass der Heilige nicht in einem päpstlichen, sondern in einem bischöflichen Ornat abgebildet wurde. Er meinte, es könnte sich um den Heiligen Augustinus handeln; vgl. Vignjević: *L'art, la mort et la peste* (wie Anm. 1), S. 43–45. Es sei aber daran erinnert, dass der heilige Augustinus nicht mit zwei Pfeilen in den Händen dargestellt wird, sondern dass sein Attribut ein Pfeil ist, stets zusammen mit einem Herzen. Zur Ikonografie des heiligen Augustinus vgl. Anik Laferrière: *The Augustinian Heart: Late Medieval Images of Augustine as a Monastic Identity*. In: *J. Eccles. Hist.* 66 (2015) 3, S. 488–508; Donal Cooper: *St Augustine's Ecstasy before the Trinity in the Art of the Hermits, c. 1360–c. 1440*. In: Louise Bourdua/Anne Dunlop: *Art and the Augustinian Order in Early Renaissance Italy*. London/New York 2016, S. 201–222 (mit der älteren Literatur).

¹⁸ Ich danke Prof. Marina Vicolja Matijašić dr sci (Universität Rijeka, Kroatien) für diesen Hinweis.



Abbildung 5: *Antonius Padovanus, Pestbild, 1529, St. Rochus, Draguč, Istrien.*

werden kann, sind Pfeile als Symbol der göttlichen Strafe eines der am häufigsten zu findenden Motive in der Pestkunst.¹⁹ Weitere Hinweise auf die Pest sind das Zeigen der Wunden Christi als Zeichen der Besänftigung Gottes und der Erlösung durch die Eucharistie und die Darstellung des heiligen Rochus, der selbst an der Pest erkrankte und die Krankheit heilte.²⁰ Im Gegensatz zum heiligen Rochus wurde der heilige Sebastian als Beschützer vor der Pest, aber nicht als Heiler verehrt.²¹

Der heilige Sebastian und der heilige Rochus werden auch gemeinsam in der Szene gezeigt, die das Motiv für die Errichtung dieser Votivkirche erklärt, einer expliziten Darstellung der Pest und Christus, der die Fürbitten von Sebastian und

¹⁹ Zur Symbolik von Pfeil und Schwert als Strafe Gottes im Kontext von Pestbildern vgl. Boeckl: *Images of Plague* (wie Anm. 13), S. 46f.

²⁰ Rochus ertrug seinen Schmerz mit Stoizismus und segnete Gott beständig dafür, dass er ihm diese Gelegenheit gab, einen Teil des Leidens der Passion Christi am eigenen Leib zu erfahren; vgl. Louise Marshall: *Waiting on the Will of the Lord. The Imagery of the Plague*. [PhD dissertation] University of Pennsylvania 1989, S. 168–208; Paolo Goi: *Di Rocco (e del compagno Sebastiano). Una lettura iconografica dal Friuli*. In: Antonio Rigon/André Vauchez (Hg.): *San Rocco. Genesi e prima espansione di un culto*. Brüssel 2006, S. 267–283; Louise Marshall: *A New Plague Saint for Renaissance Italy. Suffering and Sanctity in Narrative Cycles of St. Roch*. In: Jaynie Anderson (Hg.): *Crossing Cultures. Conflict, Migration, Convergence. Acts of the 32nd Congress of the International Committee of the History of Art*. Melbourne 2009, S. 453–458.

²¹ Marshall: *Manipulating the Sacred* (wie Anm. 12); Paola Pacifici: *San Sebastiano: nudità, sangue e peste nella pittura devozionale toscana (1350–1500)*. Livorno 2017.

Rochus (in Gebetshaltung) erhört und das Schwert als Zeichen für das Ende der Pest, die viele Menschenleben gefordert hat, in seine Scheide zurücksteckt. Die hohe Sterblichkeit wird durch Tote aus allen gesellschaftlichen Schichten veranschaulicht (Abb. 5).²²

In den Berichten der Gesundheitsbeamten aus der Küstenstadt Umag in Istrien finden wir dieselbe Aussage: *Deus avertat pestis* – Gott sandte die Pest im Jahr 1527.²³ Ich möchte die Worte aus Papst Gregors berühmter Pestpredigt als eine mögliche literarische Vorlage für die Szene in Draguč hervorheben. In Gregors *oratio* wird erwähnt, dass ein zorniger Gott die Pest mit einem Schwert sandte, das schnell viele Menschenleben vernichtete. Die nachfolgenden Worte laden zu Klage und Buße ein.²⁴ Im Bildprogramm in Draguč werden Mitgefühl und Trauer durch die *Imago pietatis* betont, die beide Emotionen formal und konzeptionell verknüpft. Das Bild *Die erste Versuchung Christi* (an der Nordwand) mahnt zur Enthaltung von der Sünde.

Das Pestvotivbild (Abb. 5) aus Draguč wurde in der Forschung in der Thematik des Makabren verortet, so wie auch der Triumph des Todes oder der Totentanz (unter Verweis auf die Darstellungen in den Kirchen in Beram und Hrastovlje in

²² Vignjević: Opombe k freskam (wie Anm. 1), S. 297–304. Zu einigen frühen Darstellungen von zahlreichen Pestleichen (wie Anonymus, *The Plague of the Philistines*, ca. 1250, Miniatur, Ms. 638, fol. 21v [The Pierpont Morgan Library, New York] oder ein Wandgemälde von 1355 in Lavadiu, Haute Loire) vgl. Pamela Berger: *Mice, Arrows and Tumors: Medieval Plague Iconography North of the Alps*. In: Franco Mormando/Thomas Worcester (Hg.): *Piety and Plague. From Byzantium to the Baroque*. Kirksville 2007, S. 23–63.

²³ „De notitia danda provisoribus super sanitate de peste in tua terra – Teneris ex forma patris captae in consilio nostro rogatorium die XXII Julij 1528 cum primum acciderit casus, quod Deus avertat pestis..., de quibus poneros debitor ad palatium per dictos provisos sanitatis, si ita facere neglexerit.“; Commissione al Podestà di Umago. In: *Atti e memorie della Società Istriana di archeologia e storia patria* 9 (1894), S. 31.

²⁴ Die berühmte Pestpredigt (*oratio*) von Papst Gregor, aufgezeichnet in Gregor von Tours' *Historiae*, Libri X: „Conversionis nobis aditum dolor aperiat, et cordis nostri duritiam ipsa quam patimur poena dissolvat; ut enim profeta teste praedictum est, ‚pervenit gladius usque ad animam‘. Ecce! etenim cuncta plebs caelestis irae mucrone percutitur, et repentina singuli caede vastantur; nec langor mortem praevenit, sed langoris moras, ut cernitis mors praecurrit. Percussus quisque ante rapitur, quam ad lamenta paenitentiae convertatur. [...] Unusquisque ergo nostrum ad paenitentiae lamenta confugiat, dum flere ante percussionem vacat.“; zitiert nach Bruno Krusch/Wilhelm Levison (Hg.): *Gregorii Turonensis Opera*. Teil 1: *Libri historiarum X* (MGH SS rer. Merov. 1,1). Hannover 1951, S. 479f. Eine deutsche Übersetzung der Stelle bei Rudolf Buchner (Hg.): *Gregor von Tours, Zehn Bücher Geschichten*. Bd. 2: Buch 6–10. Darmstadt 1988, S. 325, Zeile 8–23: „Das Tor zur Bekehrung soll uns der Schmerz öffnen, und die Strafe, welche wir leiden, soll die Härte unseres Herzens erweichen; wie es beim Propheten vorhergesagt ist: ‚Das Schwert reicht bis an die Seele‘. Siehe, das ganze Volk wird von dem Schwerte des himmlischen Zorns getroffen und einer nach dem andern von einem plötzlichen Tode dahingerafft; und es geht nicht ein langes Siechtum dem Tode vorher, sondern der Tod, wie ihr sehet, ereilt die Menschen vor dem Siechtum. Wen die Seuche trifft, der wird dahingerafft, ehe er sich zur Reue und Buße bekehren kann. [...] Ein jeder also von uns wende sich zur Buße und beklage seine Sünden, solange es noch Zeit ist zu Tränen und bevor der Streich ihn trifft.“ Vgl. auch Boeckl: *Images of Plague* (wie Anm. 13), S. 40–43.

Istrien).²⁵ Die Darstellung lässt sich ikonografisch eindeutig auf das Motiv des Triumphs des Todes zurückführen; die frühesten Beispiele dafür stammen aus den 1330er-Jahren in Pisa.²⁶ Das Thema des Makabren wurde allerdings nicht unbedingt in Verbindung mit Epidemien dargestellt. In der Kirche St. Rochus in Draguč steht jedoch klar die Pest im Mittelpunkt, weshalb sich meine Analyse im Folgenden auf die Bezüge zur Pest konzentrieren wird. Eine ähnliche Art der Darstellung findet sich in einer Reihe von Miniaturen in der Chronik von Giovanni Sercambi, einem Apotheker und Schriftsteller aus Lucca. Sie bieten einige der frühesten bildlichen Darstellungen der Seuche, die sich als Strafe Gottes in Form von Pfeilen sowie infizierter Luft ausbreitete. Hier begegnen wir einem Grundschema, das auf vergleichbaren Pestbildern immer anzutreffen ist, bei dem die göttliche Strafe vom Himmel herabfährt und die Toten oder Sterbenden in der unteren, irdischen Hälfte dargestellt sind.²⁷ Die Leichen von Pestopfern aus allen gesellschaftlichen Schichten stehen für den Gesellschaftskörper, der durch ein gemeinsames Schicksal – den unausweichlichen Tod – miteinander verbunden ist, und zeugen davon, dass niemand der Krankheit entkommen kann. Das Bild stellt eindeutig den Tod konkret als individuellen Tod dar, nicht abstrakt den Tod an sich. Gleichfalls betonen solche Darstellungen eine „kollektive Schuld“, da Gott den Menschen die Pest wegen ihrer Sünden schickt; aus diesem Grund wurde eine Pestvotivgabe auch von der gesamten Gemeinde gestiftet. Ungewöhnlich ist, dass die Leichen der Pestopfer in Draguč nicht als Leidende dargestellt werden und ihnen die Pestbeulen fehlen. Diese sind nur auf dem Leib des heiligen Rochus zu sehen. Eine mögliche Erklärung verweist ebenfalls auf den Kontext des „Kollektivs“: Alles Leiden wird auf Christus übertragen, der die Sünden der Menschheit auf sich genommen hat und auf dessen Barmherzigkeit die Bevölkerung von Draguč vertraute.

Die den Pestbildern gegenüberliegende Szene bildet gemeinsam mit den Darstellungen der Gebete des heiligen Sebastian und des heiligen Rochus um Befreiung der Bewohner von Draguč von der Pestepidemie ein konzeptionelles Ganzes. Eine schöne weibliche Heilige mit langem, lichtem Haar und einem prächtigen Gewand wird in Gebetshaltung mit einem Rosenkranz in den Händen zwischen zwei wütenden Bestien in Form von Hunden dargestellt (Abb. 6). In der neueren

²⁵ Branko Fučić verknüpft diese Szene mit istrischen Beispielen von Darstellungen des Todes (Totentanz in Beram und Hrastovlje; Tod mit der Sense in Butonig und Barban; Tod als Schütze in Vranja); vgl. Fučić: *Istarske freske* (wie Anm. 1), S. 11. Vignjević verbindet den Totentanz von Beram und Hrastovlje mit dem Votivbild von Draguč; vgl. Vignjević: *L'art, la mort et la peste* (wie Anm. 1), S. 25–46. Zur Ikonografie dieser beiden makabren Themen vgl. Sophie Oosterwijk/Stefanie Knöll (Hg.): *Mixed Metaphors. The Dance Macabre in Medieval and Early Modern Europe*. Cambridge 2011; Chiara Frugoni: *Senza misericordia. Il Trionfo della Morte e la Danza macabra a Clusone*. Turin 2016.

²⁶ Christine Maria Boeckl: *The Pisan Triumph of Death and the Papal Constitution Benedictus Deus*. In: *Artibus et historiae* 18 (1997) 36, S. 55–61.

²⁷ Louise Marshall: *God's Executioners: Angels, Devils and the Plague in Giovanni Sercambi's Illustrated Chronicle (1400)*. In: Jennifer Spinks/Charles Zika (Hg.): *Disaster, Death and the Emotions in the Shadow of the Apocalypse, 1400–1700*. London 2016, S. 177–199.

Forschung wird die weibliche Heilige als die heilige Margarete oder Maria Magdalena identifiziert.²⁸ In Anbetracht der Tatsache, dass sie unten von zwei Bestien flankiert wird, schlage ich davon abweichend jedoch vor, dass es sich entweder um die heilige Thekla von Ikonium, die geistige Gefährtin des heiligen Paulus, oder um die heilige Euphemia handelt. Beide wurden den wilden Tieren vorgeworfen und beide wurden in Istrien seit der Zeit der Patriarchen von Aquileia verehrt.²⁹ Die Reliquien der heiligen Euphemia werden in Rovinj aufbewahrt und eine der ältesten kroatischen Apokryphen sind die in glagolitischer Schrift verfassten Apostelgeschichten von Paulus und Thekla aus dem 13. Jahrhundert.³⁰ Die heilige Thekla wurde als mächtige Heilerin mit traumheilenden Kräften³¹ und als Beschützerin vor der Pest verehrt.³² Auf dem Fresko in Draguč ist Thekla zu sehen, wie sie Stadtmauern vor den Angriffen der Dämonen schützt. Es gibt andernorts, beispielsweise in den Reliefs auf dem Altar der heiligen Thekla in der Kathedrale in Tarragona,³³ Darstellungen der Thekla mit einem Engel und zwei

²⁸ Fučić: Istarske freske (wie Anm. 1), S. 26; Vignjević: Opombe k freskam (wie Anm. 1), S. 298.

²⁹ Die Umsetzung der Reliquien der St. Euphemia (*Translatio corporis Beate Eufemie*) ist eine frühmittelalterliche Legende, die in einem Manuskript aus dem 13. Jahrhundert überliefert ist; vgl. Trpimir Vedriš: Martyrs, Relics, and Bishops. Representations of the City in Dalmatian Translation Legends. In: Hortus artium medievalium 12 (2006), S. 175–186. Die heilige Euphemia wurde oft mit einer Krone, langen Haaren und einer Mandorla dargestellt. Das Fest der Umsetzung der heiligen Euphemia in Rovinj wird im Brevier von 1407 aus Draguč oder Hum in glagolitischer Sprache erwähnt (HAZU sign IIIb); vgl. Mate Križman: Rovinjske legende. Rovinjski iluminirani kodeksi iz 14. St. Pula 2004. Den Schwestern Euphemia und Thekla (zusammen mit Dorothea und Erasme), in Aquileia als Märtyrinnen verehrt, wurde in Triest gehuldigt. Dabei wurden die östlichen Kulte der Euphemia aus Kalzedonien und der Thekla aus Ikonium übernommen und angepasst. Zu den Ausprägungen ihrer Kulte in Norditalien vgl. Rosario Jurlaro: Santa Tecla tra i leoni e un simbolo eterodosso del Concilio di Calcedonia in una Statuetta acefala del Museo di Brindisi. In: L'Arte 25 (1960) 3, S. 191–208; Ada Grossi: Santa Tecla nel tardo medioevo. La grande basilica milanese, il Paradisus, i mercati. Mailand 1997, S. 23; Francesco Basaldella: Santa Eufemia. Chiesa delle sante Eufemia, Dorotea, Tecla ed Erasma. Venedig 2000.

³⁰ Biserka Grabar: Apokrifna djela apostolska u hrvatskoglagoljskoj literaturi (Nastavak iz Radova knjiga 6) 3. Djela Pavla i Tekle. In: Radovi Staroslavenskog instituta 7 (1972) 7, S. 5–30; Anica Nazor: Novija izdanja hrvatskih glagoljskih književnih tekstova. In: Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu 27 (1998) 45/46, S. 311–335.

³¹ Gilbert Dagron: Vie et miracle de sainte Thècle. Texte grec, traduction et commentaire. Brüssel 1978; Scott Fitzgerald Johnson: The Life and Miracles of Thekla. A Literary Study. Harvard 2006; Luigi Canetti: Sogno e terapia nel Medioevo latino. In: Edoardo D'Angelo/Agostino Paravicini Bagliani/Ottaviano Zecchino (Hg.): Terapie e guarigioni in età normanno-sveva. Convegno internazionale di storia della medicina nel Medioevo. Florenz 2010, S. 25–54; ders.: L'incubazione cristiana tra Antichità e Medioevo. In: Rivista di Storia del Cristianesimo 7 (2010), S. 149–180; Ildikó Csepregi: The Compositional History of Greek Christian Incubation Miracle Collections: St. Thekla, St. Cosmas and Damian, St. Cyrus and John and St. Artemios. [PhD dissertation] Budapest 2007; Jeremy W. Barrier: The Acts of Paul and Thekla: A Critical Introduction and Commentary. Tübingen 2009; Gabor Klaniczay: Dreams and Visions in Medieval Miracle Accounts. In: Ildikó Csepregi/Charles Burnett (Hg.): Ritual Healing. Magic, Rituals and Medical Therapy from Antiquity to the Early Modern Period. Florenz 2012, S. 147–170.

³² Boeckl: Images of Plague (wie Anm. 13), S. 53.

³³ José Serra y Vilaró/Sebastián Olives Canals: La iconografía tarraconense de Santa Tecla y sus fuentes literarias. In: Butlletí Arqueològic. Reial Societat Arqueològica Tarraconense 37–40 (1952),



Abbildung 6: Antonius Padovanus, *St. Thekla* (?), 1529, *St. Rochus*, Draguč, Istrien.

schlafenden Figuren neben der Heiligen, einer männlichen und einer weiblichen mit nackten Brüsten. Das legt die Vermutung nahe, dass in Draguč möglicherweise die Überführung der Leichen der beiden Heiligen, Paulus und Thekla, von Seleucia nach Rom gezeigt wird. Da die Kirche des heiligen Rochus in Draguč vor der Pest bewahren sollte, dürfte in unserem Kontext der Glaube an die Kraft des Gebetes der heiligen Thekla zentral sein, das die hilflosen Toten von den Qualen befreit.³⁴

Zum Abschluss meiner Analyse des Bildprogramms in Draguč möchte ich auf ein ungewöhnliches Detail hinweisen, das bisher nicht die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen hat und das Aufschlüsse über die Ursprünge des Phänomens des Pestgelübdes birgt. Auf dem Bild der Verkündigung findet sich eine an dieser Stelle unerwartete Inschrift: LA NVNZIATA DA FIORENZA (Abb. 7).³⁵ Sie verweist offenbar auf ein Gnadenbild in der florentinischen Basilica della SS. Annunziata, eines der berühmtesten Marienheiligtümer, das von den Mitgliedern des Servitenordens im Jahr 1250 gegründet wurde. *La Nunziata* galt als eines der wirkmächtigsten Kultbilder in Florenz und zog seit dem späten

S. 113–136; Emma Liaño Martínez: Pere Johan entre el exemplum medieval y la estética clásica: el retablo mayor de la catedral de Tarragona. In: Goya. Revista de arte 282 (2001), S. 137–144.

³⁴ Barbara Newman: Hildegard of Bingen and the Birth of Purgatory. In: *Mystics Quarterly* 19 (1993) 3, S. 90f.

³⁵ Die Inschrift wird erwähnt bei Iva Perčić: *Zidno slikarstvo Istre* (wie Anm. 1), (ohne Seitenzählung), die sie in den Kontext der italienischen Renaissance-malerei stellt.



Abbildung 7: Antonius Padovanus, Votivinschrift, 1529, St. Rochus, Draguč, Istrien.

14. Jahrhundert Pilger an.³⁶ Als ein Bild mit thaumaturgischen Kräften, das also Krankheiten auf wundersame Weise heilte, galt *La Nunziata* auch als Beschützerin vor der Pest. Die Bedeutung des Kultes fand in zahlreichen Kopien des Bildes ihren Niederschlag, die aus dem letzten Viertel des Trecento und dem ersten Viertel des Quattrocento vor allem aus Florenz überliefert sind.³⁷ Die Inschrift in

³⁶ Megan Holmes: *Miraculous Images in Renaissance Florence*. In: *Art History* 34 (2011) 3, S. 432–465.

³⁷ Megan Holmes: *The Elusive Origins of the Cult of the Annunziata in Florence*. In: Erik Thunø/Gerhard Wolf (Hg.): *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*. Rom 2004, S. 97–121; Sara. F. Matthews-Grieco: *Media, Memory and the Miracoli della SS. Annunziata*. In: *Word & Image* 25 (2009) 3, S. 272–292; Bernice Iarocci: *The Santissima Annunziata of Florence, Medici Portraits, and the Counter Reformation in Italy*. [PhD dissertation] Toronto 2015.



Abbildung 8: Antonius Padovanus, Veronikas Schleier mit Kelch und Hostie, 1529, St. Rochus, Draguč, Istrien.

Draguč bietet einen frühen Beleg für die Verbreitung des Kults, der möglicherweise durch Pilger mitgebracht wurde.

Der Verweis auf *La Nunziata* in Draguč hat eine spezifische Bedeutung. Er zeigt das Bestreben, gezielt einen heiligen Ort mit seinen schützenden Mächten gegen die Pest nachzubilden. Die Inschrift allein genügt, um die Kraft des heiligen Bildes zum Ausdruck zu bringen. Das ikonografische Muster des wundertätigen Florentiner Freskos selbst wurde nicht wiederholt. Im Sakralraum von St. Rochus in Draguč finden wir neben dem Hinweis auf *La Nunziata* andere wundertätige Andachtsbilder, die allerdings zum üblichen ikonografischen Repertoire gehören. Nur die Inschrift *LA NVNZIATA DA FIORENZA* ist interpretationsbedürftig. Die Legende, der zufolge das Gesicht der Madonna, bekannt als *il Santissimo Volto*, von einem Engel gemalt wurde, stellte eine Verknüpfung zu dem berühmten Acheiropoieton *Volto Santo* (Veronikas Schleier) in Rom her. Das bestätigen die schriftlichen Quellen, die den Ursprung des Kults auch im Bildprogramm erklären; spätestens seit 1439 fand sich die Darstellung der Veronika auf dem Altar unterhalb des Freskos in der Basilika SS. Annunziata in Florenz.³⁸ In Draguč ist

³⁸ Holmes: *Elusive Origins* (wie Anm. 37), S. 114; Iarocci: *Santissima Annunziata of Florence* (wie Anm. 37), S. 29f. Zum *Vera Icon* vgl. Belting: *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago 1994, S. 221; Gerhard Wolf: *From Mandylion to Veronica: Picturing the 'Disembodied' Face and Disseminating the True Image of Christ in the Latin West*. In: Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf (Hg.): *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna 1998, S. 153–179; Giovanni Morello/Gerhard Wolf (Hg.): *Il volto di Cristo*. Mailand 2000.

der Schleier der Veronika (das *sudarium*) mit dem blutigen Antlitz Christi in der Nähe des Altars abgebildet, gemeinsam mit der Verkündigungsszene und der Inschrift *La Nunziata* (Abb. 8). Der *Volto Santo* in Draguč bildet ein konzeptionelles Ganzes mit einem Kelch und einer Hostie, mit einer Kreuzigung als Zeichen der realen Gegenwart Christi in der Hostie, die über den Tod siegt, der durch zwei Schädel dargestellt wird. Anscheinend ist diese Darstellung nicht als *memento mori*³⁹ zu deuten, sondern steht im Kontext des Andachtsraums und des gesamten Bildprogramms. In Draguč war dieser Kontext konkret eine kraftvolle eucharistische Symbolik, mit dem wundertätigen *Vera Icon* als wahrhaftigem Abbild des Leidens Christi, das nicht von Menschenhand geschaffen war, als Gegenstück zum Mysterium der Menschwerdung und der wundertätigen *La Nunziata*. Dabei handelt es sich um Bilder zu didaktischen Zwecken, die Gebete, Meditationen und Andachten animieren sollen.⁴⁰

Insgesamt gesehen enthält das Bildprogramm in Draguč eine Reihe von ikonografischen Motiven, die in Pestbildern üblich waren. Ein ähnliches ikonografisches Vokabular findet sich in der Illustration zu Philipp Kulmachers „Regimen wider die Pest“ aus dem Jahr 1495. Sie enthält jedes der in Draguč dargestellten Motive: Gott, der die Pest durch einen Engel mit einem Schwert sendet, die Körper der Verstorbenen, den Tod als Skelett, die Fürsprache des heiligen Sebastian und des heiligen Rochus in der Form der *ostentatio vulneris* und betende Bischöfe und Laien. Dem entspricht in Draguč die Inschrift des Stifters, während die Bedeutung der Eucharistie für die Erlösung durch das Bild des Leidens Christi (Pietà) und das Reichen der Eucharistie betont wird.⁴¹ Dieses Bild wurde in einem städtischen kulturellen Zentrum geschaffen, in dem Pestdarstellungen auf Altarbildern oder Drucken vorherrschten. Ganz anders war die Situation in ländlichen Gegenden, in denen oft das Fresko als eine kostengünstige Art der Malerei verbreitet war. Das Bildprogramm in Draguč könnte auf formaler, konzeptioneller und inhaltlicher Ebene mit zahlreichen Pestkirchen in den Dörfern der Alpenregion verglichen werden, von den Alpes-Maritimes über die Gebirgsketten Norditaliens, insbesondere im Piemont und in der Lombardei. In der bildnerischen Rhetorik dieser kleinen Pestkirchen wird das Thema des Leidens Christi für die Sünden der

³⁹ Vignjević: L'art, la mort et la peste (wie Anm. 1), S. 44–46.

⁴⁰ Henk van Os: The Art of Devotion, 1300–1500. London 1994, S. 80f. Am Ende des 15. Jahrhunderts gewann der Sündenerlass in Verbindung mit dem Heiligen Antlitz an Bedeutung; vgl. Sixten Ringbom: Maria in sole and the Virgin of the Rosary. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962) 3/4, S. 328. Zur Beziehung zwischen *Imago pietatis* und dem Heiligen Antlitz der Veronika als Bilder, die die affektive Frömmigkeit und die mystische Hingabe an die Passion Christi im 14. Jahrhundert anregen sollen, vgl. James H. Marrow: Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. Kortrijk 1979, S. 1–32. Zur Verbindung von Altar und Eucharistie als Metaphern für die Gegenwart Christi in der Hostie vgl. Jeffrey F. Hamburger: The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany. New York 1998, S. 562.

⁴¹ Zu diesem Stich als charakteristisches, sinnbildliches Pestbild, das Symbole und Gesten verwendet, Boeckl: Images of Plague (wie Anm. 13), S. 87f.; Erik A. Heinrichs: Plague, Print, and the Reformation. The German Reform of Healing, 1473–1573. London 2017.

Menschheit, meist am Altar und in Form einer *Imago pietatis* oder einer Kreuzigung, stark betont. Daneben stehen Zyklen aus dem Leben Christi und dem Leben des heiligen Sebastian oder des heiligen Rochus. In Konzept, Form und Stil, in dem ein gewisser *horror vacui* herrscht, ähnelt Draguč zum Beispiel der Kapelle St. Sebastian in Roubion (1513) oder der von Giovanni Belisoni gestalteten in Venanson (1481). Das Motiv des Leidens wird durch das Martyrium des von Pfeilen durchbohrten heiligen Sebastian als *imitatio Christi* hervorgehoben, das als Gegenstück zur Kreuzigung gemalt wurde. Im Zyklus aus dem Leben des heiligen Sebastian in Venanson gibt es ein Bild, das die Auswirkungen der Pest zeigt: Leichen, eine Mutter, die den Tod ihres Neugeborenen betrauert, und der heilige Sebastian, der den Pestdämon mit seinem Schwert erschlägt.⁴²

Die Heilsgeschichte und die Eucharistie-Symbolik bilden die Grundlage des Bildprogramms von La Chapelle Saint Sebastien de Lanslevillard Savoie, einem kleinen Dorf tief in den Alpen, das jedoch am Anfang der Passstraße über den Moncenisio, einer der Hauptverbindungen zwischen Frankreich und Italien, liegt. Die Fresken vom Ende des 15. Jahrhunderts sind das Werk eines italienischen Malers aus dem Piemont. Neben dem christologischen Zyklus gibt es eine Szene, die in ihrer Art der Abbildung erkrankter Körper eine Seltenheit darstellt. Die Szene gehört zum Zyklus des heiligen Sebastian und verbindet göttliche und medizinische Behandlung: Ein Arzt sticht in die Pestbeule einer Frau, die neben ihrem Mann, ihrem Kind und ihrem Baby in einer Wiege steht, die alle auch auffällige Beulen haben. Auf diese Szene folgt die Darstellung eines Mannes, der vor dem Altar des heiligen Sebastian für das Ende der Pest betet.⁴³

Ungeachtet einiger Unterschiede in der ikonografischen und konzeptuellen Herangehensweise haben alle erwähnten Bildprogramme gemeinsam, dass sie auf einer mittelalterlichen Auffassung von Krankheit als Strafe für die menschliche Sündhaftigkeit beruhen und dass daher die Erlösung in der Buße, im Ritual der Eucharistie und in der Kontemplation des Leidens des Mensch gewordenen Christus und seines blutenden Leibes gesucht wird.

Die gleiche religiöse Interpretation der Pest als Strafe Gottes wird in Draguč vorgestellt. Die Reaktion auf ein konkretes historisches Ereignis wird in der Sprache einer universellen christlichen Heilsgeschichte in Bilder umgesetzt. Der Kontext, in dem göttliche und menschliche Körper, gesunde und kranke oder tote dargestellt werden, ist die kollektive Vorstellung von der Erlösung durch Buße und die Idee einer Gemeinschaft der Heiligen (*communio sanctorum*), in der die Lebenden und die Toten durch die Kraft der Gebete und durch den Glauben an

⁴² Lucenet: La peste inspiratrice (wie Anm. 7), S. 44–47; Leandri-Morin: Représentations provençales et piémontaises (wie Anm. 7), S. 569–601; Laura Ramello: Vie di pellegrinaggio e iconografia macabra: circolazione di idee e (corto)circuiti culturali in Piemonte. In: Marco Piccat/Laura Ramello (Hg.): Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi. Turin 2014, S. 589–612; Achim Timmermann: Vain Labor (?): Things, Strings, and the Human Condition in the Art of Giovanni Baleison. In: Res. Anthropology and Aesthetics 65 (2015) 1, S. 224–241.

⁴³ Leandri-Morin: Représentations provençales et piémontaises (wie Anm. 7), S. 569–601.

die Fürsprache der Heiligen verbunden sind. Im Bildprogramm von Draguč kommt ein weiteres Element hinzu: das der „wahrhaftigen Bilder“, der Gnadenbilder, die zusammen mit den Bildern heiliger und menschlicher Körper, mit oder ohne Wunden, in der Pestzeit eine perfekte Votivgabe ergeben.

Abstract

This chapter analyses the iconography of the frescoes in the church of St. Roch in the village of Draguč (central Istria) as a visual source for contemporary accounts of the origin and impact of the plague epidemic in 1527. It explores the eloquent plague imagery as an integral part of an intriguing iconographic program dominated by the symbolism of the Eucharist. The appearance of particular motifs, as well as the significance of the entire pictorial program, are examined as expressions of piety in a specific social and cultural context, using a wider comparative method regarding content and form. By applying this framework, the representation of the healthy and diseased, of divine and human bodies, will be shown to be the key to a better understanding of the meaning of the pictorial program.

Christiane J. Hessler

Haut – das inszenierte „Hüllorgan“ in Marco d’Agrates Bartholomäus-Statue und Vesalius

Einleitung

Keine zweite Heiligenlegende berührt so sehr das Organ der menschlichen Haut wie die Vita des Hl. Bartholomäus – ein Paradox, denn es ist die *Enthäutung*, die sie charakterisiert. Die hagiografische Literatur benennt diese grausame Leibesmarter, nicht anders als Anatomietraktate der Frühen Neuzeit, dort, wo sie die Sezierpraxis thematisieren, mit lateinischen Termini wie *decoricare*, *decorticare*, *deglubere* oder *eviscerare*, um nur einige Synonyme zu nennen.¹ Sprachliche Berührungspunkte mit der Medizin liegen folglich auf der Hand. Zudem zogen öffentliche Leichenzergliederungen, vorgenommen durch Sezierer von Rang, die Aufmerksamkeit auf sich; sie wurden nicht selten unter der Ägide von Klerikern in alten Kirchengebäuden durchgeführt.

Der Hl. Bartholomäus, dessen *Passio* darin bestand, das Strafritual der Enthäutung bei lebendigem Leib (*vivens excoricator est*) durchleiden zu müssen, wurde in der bildenden Kunst, primär der Malkunst, bevorzugt während der Schindung präsentiert.² Wenn er in diesen Szenen liegend, einzelne seiner Gliedmaßen unter der Einwirkung von Peinigern bereits bloßgelegt, festgehalten ist, dann kann man sich des Eindrucks der prägenden Kraft dieser kompositorischen Muster für Frontispiz-Darstellungen mit anatomischen Lehrsektionen im vorvesalischen Schrifttum nicht erwehren.³

¹ Zur Terminologie Mary Rambara-Olm: *Medievalism and the „Flayed-Dane“ Myth. English Perspectives between the Seventeenth and Nineteenth Centuries*. In: Larissa Tracy (Hg.): *Flaying in the Pre-Modern World. Practice and Representation*. Cambridge 2017, S. 91–115, hier: S. 94.

² Vgl. Jacobus de Voragine: *Legenda Aurea*. Hg. von Bruno W. Häuptli. 2 Bde. Freiburg i. Br. 2014, hier: Bd. 2, cap. 123, S. 1622, vgl. auch S. 1612.

³ In der Pose gleicht der Prosektor bei Leichenöffnungen oft den Vollstreckern in Schindungsszenen; ein Beispiel speziell Mailänder Provenienz ist das Frontispiz der 1502 von Giovanni di Castellione verlegten „*Anatomia*“ Mondinos (vgl. Gerhard Wolf-Heidegger/Anna Maria Cetto: *Die anatomische Sektion in der bildlichen Darstellung*. Basel/New York 1967, S. 164, Abb. 63); man vergleiche dies mit der *Schindung des Hl. Bartholomäus* im Luttrell Psalter (ca. 1325–1349); siehe Tracy (Hg.): *Flaying* (wie Anm. 1), S. 42, Abb. 1.10.



Abbildung 1: Marco d'Agrate, Hl. Bartholomäus, 1562, Marmor, Mailand, Dom; © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano.

Es war ein Bildhauer, der nicht sehr bekannte Lombarde Marco d'Agrate (ca. 1504–1574), der 1562 eine Marmorstatue des gehäuteten Hl. Bartholomäus als stehende Ganzkörperfigur (Abb. 1) für den Mailänder Dom schuf, sein renommiertestes Werk. In der Forschungsliteratur wird dieses an der Statuenbasis signierte, fast lebensgroße Écorché-Standbild oft beiläufig im Kontext von Michelangelos enthäutetem Hl. Bartholomäus im Fresko des *Jüngsten Gerichtes* (Abb. 2) erwähnt, ohne die ungewöhnliche Statuen-Schöpfung einer tiefergehenden Analyse zu unterziehen.⁴ Dabei hätte insbesondere Forscher mit medizinhistorischem

⁴ Statt vieler Yves Hersant: Le saint écorché. In: Victor I. Stoichita (Hg.): Le corps transparent. Rom 2013, S. 233–240, hier: S. 234; im Kontext von anderen Écorchés Zofia Ameisenowa: The Problem of the Ecorche and the Three Anatomical Models in the Jagiellonian Library. Warschau



Abbildung 2: Michelangelo, Hl. Bartolomäus, vor 1541, Rom, Sixtinische Kapelle; Fotografie: © Governatorato SCV – Direzione dei Musei.

Interesse eine Auffälligkeit an diesem Märtyrer-Körper in den Bann ziehen müssen: die Diskrepanz zwischen dessen „Innen“- und „Außenseite“, das heißt die Kluft zwischen dem exhibitionistischen Verismus, der die Wiedergabe von Muskulatur, Fleisch und Adern auszeichnet, im Kontrast zur Körperoberfläche, der entfernten Haut. Weshalb ist allein diese hochgradig dissimulativ gestaltet worden, genauer: als Gewand? Und welcher ikonografischen Konventionen der Haut-Präsentation befleißigte sich d'Agrate bei seinem *a capite ad calcem* Enthäuteten? Dass es als Erstes die Haut (*ex cuti ipsa [...] primum*) und nichts anderes als diese sei, die, unter allen Werken der Natur, das Ingenium des Schöpfers am besten preisgebe, diese erstaunliche Behauptung des Arztes Galen aus Pergamon – sie stammt aus den Schlussworten seines teleologisch gefärbten anatomisch-physiologischen Hauptwerks „De usu partium“ – musste dank der frühen, 1317 von Niccolò da Reggio geleisteten Übersetzung ins Lateinische längst Beachtung in Künstlerkreisen gefunden haben, enthielt dieser Ausklang des galenischen Opus doch Brückenschläge zum Bildhauer Polyklet.⁵ Die entscheidende Frage lautet: Welche unter den im 16. Jahrhundert kursierenden medizinischen und ästhetischen Vorstellungen waren für Marco d'Agrate leitend?

Das Werk und die ikonografische Tradition

D'Agrates Statue

Marco d'Agrate, den der Künstlerbiograf Vasari 1568 immerhin lapidar als „assai pratico scultore“ würdigt, dessen Œuvre heute aber nicht mehr umrissen werden kann, entstammte einer lombardischen Bildhauer-Familie.⁶ Verbürgt hinsichtlich seiner *Bartholomäus*-Statue, die er 1562 für die *Fabbrica* des Mailänder Domes fertigte, ist allein, dass sie originär zu jenen vier – in welcher Weise auch immer – an der Dom-Ostseite positionierten Statuen zählte, die 1664 aufgrund ihrer erhaltenswerten Qualität in das Innere des Gebäudes transferiert worden sind.⁷ Dort

1963, S. 37, S. 69, Abb. 22; en passant Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg ²2001, S. 109, Anm. 7; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Berlin 2010, S. 85, Anm. 65 (zur Signatur); Nicole Nyffenegger/Karin Rupp (Hg.): *Writing on Skin in the Age of Chaucer*. Berlin/Boston 2018, S. 7.

⁵ Niccolò da Reggios Übersetzung gilt als äußerst getreu. In ihr heißt es (siehe Galen: *De usu partium corporis humani libri XVII*, lib. 17 [II, 446]. Basel 1533, fol. 154v): „Quis igitur est ita demens vel hostis & oppugnat operum naturae, qui non statim ex cuti ipsa omnium primum conspiciat artem creatoris.“ Vgl. Galen: *On the Usefulness of the Parts of the Body*. Hg. von Margaret T. May. 2 Bde. Ithaca, NY 1968, hier: Bd. 2, S. 729. Die erste lateinische Übersetzung erschien 1490 in Venedig; vgl. Richard J. Durling: *A Chronological Census of Renaissance Editions and Translations of Galen*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 24 (1961), S. 230–305.

⁶ Vasari: *Le vite [in der Vita von Benvenuto Garofolo und Girolamo da Carpi]*. In: *Le opere di Giorgio Vasari*. Hg. von Gaetano Milanesi. 9 Bde. Florenz 1878–1885, hier: Bd. 6, S. 517: „di mano di Marco da Gra, assai pratico scultore“. Biografisches zu d'Agrate (Parma 1491–nach 1571 Mailand) – tätig war er auch an der Certosa di Pavia und in Parma – bei Anna Cöcciolli Mastroviti: Ferrari (Ferrari d'Agrate), Marco. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 46 (1996), S. 639–641.

⁷ *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*. 9 Bde. Mailand 1877–1885, hier: Bd. 5, S. 284.

fand die Marmorstatue unter Hinzufügung eines hohen Sockels ihre Aufstellung im rechten Querhaus-Flügel.⁸ Sie sollte sich als kurios genug erweisen, um die Aufmerksamkeit zweier prominenter Reisender auf sich zu ziehen: 1778 die von Johann Gottfried Herder, 1867 gefolgt von Mark Twain. Beide reagierten mit heftigsten Aversionen auf den kruden Realismus des lebendig anmutenden Écorché, nachdem sich schon ein Mailänder Literat des 17. Jahrhunderts, Carlo Maria Maggi, im Lob recht zurückgehalten hatte.⁹

Weit größer aber muss zu Marco d'Agrates Lebzeiten das Erstaunen der Betrachter über den Schub ins Profanierende und im prononciert Muskulösen der Physis recht Athletischen in einer Darstellung jenes Apostels gewesen sein, von dem der gebildete Gläubige wusste, dass ihm wegen seiner Bekehrung des Armeniers Polimius zum Christentum das Strafritual der Schindung auferlegt worden war, eine persische Todesstrafe.¹⁰ Ohne Nimbus und Haar, die Miene verdrießlich, die leeren Augen umschattet und auf einer felsigen Standfläche platziert, die an das kolportierte Gerücht einer Steinigung mit anschließender Verbrennung alludieren mag, nimmt sich d'Agrates Heiligenfigur als das aus, was ihr von Zofia Ameisenowa – im noch immer luzidesten Forschungsbeitrag – nachgesagt worden

⁸ Ebd. zum 21. 8. 1664; vgl. Costantino Baroni: *Problemi della scultura manieristica lombarda*. In: *Bolletino d'Arte* 4–5 (1942–1943), S. 180–190. Zu den vier Statuen gehörte die *Hl. Maria Maddalena* von Giovan Angelo Marini (*il Siciliano*); siehe Giulia Benati (Hg.): *Milano. Museo e Tesoro del Duomo*. Mailand 2017, S. 267–269, Kat.-Nr. 103; von deren Platzierung „[...] nella facciata del Duomo verso levante“ wusste Vasari: *Vite* (wie Anm. 6), Bd. 6, S. 516.

⁹ Maggio (1630–1699) bescheinigte dem Marmorbildner „Mühe“ (*fatica*), gab aber der Statue von Annibale Fontana den Vorzug; siehe Lodovico A. Muratori (Hg.): *Della perfetta poesia italiana*. Venedig 1770, Bd. 1, S. 37. Herder empörte sich über den anmaßenden Praxiteles-Vergleich in d'Agrates Signatur; sein Hauptinteresse galt dem taktilen Aspekt: „Wenn der heilige *Bartholomäus* da halbgeschunden, mit hangender Haut und zerfleischem Körper vor mich tritt, und mir zuruft: *non me Praxiteles, sed Marcus finxit Agrati!* und ich soll seine schreckliche natürliche Unnatur durchtasten, durchfühlen; – grausamer Gegenstand, schweig' und weiche! Kein Praxiteles bildete dich, denn er würde dich nie haben bilden *wollen*. Dich, wie du bist, aus Steine hervorzufühlen, hervorzuschinden, welcher Griechen würde das vermocht haben?“, Johann Gottfried Herder: *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*. In: ders.: *Werke*. Hg. von Wolfgang Proß. 3 Bde. München 1984–1987, hier: Bd. 2, S. 435, S. 986. Nicht minder abfällig Mark Twain: *The Innocents Abroad*. New York 1984, cap. 18, S. 138f.: „The guide showed us a coffee-colored piece of sculpture which he said was considered to have come from the hand of Phidias, since it was not possible that any other artist, of any epoch, could have copied nature with such faultless accuracy. The figure was that of a man without a skin; with every vein, artery, muscle, every fiber and tendon and tissue of the human frame represented in minute detail. It looked natural, because somehow it looked as if it were in pain. A skinned man would be likely to look that way unless his attention were occupied with some other matter. It was a hideous thing, and yet there was a fascination about it some where. I am very sorry I saw it, because I shall always see it now. I shall dream of it sometimes. I shall dream that it is resting its corded arms on the bed's head and looking on me with its dead eyes; I shall dream that it is stretched between the sheets with me and touching me with its exposed muscles and its stringy cold legs.“

¹⁰ Zur Bekehrung des Polimius, eines Bruders des Königs Astyages: *Legenda Aurea* (wie Anm. 2), cap. 123, Bd. 2, S. 1614; genannt als Quellen für die Schindung des Hl. Bartholomäus werden Theodorus und Ambrosius; zu Bartholomäus Benthien: *Haut* (wie Anm. 4), S. 79–81, S. 84, S. 92; Klaus Bergdolt: *Zwischen „scientia“ und „studia humanitatis“*. Die Versöhnung von Medizin und Humanismus um 1500. Wiesbaden 2001, S. 13.

ist: „as an excuse to express [...] anatomical interests“.¹¹ Wie es scheint, hat sich d'Agrate mit der Ausgestaltung des *Hl. Bartholomäus* als monumentales Écorché ein bleibendes kulturhistorisches Verdienst erworben. Keine zeitlich vorangehende Darstellung dieses Zuschnitts ist gesichert. Das Aufkommen dreidimensionaler Muskelfiguren hatte erst begonnen, wohl zunächst als kleinformatige Wachs- und Holzskulpturen in Florenz. Mit exaltierten Posen, vor allem Inszenierungen des Muskelapparates, dienten sie Künstlern wie Ärzten zu Studien- oder Lehrzwecken.¹² Nichts erhebt d'Agrates *Bartholomäus* so markant über die vordem primär ikonografische Funktion des Heiligen als *exemplum doloris* wie seine Haut: Sie kleidet ihn, seinen Schulter- und Genitalbereich bedeckend, spärlich, wie ein Gewand *all'antica*. Einen Zipfel von ihr hält er zusammengerollt in seiner rechten Hand, nebst Resten eines (heute abgebrochenen) Schindmessers, wie es dem Märtyrer seit dem 12. Jahrhundert oft wie zur Autovivisektion beigegeben worden ist.¹³ Mit dem aufgeschlagenen Buch in seiner Linken, als Kennzeichnung seiner Rolle als Prediger, scheinen weitere Sinnhorizonte auf. Sein homiletisches Wirken entfaltete Bartholomäus der Legende zufolge dann, als er seiner Haut beraubt war. Mit anderen Worten: ein Überlebender tritt vor dem Betrachter in Erscheinung.¹⁴

In Ausnutzung eines von der Kunstdliteratur des Cinquecento oft gepriesenen Wesenszugs des Mediums „Skulptur“, der Vielansichtigkeit, kalkulierte d'Agrate mit den verschiedenen Blickwinkeln auf seine Statue. So beschränken sich die Konzessionen an das *decorum* auf das frontale Erscheinungsbild, wohingegen im Profil Abstoßendes zum Vorschein kommt (Abb. 3). Dort entpuppt sich die über die Schulter drapierte Gewandung des Predigers als das, was sie ist: als dessen abgezogene Haut. Nichts anderes als die Hülle des Kopfes, mehr ein Gesicht als ein Skalp, hängt an ihr, mit schwarzen, fein ondulierten Locken und einem Vollbart; am anderen Ende läuft die Hautbahn in die verzerrte Fuß-Hülle aus.¹⁵ Eine

¹¹ Vgl. Ameisenowa: Problem (wie Anm. 4), S. 37.

¹² Ebd., S. 8, S. 13–20; zur Écorché-Tradition – oft werden die Bildhauer Pietro Francavilla und Willem van Tetrode in diesem Kontext genannt – Lisa Bouria: Cigoli's Écorché and Giambologna's Circle. In: *The Sculpture Journal* 24 (2015) 3, S. 317–332; ferner Benthien: Haut (wie Anm. 4), S. 59; Gliederpuppen hatten eine vergleichbare Funktion, jedoch auf die Bewegung ausgerichtet; siehe Markus Rath: Die Gliederpuppe: Kult – Kunst – Konzept. Berlin/Boston 2016, S. 205 (unter Erwähnung von d'Agrates *Bartholomäus*).

¹³ Die Seitenansicht von links zeigt noch heute deutlich den Ziergriff eines Messers; die Reste der Klinge reichen geringfügig über den Zeigefinger hinaus. Unversehrt ist das Messer noch auf einer Fotografie, die Baroni 1942/1943 publizierte; Baroni: Problemi (wie Anm. 8), S. 180, Taf. LXXXII, Nr. 5. Zum Attribut des Messers Martin Lechner: Bartholomäus. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 5 ([1973] 1994), Sp. 320–334, hier: Sp. 324 (vgl. das Brunnenrelief von S. Bartolomeo all'Isola zu Rom).

¹⁴ *Legenda Aurea* (wie Anm. 2), cap. 123, Bd. 2, S. 1620; erst seit dem Spätmittelalter ist im Westen die Schindung des Heiligen mit anschließender Predigt als Muskelmann vorherrschend (vgl. Isidor Sevilla, Beda); vgl. Asa Simon Mittman/Christine Sciacca: Robed in Martyrdom: The Flaying of St. Bartholomew in the *Laudario* of Sant'Agnese. In: Tracy (Hg.): *Flaying* (wie Anm. 1), S. 140–172, hier: S. 144.

¹⁵ *Legenda Aurea* (wie Anm. 2), cap. 123, Bd. 2, S. 1608: „Capilli eius nigri et crispī [...], barba proluxa [...]“. Die Fußnägel von d'Agrates *Bartholomäus* fehlen, als seien sie ihm im Martyrium getrieben worden.



Abbildung 3: Marco d’Agrate, Hl. Bartholomäus (Seitenansicht), 1562, Marmor, Mailand, Dom; © Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano.

Auffälligkeit jener Hautpartie, die den Oberarm wie ein Ärmel umschließt, ist, dass sie sich am Rand zu einem Wulst eingerollt zeigt, als sei es die abgelöste, zur Achsel hinaufgestreifte Haut infolge einer Armsektion. Wie sehr dieses Detail Prototypen aus bebilderten Schriften des 16. Jahrhunderts über die Sezierpraxis geschuldet ist, lassen grafische Darstellungen zum Venenverlauf im Arm (Abb. 4) ermesen, die 1521 Berengario da Carpi’s Mundinus-Kommentar bereichern. Sie indizieren d’Agrates Appropriation anschaulichen Lehrwissens der Medizin.¹⁶

¹⁶ Jacopo Berengario da Carpi: *Commentaria cu[m] amplissimis additionibus super anatomia Mu[n]dini dei Liuzzi*. Bologna 1521, S. CLXXVIr; vgl. Levi Robert Lind: *Studies in Pre-Vesalian Anatomy. Biography, Translation, Documents*. Philadelphia 1975, S. 162, Abb. 7.



Abbildung 4: Der Venenverlauf im Arm, Jacopo Berengario da Carpi: *Commentaria cu[m] amplissimis additionibus super anatomia Mu[n]dini dei Liuzzi*. Bologna: Hieronymus de Benedictis 1521, S. CLXXVIr; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sig.: M: Mb. 8.

Modi der Haut-Präsentation: Der andere Teil des Bartholomäus

Seit 1541, seit der Enthüllung des Jüngsten Gericht-Freskos in der Sixtinischen Kapelle, hatte fast jeder italienische Künstler, der sich mit der Absicht trug, den Hl. Bartholomäus im Zustand vollständiger Enthäutung festzuhalten, an Michelangelo *invenzione* Maß genommen (Abb. 2) – und sei es in gezielter Distanzierung.¹⁷ Hinsichtlich der abgezogenen Märtyrer-Haut hatte Michelangelo die „Legenda Aurea“ in einem entscheidenden Punkt beim Wort genommen: Sie geriet zum „Sack“ (*follis*), einem verzerrt-entgleitenden Körper, dessen Gesicht – um mit Wallace zu sprechen – das „agonized self-portrait“ des Malers

¹⁷ Statt vieler Alexander Nagel: Michelangelo and the Reform of Art. Cambridge, MA 2000, S. 195–198.

birgt.¹⁸ Dass Bartholomäus als Geschundener, inmitten des endzeitlichen Szenariums des Freskos, als Chiffre einer qualvoll-reinigenden Häutung mit eschatologischer Dimension figuriert, als christianisierte Version des dionysischen Rituals der Erneuerung durch den Tod, stieß weniger auf d'Agrates Interesse als die Selbstverewigung des Malers. Sie mag d'Agrate zur Anbringung seiner Signatur auf einer Bartholomäus-Figur bewogen haben; wir werden uns dem Wortlaut noch zuwenden.¹⁹ Aber der Marmorbildner in Mailand vermied es, der Inkonsequenz von Michelangelos „Verdoppelung“ des Bartholomäus zu folgen, der bärtig, in der Haut unversehrt, dennoch seine Hauthülle vor sich hält, als sei sie die eines Anderen. In Überwindung dieses Paradoxes meißelte d'Agrate ein Écorché, zu dem das Hautgewand potenziell die Ergänzung bildet.²⁰ Im Ganzen mutet der von Michelangelo gemalte Hautbalg an wie eine bildhafte Reflexion auf die Frage, was die menschliche Haut ohne Fleisch und Knochen sei – und dies zu einer Entstehungszeit, als sein Kontakt zum Anatom Realdo Colombo (ca. 1515–1559) noch nicht bestand; erst später fassten die beiden den Plan zur Kooperation bei einem bebilderten Anatomiebuch.²¹ Nüchtern betrachtet, existierten für d'Agrate bei der Inangriffnahme der Haut einer Bartholomäus-Figur nicht wenige ikonografische Optionen: Die Haut konnte, gleich einer nassen Stoffbahn, seitlich über dem Arm des Märtyrers hängen, er mochte sie vor seinen Körper halten, sie als Umhang tragen; oder der Geschundene kniete – wie 1556 bei Bronzino – auf seinen zerklüfteten Hautresten (Abb. 5); in anderen Kunstwerken griff und hielt Bartholomäus sein eigenes Hautgewand mit der Hand (Michelangelo), oder er stemmte es in die Höhe wie eine Trophäe. Bevorzugt geschah all dies, besonders in mittelalterlichen Darstellungen, unter Auslassung der abgezogenen Haut der Kopfpattie, fraglos zur Vermeidung eines erhöhten künstlerischen Schwierigkeitsgrades.²²

¹⁸ William Wallace: Michelangelo: Selected Scholarship. Bd. 2. New York 1995, S. 209; Legenda Aurea (wie Anm. 2), cap. 123, Bd. 2, S. 1624: „Nam postquam [...] ab eis decoratus in mortem follis fuit.“ Die abgezogene Hauthülle ist erwähnt von Vasari: Vite (wie Anm. 6), Bd. 7, S. 212: „A' piedi gli è un San Bartolomeo bellissimo, il qual mostra la pelle scorticata.“

¹⁹ Vgl. Edgar Wind: Heidnische Mysterien in der Renaissance. Frankfurt a. M. [1958] 1987, S. 216; die eschatologische Perspektive angelegt in Hiob 19,25–26; Leo Steinberg: The Line of Fate in Michelangelo's Painting. In: Critical Inquiry 6 (1980) 3, S. 411–454.

²⁰ Inkonsequenzen im *jüngsten Gericht* registrierte schon Michelangelos Freund Don Miniato Pitti. Am 1. 5. 1545 kritisierte er im Brief an Vasari, dass der enthäutete Bartholomäus ohne Bart gemalt sei, während er, noch im Besitz seiner Haut, einen langen Bart trage; vgl. André Chastel: A Chronicle of Italian Renaissance Painting. Ithaca, NY 1984, S. 190, S. 279.

²¹ Eine Verszeile des Dichters Bernardo Bellincioni – im 15. Jahrhundert tätig am Mailänder Hof – beschreibt die nur aus „Haut und Knochen“ bestehende Physis: „Altro non ha se non la pelle et l'osso.“; Bernardo Bellincioni: Le rime. Hg. von Pietro Fanfani. 2 Bde. Bologna 1876–1878, hier: Bd. 2, S. 137. Zur Rolle der Anatomie Duke Pesta: Resurrecting Vivisection. Michelangelo Among the Anatomists. In: SCJ 45 (2014) 4, S. 921–950; Benthien: Haut (wie Anm. 4), S. 111.

²² Zu einer Miniatur (ca. 1340) von Pacino di Bonaguida, die den Heiligen mit seiner Haut als Mantel zeigt, Mittman/Sciaccia: Martyrdom (wie Anm. 14), S. 140, Abb. 6.1; zu Bronzinos *Hl. Bartholomäus* Domenico Laurenza: Art and Anatomy in Renaissance Italy. Images from a Scientific Revolution. In: Metropolitan Museum of Art Bulletin 69 (2012) 3, S. 36; Frederika Jacobs: The Living Image in Renaissance Art. Cambridge 2005, S. 158, Taf. VI.



Abbildung 5: Bronzino, Hl. Bartholomäus, Gemäldefragment, 1556, Rom, Academia Nazionale di San Luca, Inv.-Nr. 0423; © Academia Nazionale di San Luca.



Abbildung 6: Anatomische Gestalt eines Gehäuteten, aus: Henri de Mondeville: *Cirurgie* (Kopie von 1314), Ms. Bibliothèque nationale de France, fr.2030 (einst Collection Colbert 4478b), fol. 10v, 5 x 6 cm; © Bibliothèque nationale de France.

Eine bessere Orientierung als die bewährte Heiligenikonografie bot d'Agrate denn auch das medizinische Schrifttum, vor allem die Handschriften der „*Chirurgia magna*“ des Franzosen Henri de Mondeville (ca. 1260–1320). Er lebte zeitweilig in Bologna. Beachtung verdient, dass im Miniaturbild einer Abschrift schon sehr früh (im Jahr 1314) explizit ein „*homme escorché*“ (Abb. 6) in Erscheinung tritt; dessen Skalp am Hautgewand hängt von einem Stab herab, den der Stehende schultert.²³ Die Machart ist einfach. Der Bildtypus, von dem eine Variante mit der

²³ Paris, BnF, Ms. Fr. 2030 [ehemals Colbert 4478], fol. 10v; *La chirurgie de Maitre Henri de Mondeville*. Hg. von Alphonse Bos. 2 Bde. Paris 1897/1898 [Reprint 1965], hier: Bd. 1, S. 31, § 88: „La .4. figure d'un homme escorché portant son cuir sus ses espaulles o un baston, et la pert le

Kopfhülle *en face* überliefert ist, erwies sich jedoch als wegweisend, nicht allein für die berühmte Muskelfigur-Illustration im Buch des Juan Valverde de Hamusco, die 1556 die „Historia de la composición del cuerpo humano“ zierte, sondern auch für das Hautgewand mit Kopf von d'Agrates *Bartholomäus*-Statue.²⁴

Die Haut als Gewand und Hülle: etymologische und metaphorische Grundlagen

Im Sinne von d'Agrate betrachtet, war die togaartige Gewandung seiner *Bartholomäus*-Statue kein textiler Stoff. Gleichwohl spielte die archaische Verwendung abgezogener Tierhaut (lat.: *pellis*) als Körperbedeckung in die Darstellung hinein. Indem die äußere Haut des Menschen, ein Teil des Integumentsystems, artifiziell, nun nach den Regeln der Stoff-Drapierung und Fältelung, den Körper umhüllt, liegt der ambivalente Fall eines bekleideten und doch nackten *Bartholomäus* vor. Dergestalt war die Statue dieses Enthäuteten dazu prädestiniert, im Betrachter eine Reflexion über das Wesen der äußeren Haut (im Gegensatz zur *cutis in homine*) anzustimmen.

D'Agrates Bildkonzept entbehrte nicht der etymologischen Grundlagen, so tautologisch sich diese darstellen mögen. Schließlich galt die Haut, laut Hippokrates: *derma* [δέρμα], per definitionem als gewandartige Körperhülle.²⁵ Es war wiederum Galen, der diese Metaphorik in der Spätantike auf das Abziehen der Haut ausweiten sollte. Seine Worte klangen fast so, als läge eine Körperbedeckung aus Stoffgewebe vor, derer sich der Mensch nach Belieben entledigen könne: „Die echte Haut“, schrieb er, „[...] die den gesamten Körper bedeckt, kann abgestreift [griech.: δέρεσθαι, „entkleiden“, „entblößen“, „abstreifen“] werden“; und von diesem Vorgang abgeleitet sei der Begriff *derma*.²⁶ Unter Stichworten wie *derma*, den lateinischen Äquivalenten *cutis* oder, seltener für den Menschen, *pellis* (auch dem Diminutiv *pellicula*) spiegeln medizinische Schriften und Glossarien der Renaissance die Berührungspunkte mit Kleidung zuhauf, oft unter Rekurs auf die Worterklärungen des Bischofs Isidor von Sevilla. Er verstand unter *cutis*, was im Griechischen auch *incisio* bedeute, etwas, das den Körper „be-

cuir du chief eschevelé, le cuir des mains [...]“ Zu dieser Miniatur Jack Hartnell: Tools of the Puncture: Skin, Knife, Bone, Hand. In: Tracy (Hg.): Flaying (wie Anm. 1), S. 20–50, Abb. 1.1.; Gil Bartholeyns: Le tiers terme: Le vêtement et la rationalité politique du corps au Moyen Âge. In: RLaR 122 (2018) 1, S. 125–165, hier: S. 130, S. 162, Abb. 2.

²⁴ Der Stich (von Nicolas Beatrizet) zierte das Buch von Juan Valverde [de Hamusco]: Historia de la composición del cuerpo humano. Rom 1556, lib. II, Abb., S. 64; Benthien: Haut (wie Anm. 4), S. 79, Abb. 20; Raphaël Cuir: Renaissance de l'anatomie. Paris 2016, S. 22, Abb. 14.

²⁵ Vgl., mit Belegen aus Homer, Jackie Pigeaud: Le peau comme frontière. In: Micrologus 13 (2005), S. 23–53, hier: S. 23; die Differenzierung zwischen *derma* und *epiderma* bei Niccolò Massa: Liber Introductorius Anatomiae. Venedig 1536, cap. 3; vgl. Lind: Studies (wie Anm. 16), S. 182.

²⁶ Galen: Usefulness (wie Anm. 5), lib. 2 [I, 79], Bd. 1, S. 125; eine Quellen-Sichtung bei Maria-carla Gadebusch Bondio: La carne di fuori. Discorsi medici sulla natura e l'estetica della pelle nel '500. In: Micrologus 13 (2005), S. 537–570.

deckt“.²⁷ Die Vorstellung von der Haut als einer Hülle war semantisch im Begriff *teuchos* (griech.: τεῦχος) gegenwärtig, der – neben „Schriftrolle“ – auch die Bedeutung von „Gefäß“ umfasste. Dies war der Nährboden, aus dem die ciceronische Metapher erwuchs, dass der Körper ein Gefäß sei, das die Seele enthalte, explizit: *corpus quidem quasi vas est*.²⁸ Deshalb beantwortete sich die Frage nach dem Wesen des Körpers – *Quid enim corpus?* – für den Florentiner Humanisten Landino 1472 von selbst: ein „irdenes Gefäß“ (*vas fictile*) sei es, und die Alternative, die aus dem Bereich der Textilien stammte, blieb nicht aus: ein *vestimentum*, „das sich rasch abträgt“.²⁹ Überraschend ist es nicht, den *vas fictile*-Vergleich in medizinischen Schriften der Renaissance – mitunter bei Vesalius – zu finden.³⁰ Obgleich „Gefäß“ originär auf die gesamte Physis bezogen war, was den Gedanken an die Hinfälligkeit des rein Äußerlichen stimulierte, schwelte hier ein Ideengut, das zur Anverwandlung für die äußere Hülle des Körpers (die Haut) in Abgrenzung zum Körperinneren geeignet war. Die Schutzfunktion dieser „Schale“ wurde betont. Der Lehrer von Vesalius in Paris, der Mediziner Jacobus Sylvius, zögerte 1555 in seiner Hippokrates- und Galen-Kommentierung nicht, die Haut als „Schutz“ (*tegumentum*), ja mehr noch als „Befestigung“ (*munimentum*) zu bezeichnen, als dächte er an die Panzerhaut des Achill.³¹ Vesalius übernahm den erstgenannten Begriff (*tegumentum*), nicht ohne mit *indumentum* die Hüllfunktion zu unterstreichen.³² Wie also stellt sich der Haut-Umhang von d'Agrates

²⁷ Isidor von Sevilla, *Etymologiarum libri XI*, I, 78–81 (Isidorus Hispalensis/Isidoro di Siviglia: *Etymologiae/Etimologie*. Hg. von Fabio Gasti. Paris 2010, Bd. 11, S. 55–57): „Cutis est quae in corpore prima est, appellata quod ipsa corpori superposita incisionem prima patiatur: *cutis* enim Graece incisio dicitur; idem et pellis, quod externas iniurias corporis tegendo pellat pluviasque et ventos solisque ardores perferat.“

²⁸ Cicero, *Tusculanae Disputationes* I, 52 (Marcus Tullius Cicero: *Gespräche in Tusculum/Tusculanae Disputationes*. Hg. von Olof Gigon. München/Zürich 1992, S. 52f.); Ute Davitt Asmus: *Corpus quasi vas*. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance. Berlin 1977; vgl. Isidor von Sevilla, *Etymologiarum libri XI*, 6 (wie Anm. 27), S. 7: „Duplex est autem homo, interior et exterior [...]“. Der *teuchos*-Begriff u. a. verwendet von Galen, *In Hippocratis librum vi epidemiarum commentarii vi* 17a, 899, 8; vgl. Pigeaud: *Peau* (wie Anm. 25), S. 7f.; Henry A. Sanders: *The Beginning of the Modern Book. The Codex in the Classical Era*. In: *Michigan Alumnus. The Quarterly Review* 44 (1937), S. 95–111, hier: S. 104f.

²⁹ Cristoforo Landino: *Disputationes Camaldolenses*. Hg. von Peter Lohe. Florenz 1980, lib. 1, S. 40f.: „Quid enim corpus? [...] possem vas fictile appellare [...]; possem denique vestimentum tale quidem, quod brevi veterescat [...]“.

³⁰ Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica*. Basel 1543, lib. I, cap. 6, S. 26: „Sed conducebat ex multis ossibus ipsam compingi, ut quando percussa rumpatur, ipsius rupturae in totam calvariam veluti per *fictile vas**, non procedant [...]“.

³¹ Achills Haut gerät kraft der Salbung zum unsterblichen Kleid; vgl. Homer, *Ilias* 16, v. 670, v. 680; Jacobus Sylvius: *In Hippocratis et Galeni Physiologiae partem Anatomicam Isagoge*. Venedig 1555 (1542 verfasst), S. 30; ähnlich 1536 Massa: *Liber* (wie Anm. 25), cap. 3; vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 181.

³² Vesalius: *Fabrica* (wie Anm. 30), lib. II, cap. 5 („DE CVTE, CVTICVLA, ET MEMBRANA“), S. 231–233, S. 231: „Cutis, omnium corporis partium est indumentum, corpori instar nativi tegumentum obductum, non duntaxat omnium hominis partium, sed universae substantiae, quam generationi et corruptioni subiectam scimus, duritie mollietueque media. Est velim cutis, veluti san-

Hl. Bartholomäus vor diesem Hintergrund dar? Wiewohl der Prediger durch seine Enthäutung faktisch physisch lädiert ist, kann die umgelegte (Haut-)Hülle sinnbildhaft für seinen Schutz stehen und ihm die Aura eines auf seine Weise gewappneten Streiters Christi zuspielen.

Zudem schwer zu übersehen waren die Aspirationen des Bildhauers, der Hand angelegt hatte, um im Marmor das Innere, ganz wörtlich: das Subkutane dieses Menschenkörpers mitsamt der hypertrophen Muskulatur zu *enthüllen*. Ein *sculptor doctus* bekundete so sein profundes Wissen über die Myologie. Dies mochte, mit Sinnzuwachs, ein geflügeltes Wort des römischen Dichters Aulus Persius erinnern machen: „dich kenne ich drinnen in der Haut“ (*ego te intus et in cute novi*).³³ Die anatomische Gelehrsamkeit, die d'Agrate bekundete, ist im Rahmen jener Ideale zu verorten, die die italienische Kunstliteratur gegen Mitte des Cinquecento pointierter denn je vermittelt hat. Empfehlenswert für die Künstler – laut Vasari – sei es, mit eigenen Augen „uomini scorticati“ („Menschen mit abgezogener Haut“) inspiziert zu haben.³⁴ Der Zweck der künstlerischen Vertiefung sei die Vervollkommenung: „um gänzlich perfekt zu sein, schuf er [Michelangelo] unendlich oft Anatomien, gehäutete Menschen, um den Ansatz und die Verbindungen der Knochen, Muskel, Nerven, Adern [...] zu sehen.“³⁵ Es verdichten sich die Indizien dafür, dass es Marco d'Agrates Hauptanliegen war, in seiner Statue die Quintessenz des Martyriums als wissenschaftliches Phänomen abzuhandeln.

Der Seitenblick auf Vesalius und andere medizinische Schriftsteller

Unter der beachtlichen Zahl medizinisch-wissenschaftlicher Autoren, deren Reflexionen über die Haut d'Agrate beeinflusst haben könnten, ragt der lange Zeit in Padua lehrende Anatom und Chirurg Andreas Vesalius (1514–1564) hervor. Dass es dessen 1543 publiziertes Lehrbuch „*De humani corporis fabrica*“ war, eine Art *summa* anatomischen Wissens des 16. Jahrhunderts, in dem die Sektion des menschlichen (!) Körpers erstmals in den Vordergrund rückte, steht außer Frage.³⁶ Von der bildhaften Omnipräsenz des Themenkreises „Enthäutung“ zeugt, neben

guine praeditus nervus, ac inter nervum carnem quiddam plane medium perinde, ac si ex mixtis utrisque constitueretur. Caeterum nervus omnis, exanguis est et frigidus, caro multo sanguine praedita calidaque. Media inter utrunque est cutis, nec plane exanguis, ut nervus, nec sanguine abundans, ut caro.“ Vgl. Andreas Vesalius: *On the Fabric of the Human Body*. Hg. von Daniel H. Garrison/Malcolm H. Hast. 2 Bde. Basel u. a. 2014, Bd. 1, S. 471.

³³ Persius, *Satirae* III, v. 30 (Die Satiren des Persius. Hg. von Otto Seel. Berlin 2014, S. 32).

³⁴ Vasari: *Vite* (wie Anm. 6), Introduzione, cap. 15, Bd. 1, S. 172: „[...] così aver veduto degli uomini scorticati, per sapere come stanno l'ossa sotto ed i muscoli ed i nervi, con tutti gli ordini e termini della notomia [...]“.

³⁵ Ebd., Bd. 7, S. 268f.: „[...] per esser interamente perfetto, infinite volte fece anatomia scorticando uomini per vedere il principio e legazioni dell'ossature, muscoli, nerbi, vene e moti diversi, e tutte le posture del corpo umano.“ Vgl. Vasaris Lob von Bronzinos *Hl. Bartholomäus* (hier: Abb. 5); ebd., Bd. 7, S. 601: „[...] un San Bartolomeo scorticato, che pare una vera notomia [...]“.

³⁶ *Grundlegend* Charles D. O'Malley: *Andreas Vesalius of Brussels: 1514–1564*. Berkeley, CA 1964.



Abbildung 7: (Jan Stephan von Kalkar?), Porträt des Andreas Vesalius, Holzschnitt, aus: Andreas Vesalius: *De humani corporis fabrica*. Basel: J. Oporinius 1543, S. XII; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sig.: A: 3 Phys. 2°.

der Vielzahl an Illustrationen mit oft ganzfigurigen, Vitalität verströmenden Gehäuteten, plakativ das Holzschnitt-Porträt des Autors selbst (Abb. 7).³⁷

In diesem posiert Vesalius (ein aufgerichteter Leichnam neben ihm) beim Sezieren eines präparierten, bis zu den Muskelsträngen freigelegten Armes. Vesalius berührt mit einigen Fingern seiner linken Hand den *musculus pronator teres*, der die Einwärtswendung ermöglicht, während, zentral im Vordergrund, eingeklemmt zwischen Daumen und Zeigefinger seiner Rechten, ein Teil der seziierten Hand dieses Armes zum Vorschein kommt. Wie die Heranziehung der vierten Vesalischen Muskelfigur klärt (Abb. 8), sind es losgelöste Sehnen und Hautlappen der Finger.³⁸ So wird, wohl eingedenk der Elogen Galens auf die Hand als „Instru-

³⁷ Zu diesem Porträt – es wird Jan Stephan von Kalkar zugeschrieben – Vesalius: *Fabrica* (wie Anm. 30), S. XII (links von S. 1); zu den Illustrationen mit ganzfigurig Gehäuteten ebd., S. 170, S. 174, S. 178, S. 181, S. 184; zum Holzschnitt-Porträt von Vesalius Charles D. O'Malley: *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*. Cleveland, NY 1950 [Reprint San Francisco 1996], S. 41; Nancy G. Siraisi: *Medicine and the Italian Universities 1250–1600*. Leiden u. a. 2001, S. 257f.; zum Illustrator Monique Kornell: Jan Steven Van Calcar c. 1515–c. 1546. Vesalius's Illustrator. In: Rinaldo Canalis/Massimo Ciavolella (Hg.): *Andreas Vesalius and the „Fabrica“ in the Age of Printing*. Turnhout 2018, S. 115–119, Abb. 5.9.

³⁸ Vesalius: *Fabrica* (wie Anm. 30), S. 181 (auf S. 183 unter „γ“ als „Musculus superior radium in pronum ducentium“ ausgewiesen). Seit Wolf-Heidegger/Cetto: *Sektion* (wie Anm. 3), S. 295, herrscht die Überzeugung vor, dass es sich um die *flexores digitorum*-Muskel (Fingerbeugemus-



Abbildung 8: Vierte Muskel-
figur, aus: Andreas Vesalius:
De humani corporis fabrica.
Basel 1543, lib. II, fol. 181;
© Wellcome Collection,
London, Image L0063839.

ment der Instrumente“ (ausdrücklich auch für bildende Künstler [I, 3]), signifikant der Fingerfertigkeit des Sezierers Tribut gezollt, vielleicht, um im Betrachter ein Juvenal-Diktum abzurufen; es war dank der *Adagia* des Erasmus von Rotterdam sehr verbreitet: Ein Gegenstand könne beherrscht werden „wie die eigenen Nägel und Finger“ (*tamquam ungues digitosque suos, [ut forte rogatus]*).³⁹

kel) handelt, so auch von Martin, unter Betonung der Vergleichbarkeit mit der anatomischen Sektion in Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp*; vgl. John Rupert Martin: Portraits of Doctors by Rembrandt and Rubens. In: Proc. Am. Philos. Soc. 130 (1986) 1, S. 7–20, hier: S. 7.

³⁹ Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Adagia* Nr. 1391, II, IV, 91 und Juvenal, *Satirae* VII, v. 232. Galens extensiver Lobpreis der Hand umfasst I, 1–64 von Galen: Usefulness (wie Anm. 5), lib. I, Bd. 1, S. 67–112; zwei Fingerspitzen würden zum Greifen genügen [I, 7–8]; zur Hand als wichtigstem Instrument Aristoteles, *De partibus animalibus* IV, 10, 687a20–21; übernommen von Alessan-

Dem Finger-Detail des Vesalius-Bildnisses kommt hohe Bedeutung zu. Denn d'Agrate hat es für seine Marmorfigur anverwandelt. Mit ihm lässt sich folglich der Nachweis seiner Kenntnis von Vesalius' Buch erbringen. Nach Nyffenegger und Rupp alludiert der haptische Kontakt, den *Bartholomäus* zum Haut-Zipfel aufnimmt, an die aristotelische Position in der „*Historia animalium*“ (III, 11), wonach die Haut jegliche Tastempfindung entbehre; letztere sei dem Fleisch unter ihr vorbehalten.⁴⁰ Dass d'Agrate bestrebt war, diese Lehrmeinung bildhaft zu reflektieren, ist um so wahrscheinlicher, als sie 1502 in das erste Anatomiebuch mit einem eigenen Haut-Kapitel einfluss, die „*Anatomicæ*“ des Venezianers Alessandro Benedetti (ca. 1460–1525).⁴¹ Auch wenn sich Vesalius schließlich von der tradierten Lehrmeinung lossagte, so ist dennoch eine Auseinandersetzung mit ihr in seinem Porträt denkbar.⁴²

Der herabhängende Kopf

Bei genauerer Betrachtung der kopfüber herabhängenden Gesichtshaut von d'Agrates *Bartholomäus* – Anschwellungen entstellen sie ein wenig – sind Ähnlichkeiten mit den physiognomischen Zügen von Andreas Vesalius nicht zu verkennen. Das gilt besonders für die hohe Stirn in Verbindung mit dem krausen schwarzen Kopf- und Barthaar. Wer geneigt ist, ein Kryptoporträt solch makabren Zuschnitts als zu unwahrscheinlich abzutun, der sei auf Carlinos Beobachtung verwiesen, die sich auf ein anatomisches Flugblatt richtet, das 1573 in Wittenberg entstand: Der Kopf, der einer nicht allein entblößten, sondern sogar entmannten anatomischen Ganzfigur im Hockbild-Schema aufsitzt (Abb. 9), ist dem Vesalius-Porträt der „*Fabrica*“ entlehnt, wenngleich seitenverkehrt, nun von einzelnen menschlichen Organen umringt. So fungierte es didaktisch als Merkblatt.⁴³

dro Benedetti: *Historia corporis humani; sive Anatomicæ*. Venedig 1502, lib. I, cap. 2; vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 84; instruktiv Karl Gross: Galens teleologische Betrachtung der menschlichen Hand in de usu partium. In: *Sudhoffs Archiv* 58 (1974) 1, S. 13–24.

⁴⁰ Nyffenegger/Rupp (Hg.): *Skin* (wie Anm. 4), S. 7 (und Abb. 1).

⁴¹ Die aristotelische Position zur Haut „*sine sensu*“ in Benedetti: *Anatomicæ* (wie Anm. 39), I, cap. 13 („*De cute*“), fol. 16r–v; mit Bezug auf die Kopfhaut ebd., lib. 4, cap. 5; vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 88, S. 114; zur Sinnesfrage Gadebusch Bondio: *Carne* (wie Anm. 26), S. 545, S. 543; zum Haut-Kapitel (dem 13. Buch) von Realdo Colombos „*De re anatomica*“ (Venedig 1559) und von Vesalius, ebd., S. 551f.

⁴² Durch das Sezieren („*ex Anatome*“), betonte Vesalius, entdeckte man die direkte Verknüpfung der Nervenstränge mit der Haut; Vesalius: *Fabrica* (wie Anm. 30), lib. 2, cap. 5, S. 232. Der besagte galenische Einschlag im Porträt dürfte jedoch überwiegen, zumal sich Vesalius 1541 als Mitübersetzer der ersten gedruckten Gesamtausgabe Galens hervortat; Näheres in Bergdolt: *Scientia* (wie Anm. 10), S. 9.

⁴³ Über diese, seit 1573 in Wittenberg (später vom Gelehrten Bartholomäus Schönborn) mehrfach variierte Figur Andrea Carlino: „*Knowe Thyself*“. *Anatomical Figures in Early Modern Europe*. In: *Res. Anthropology and Aesthetics* 27 (1995), S. 52–69, hier: S. 67, Abb. 15, S. 68, Anm. 43: „[...] in all of these sheets, the man is represented in the manner of Andreas Vesalius“. Vgl. ders.: *Paper Bodies. A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets, 1538–1678*. London 1999, S. 46–73, Kat.-Nr. 30(2)–37; Cuir: *Renaissance* (wie Anm. 24), S. 196, Abb. 33; zu der früh, seit



Abbildung 9: Anatomische Figur, Flugblatt aus Wittenberg, 1573, Holzschnitt, koloriert, 38 x 31 cm;
 © Wellcome Collection, London, Sig.: EPB 297.16.

Der europaweite Ruhm des berühmtesten Anatoms seiner Zeit, seit 1555 Leibarzt Philipps II., muss Marco d'Agrate zum Ehrenerweis an denjenigen beflügelt haben, der so zwingend für das Enthäutungsthema stand, dass die Initiale „V“ – wie „Vesalius“ – in der Zweitedition der „Fabrica“ (1555) die *Schindung des Marsyas* zeigt.⁴⁴ Inwiefern d'Agrate in seinem *conchetto* Impulse von in Mailand ansässigen Vesalius-Schülern empfangt, bleibt unklar.⁴⁵ Eine Verbindung zwischen dem Hl. Bartholomäus und dem Arzttum hatte die „Legenda Aurea“ gestiftet. In ihr ist vom Wirken des gefolterten Predigers als Heiler die Rede; gleichwohl galt er metaphorisch als „Arzt“ (*medentem*), den „die Kranken“ (das sind die Ungläubigen) verschmäht hätten.⁴⁶ Was den gebildeten Betrachter von d'Agrates Marmorfigur als Erstes in die Lage versetzte, die Assoziation mit Vesalius und dessen Porträt herzustellen, war die Tatsache, dass sie ohnehin wirkte, wie ein in die Dreidimensionalität übertragener Muskelmann aus dessen Buch (Abb. 8), ja nahezu wie ein „leibhaftiges Zitat“ aus diesem. Zur Bekräftigung dieses Eindrucks diente der Rekurs auf das Autorporträt der „Fabrica“; es ist bis heute das einzig gesicherte Bildnis, das von Vesalius blieb. Bezeichnend ist, dass d'Agrate die Haare des kopfüber gegebenen Hauptes im Widerspruch zur Schwerkraft so beließ wie in der Vorlage. Dass der Kopfhaut (*cutis capitis*) seit 1502 in medizinischen Lehrbüchern eine besondere Festigkeit attestiert wurde, die der Verankerung der Haare zuträglich sei, steht auf einem anderen Blatt.⁴⁷

Wie aus Harcourts Studie hervorgeht, waren die Anleihen, die Vesalius für seine „Fabrica“-Tafeln an klassisch-griechischen Standbildern nahm, zahlreich; daher begünstigten sie den Zugriff von Bildhauern.⁴⁸ D'Agrates Rekurs auf das Lehrbuch dürfte als Versuch zu werten sein, an der Aura des vorbildgebenden wissenschaftlichen Unternehmens der Visualisierung medizinischen Wissens zu partizipieren. Ein

Alexandrien dokumentierbaren Tradition der Hockbilder Robrecht Van Hee: *Iconography: Basis of Today's Anatomy Images*. In: ders.: *The Art of Vesalius*. Antwerpen 2014, S. 75–95, hier: S. 75.

⁴⁴ Zweimal ist dieses Initialbild in der zweiten Edition der „Fabrica“ (Basel, 1555) zu sehen: in der Dedikation an Karl V. und im 5. Buch; vgl. Andreas Plackinger: *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangellesken Kunstdiskurs*. Berlin/Boston 2016, S. 208f., Abb. 57; die Quelle des Mythos ist Ovid, *Metamorphosen* 6, 387–391; zum Marsyas-Mythos Benthien: *Haut* (wie Anm. 4), S. 84–92, S. 56–59.

⁴⁵ Über die medizinische Tradition in Mailand, zu der prominent Gerolamo Cordano („Mediolanensis“) (1501–1576) zählte – zwischen 1541 und 1544 Rektor des Kollegiums der Ärzte –, Barbara Tramelli: *Giovanni Paolo Lomazzo's Trattato dell'Arte della Pittura. Color, Perspective and Anatomy*. Boston 2016, S. 176–192, S. 183 (zum Vesalius-Schüler Pietro Martire Carcano).

⁴⁶ *Legenda Aurea* (wie Anm. 2), cap. 123, Bd. 2, S. 1624: „Insaniunt contra illud sacrum corpus, respuunt aegroti medentem [...]“. Zu seinem Wirken als Heiler eines Besessenen und einer Mondsüchtigen: ebd., S. 1608, ja aller Kranken: ebd., S. 1612.

⁴⁷ Vgl. Aristoteles, *De partibus animalium* 782b10; Benedetti: *Anatomice* (wie Anm. 39), lib. 4, cap. 5; vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 114; über die Festigkeit der Kopfhaut ebd., S. 112; nicht anders Vesalius: *Fabrica* (wie Anm. 30), S. 231; bereits gegen Mitte des 15. Jahrhunderts Ianotii Manetti: *De dignitate et excellentia hominis*. Hg. von Elizabeth R. Leonard. Padua 1975, S. 28 (I, 45): „Cutis ob duas dumtaxat causas robusta ac grossa extisisse traditur, cum ut capilli in ea tanquam in tenaci quadam radice fortius figerentur [...]“; vgl. auch ebd., S. 30f.; neutraler Alessandro Achillini: *Annotationes Anatomice*. Bologna 1520, cap. 3; vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 57.

⁴⁸ Glenn Harcourt: *Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture*. In: *Representations* 17 (Winter 1987), S. 28–61.

Gewinn, gemessen am Richtmaß „Naturtreue“ – alle Anatomie-Traktate hielten sie hoch –, waren die Lebensgröße und die Mehrsichtigkeit seiner raumgreifenden Figur.⁴⁹ Der Naturtreue auf planer Fläche mimetisch beizukommen gestaltete sich als schwierig; einige Künstler, unter ihnen Leonardo, wetteiferten mit einem Nebeneinander dreier Ansichten einer Gestalt mit skulpturaler Vielansicht. D’Agrates plastische Zurschaustellung des Körpers, wie er sich unter der Hautoberfläche zeigt, fügt sich im Verbund mit dem drapierten Hautgewand ein in das „anatomische Paradigma des Durchdringens und Enthüllens“ (Benthien), dessen Etablierung sich Vesalius verdankt.⁵⁰ Sein venezianischer Kollege Massa priest das „Wissen“, das als Ernte des Seziervorgangs entstehe. In freier Ausdeutung Ciceros (*Tusculanae disputationes*, I, 52) erkühnte er sich, dieses Ergründen der Physis unter die allbekannte philosophische Maxime zu stellen: „Erkenne dich selbst.“⁵¹ Mehr als dreißig Jahre zuvor hatte Benedetti dieses Drängen auf visuell gewonnene Einsichten im Rat vorbereitet, den er Prosektoren gab: persönlich die Schau der „Dinge selbst“, des „Wahren“ (*vera*), vorzunehmen, zwecks „Enthüllung [als Werke der Natur]“. Benedettis Apostrophierung seines anatomischen Opusculums als „lebendigen und atmenden Diskurs von einem, der weiß“, ist in der Tragweite nicht hoch genug einzuschätzen. Wenn sein Buch, ein quasi animiertes *alter ego*, die „Abbilder“ (*simulacra*) „lebendiger Menschen“ zurück ins Gedächtnis holt wie ein „Gemälde“ (*picturae*), dann ist ein Wettstreit vorgezeichnet: der zwischen Anatomiebüchern und thematisch verwandten Kunstwerken.⁵² D’Agrates Marmorstatue des enthäuteten *Bartholomäus* zeugt konkreter noch vom Stolz eines Bildhauers, der sich der Überlegenheit seines Mediums gegenüber Buchillustrationen bewusst war.⁵³

Gehäutet im Medium der Skulptur

Marmor, Blut und Leben

Monochromer Marmor zur Bewältigung eines so blutigen, *carnositas* einfordernden Sujets wie das eines noch lebenden Gehäuteten drängte den Bildhauer aus Agrate zu kompensatorischen Lösungen, selbst wenn die „Legenda Aurea“ die Hautfarbe

⁴⁹ Repräsentativ ist Benedettis Anliegen, an Kadavern die „inneren Geheimnisse der Natur“ zu ergründen; vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 82; in Gambalungas Würdigung des 1512 verstorbenen Anatoms Achillini heißt es, „wie durch die Natur selbst“ gelehrt zu haben (ebd., S. 32).

⁵⁰ Benthien: *Haut* (wie Anm. 4), S. 12; Carol Collier: *Recovering the Body. A Philosophical Story*. Ottawa 2013.

⁵¹ Vgl. Massa: *Liber* (wie Anm. 25), cap. 1, fol. Aiii, S. 119; vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 175f.; Cuir: *Renaissance* (wie Anm. 24), Abb. 32.

⁵² Benedetti: *Anatomice* (wie Anm. 39), I, cap. 15; vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 137; zur Vorstellung von der entschleierte Wahrheit Matthias Winner: *Berninis Verità*. (Bausteine zur Vorgeschichte einer „invenzione“). In: Tilman Buddensieg/Matthias Winner (Hg.): *Munuscula Discipulorum*. Berlin 1968, S. 393–413.

⁵³ Martin Kemp: *Temples of the Body and Temples of the Cosmos: Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolutions*. In: Brian Baigrie (Hg.): *Picturing Knowledge*. Toronto 1996, S. 40–85.

des Bartholomäus explizit als „weiß“ ([*caro*] *candida*) bezeichnet hatte.⁵⁴ Mehr als deutlich, plastisch, ließ d'Agrate daher die Adern hervortreten, wie von Blut durchpulst. Die Natur arbeitete ihm zu: Die Äderung des Marmors unterstrich die Suggestion der Lebendigkeit – ebenso, wie die der Bewegung, ausgehend vom leichten *contrapposto*; schreitend ragt der Fuß des Heiligen über den Sockel hinaus.⁵⁵

Das Äußere und das Innere des Körpers: In den Spuren der Sezierer

Marco d'Agrate errang durch den inszenatorischen Einbezug der Haut bei einem Écorché Möglichkeiten, Facetten eines Dualismus gegeneinander auszuspielen: den von Innen und Außen, in Form von Verbergen und Offenbaren, Verhüllen und Enthüllen. Dies mutet an, als sei eine Präention aus Anatomiebüchern der Zeit leitend gewesen, die dem Leser das Lüften der „inneren Geheimnisse“ der Physis versprochen; dieser Aspekt klang nicht minder in *anatomia*-Definitionen (griech.: *anatomiā*) an.⁵⁶ Es war der Illustrator des 1521 gedruckten Mundinus-Kommentars von Berengario da Carpi, der dem Dualismus bildhaft zur Geltung verholfen hatte. Wenn stehend posierende Schaufiguren exhibitionistisch Einblicke in das Innere ihres Körpers – die Bauchmuskeln – gewähren (Abb. 10), dann kraft des entfernten „Äußeren“; die Schlüsselrolle spielen die teils mit Schnüren weggezogenen eigenen Hautsegmente.⁵⁷

Bezüge zur Bildhauerkunst, zu einem konkreten Virtuosen des Altertums, zu Polyklet, hatte Vesalius – darin ein Erbe Galens – gesucht.⁵⁸ Aber diejenige Persönlichkeit unter den Medizin-Koryphäen, die den Impuls zur meißelnden Bewältigung des Dualismus stiftete, war Galen. Seine Überlegung in „De usu partium“ lautete wie folgt: Weshalb gebühre einem Bildhauer so viel Lob, wenn dieser doch nur die Natur kopiere? Der behauene Marmor könne nicht dem Äußeren des Körpers gerecht werden, geschweige denn dem Inneren „unter der Oberflä-

⁵⁴ Vgl. *Legenda Aurea* (wie Anm. 2), cap. 123, Bd. 2, S. 1608. In der Skulptur sind frühe Darstellungen des Martyriums von Bartholomäus spärlich vertreten; eine Ausnahme aus dem 11. Jahrhundert befindet sich in Rom auf den Bronzetüren von San Paolo fuori le Mura; vgl. Mittman/Sciaccia: *Martyrdom* (wie Anm. 14), S. 152, S. 154 (Abb. 6.5). Die korrekte Wiedergabe der Hautfarbe als Kriterium der Mimesis in Plutarch, *Alexander* 4.

⁵⁵ Zur Äderung des Marmors Plinius, *Naturalis Historia* XXXVI, 14 und XXXVI, 163.

⁵⁶ Spätestens seit Galen war der Dualismus den meisten Anatomie-Definitionen inhärent; siehe zum Beispiel Benedetti im Dedikationsschreiben seiner „Anatomice“ an Maximilian I.; Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 81: was von den Griechen *anatomice* genannt werde, schreibt er, sei das Sezieren von [Körper-]Teilen; Berengario da Carpi: *Commentaria* (wie Anm. 16), S. VIr (Bbii): „Noto primo quod anatomia capitur dupliciter: uno modo prout est artificiosa actualis incisio et clarificatio eorum quae in occulto sunt corpore abscondita.“ Vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 42, Anm. 1.

⁵⁷ Berengario da Carpi: *Commentaria* (wie Anm. 16), S. LXXXIIIv (im 4. Kommentar über Muskel); vgl. Lind: *Studies* (wie Anm. 16), S. 159–165; Manuela Rossi/Tania Previdi (Hg.): *Berengario da Carpi. Il medico del Rinascimento*. Carpi 2018.

⁵⁸ Zu Polyklets Idealen als Maßstab der Körper-Auswahl für Sektionen: Vesalius: *Fabrica* (wie Anm. 30), lib. 5, cap. 19, S. 548; vgl. Galen: *Usefulness* (wie Anm. 5), lib. 17, Bd. 2, S. 726f.; zu den Polyklet-Referenzen Galens: Gadebusch Bondio: *Carne* (wie Anm. 26), S. 552, Anm. 45; zu Skulptur-Bezügen bei Vesalius: Siraisi: *Medicine* (wie Anm. 37), S. 302f.



Abbildung 10: Stehende Figur, das Innere des Körpers zeigend, Jacopo Berengario da Carpi: *Commentaria cu[m] amplissimis additionibus super anatomia Musculi dei Liuzzi*. Bologna: Hieronymus de Benedictis 1521, fol. LXXXIIIv; © Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sig.: M. Mb. 8.

che“.⁵⁹ Auch ohne explizite Nennung der Haut lag eine provokative Kraft in diesen Worten, die sich mit der Verbreitung der Écorchés nur steigern konnte. Die zunehmende Popularität anatomischer Sektionen – 1563 hielten sie überdies mit Gründung der Florentiner „Accademia del Disegno“ Einzug in die Kunstakademien – trug dazu bei, dass im 16. Jahrhundert Analogien zwischen zwei verschiedenen Arbeitsprozessen ins Bewusstsein traten: zwischen dem, was der Anatom leistet (das ist das Abziehen der Haut in Sektionen) und dem Vorgehen des Marmorbildners. Da Letzteres auf einem Prozess des Wegnehmens (*per via di levare*) beruht, wurde dies durch die Kunstliteratur des Cinquecento, in Belebung eines plotinischen Gedankens, zum wahren Bildhauern apostrophiert, denn Plotins Ausgangspunkt war eine präexistierende, dem Marmorblock innewohnende Form, die nur der „Freile-

⁵⁹ Vgl. Galen: *Usefulness* (wie Anm. 5), lib. 17 [II, 442], Bd. 2, S. 727; Vesalius betont bezüglich der ersten Muskelfigur-Illustration, dass sie das unter der Oberfläche Gelegene vorführe; dazu seien Maler und Bildhauer nicht recht imstande; Vesalius: *Fabrica* (wie Anm. 30), lib. 2, S. 171: „Quandoquidem tertia fere prima est, quam ad disciplinam paravimus, praesens namque (uti nec consequens) aliquid oculis subjicit, quod non in musculosis et quadratis, ut sic dicam, hominibus, eruditos pictores, sculptoresque indies etiam praecipuae exprimere observamus.“

gung“ bedürfe.⁶⁰ Vasari bediente sich der Phrase „fanno levata la pelle“ zur Bezeichnung von Leichenzergliederungen.⁶¹ Dieser Hintergrund offenbart, dass der mit manueller Geschicklichkeit gesegnete d'Agrate, wenn er, ähnlich wie ein Sezierer, die „Öffnung“ eines Körpers herbeiführte, sich in zweifacher Hinsicht der wahren Bildhauerei rühmen konnte. Dies gelang ihm erstens durch den Akt des Meißelns, zweitens durch die Schaffung einer anatomischen Innenansicht, eines *Écorché*.

Identitätsfragen: Signatur, Schriftrolle und Haut

Primär ist der Wortlaut von d'Agrates Signatur, „Nicht Praxiteles, sondern Marco d'Agrate schuf mich“ („NON ME PRAXITELES SED MARC[VS] FINXIT AGRA[TES]“), eine auf den antiken Marmorbildner Praxiteles projizierte *aemulatio* mit dem Altertum, identitätstiftend, ob d'Agrate ein Bewusstsein von dessen künstlerischem Vermächtnis besaß oder nicht.⁶² Die Signaturform entspricht dem *me fecit*-Typus. Mit ihr erhebt d'Agrate sein eigenes Werk in den Zeugenstand, so, als sei es im Besitz der Sprechfähigkeit („hat mich gemacht“); die Lebendigkeit des Predigers ohne Haut wird so zusätzlich untermauert.⁶³ In hohem Maße begünstigt war der Praxiteles-Vergleich durch ein Vorbild im Mailänder Dom. Es handelt sich um das an der Wand neben der südlichen Sakristei prangende Ehrenbildnis für Papst Martin V.; es geht auf den einst bedeutendsten Marmorbildner der Lombardei, Jacopino da Tradate (nachweisbar 1401–1440), zurück. Nach den 1437 dort eingemeißelten laudativen Zeilen, ersonnen von einem lokalen Kanoniker, überragt dieser Bildhauer selbst Praxiteles.⁶⁴

⁶⁰ Die Aufwertung des Vorgehens *per via di levare* geschah auf Kosten des additiven Werkprozesses (*via di porre*); bekenntnisthaft dazu Michelangelo im Brief (von ca. 1547/1549) an den Historiker Varchi; vgl. Oskar Bätschmann/Tristan Weddigen (Hg.): Benedetto Varchi. Paragone – Rangstreit der Künste. Darmstadt 2013, S. 279. Ansätze für die Position Plotins (mit Bezug auf Praxiteles) in Cicero, *De divinatione* 2, 48. Anatomische Sektionen als Teil der Künftlerausbildung werden 1563 in den Statuten der „Accademia del Disegno“ genannt; vgl. Karen-edis Barzman: *The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of Disegno*. Cambridge, MA 2000, S. 30, vgl. auch S. 163–172.

⁶¹ Er benutzt diese Wendung in der Raffael-Vita. Bei Vasari: Vite (wie Anm. 6), Bd. 4, S. 364f., heißt es: „Datosi dunque allo studiare gl'ignudi et a riscontrare i muscoli delle notomie e degl'uomini morti e scorticati con quelli de'vivi – che per la coperta della pelle non appariscono terminati nel modo che fanno levata la pelle [...]“.

⁶² Die Spezialisierung auf „Werke in Marmor“ könnte das *tertium comparationis* zu Praxiteles gewesen sein (Plinius, *Naturalis Historia* XXXIV, 69), vielleicht auch dessen Vorliebe für den *contrapposto*; Aileen Ajootian: Praxiteles. In: Olga Palagia/Jerome J. Pollitt (Hg.): *Personal Styles in Greek Sculpture*. Cambridge, MA 1996, S. 91–129. Ein anonymes Mailänder (!) Autor („Prospettivo Milanese Dipintore“) würdigte gegen 1500 extensiv Praxiteles, den „vero scultore“ (II, v. 8); vgl. Giovanni Agosti/Dante Isella (Hg.): *Antiquarie Prospettive Romane*. Parma 2006, 1, v. 8, S. 5; 2, v. 33, S. 9; 3, v. 143, S. 26; 4, v. 348, S. 26.

⁶³ Zu dieser Signaturform Rona Goffen: *Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art*. In: *Viator* 32 (2001), S. 303–370, hier: S. 317f.; und unter Berücksichtigung von d'Agrates Signatur Bredekamp: *Theorie* (wie Anm. 4), S. 85, Anm. 65.

⁶⁴ „[...] De Tradate fuit Jacobinus in arte profundus, nec Prassitele minor sed maior [...]“; die Inschrift (von Giuseppe de Brivio) befindet sich unterhalb des Marmorwerks, das gegen 1419–

Der in Marmor gehaltene *cartellino*-Untergrund von d'Agrates Zeilen ist mit Knicken versehen und auf Kosten der Lesbarkeit an den Enden eingerollt. All dies dient dem Ziel, die Materialität von Pergament zu simulieren, anders gesagt: die von bearbeiteter Tierhaut. Dergestalt rückte d'Agrate die Haut noch dezidiert ins Blickfeld, nun unter Beschwörung der vielfältigen Sinnbezüge, die zwischen Pergament und Häutung bestanden. Im Buch, das *Bartholomäus* hält, bleiben sie präsent.⁶⁵ Doch fügt sich diese eigenwillig zu nennende Art, die tradierte Rolle des Hl. Bartholomäus als Schutzpatron der Gerber, Buchbinder und Pergament-Hersteller nicht zu übergehen, in das übergreifende Konzept: Dieser Mann, der, ein Messer in Händen, mehr als seine eigene Haut schultert, trägt kostbares Gepäck; er geriet *in nuce* zum Ausbund der Errungenschaften der anatomischen *scientia*, die Vesalius seiner Ära beschert hat.

Abstract

Early modern sculpture has rarely made human skin the object of such profound pictorial reflection as does Marco d'Agrate's marble statue of Saint Bartholomew (1562) at Milan Cathedral, arguably the first life-sized *écorché* in the history of art. Having been flayed alive, the saint is shown in the act of preaching. He remains in possession of his skin, which deceptively resembles a draped garment. Staged as the outer "sheath" of the human body, it evokes the skin-related etymologies and metaphors of sixteenth-century anatomical treatises along with their illustrations, which – in the heyday of public anatomical dissections – revealed the body's "innermost secrets". As a three-dimensional, and thus all the more vivid, realisation of the type of flayed "muscle man" depicted in Vesalius' seminal *De humani corporis fabrica* (1543), d'Agrate's statue is strongly characterised by anatomical priorities, as if the sculptor had tried to enter into competition with the scientific endeavours of Renaissance anatomists. Moreover, the flayed facial skin dangling from the saint's back exhibits the features of Vesalius, the most renowned dissector of the age. Combined with d'Agrate's signature on parchment, this characterisation renders the statue a strikingly peculiar homage to the patron saint of bookbinders and parchment makers.

1421 entstand; vgl. Joachim Poeschke: Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd. 2: Gotik. München 2000, S. 192, Abb. 253. Zu einer (bekleideten) *Bartholomäus*-Statue des 15. Jahrhunderts für den Dom, einem Nachfolger Jacopinos zugeschrieben: Giulia Benati (Hg.): Milano. Museo e Tesoro del Duomo. Mailand 2017, S. 204, Kat.-Nr. 118; Anna Pizzi Baroffio: Jacopino da Tradate. Scultore lombarda del primo Quattrocento. Colombo 1986, S. 74f., Tafel VI; zur *Ehrenstatue Papst Martin V.* ebd., S. 62f.

⁶⁵ Grundlegend Sarah Kay: Original Skin. Flaying, Reading, and Thinking in the Legend of Saint Bartholomew and Other Works. In: Journal of Medieval and Early Modern Studies 36 (2006) 1, S. 36–73.

Li-Chun Lee

Der un/geöffnete Körper

Darstellungen des Körperinneren in der europäischen und chinesischen Medizin¹

In der Erstausgabe der Zeitschrift „The National Medical Journal of China“ aus dem Jahr 1915 finden sich unter dem Titel „The Human Body“ – einander gegenübergestellt und jeweils mit einem Rahmen eingefasst – eine chinesische und eine westliche Körperdarstellung (Abb. 1). Dadurch, dass sie beide eine ähnliche Sei-

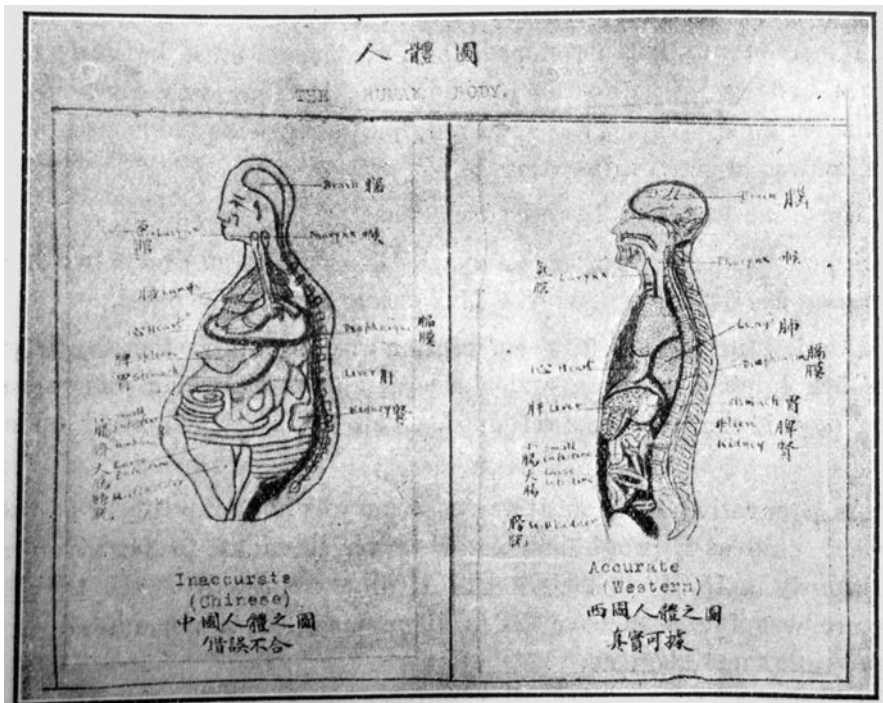


Abbildung 1: Gegenüberstellung einer chinesischen und einer westlichen Darstellung des menschlichen Körpers, in: *The National Medical Journal of China* 1 (1915) 1, S. 52; Fotografie: Li-Chun Lee.

¹ Dieser Aufsatz stellt einen leicht überarbeiteten Auszug aus meiner Dissertation „Körper bilden. Körperdarstellungen in der europäischen und chinesischen Medizin. Bielefeld 2019“ dar.

tenansicht eines Menschen zeigen, wird ihre Vergleichbarkeit gefördert, zugleich tritt die unüberbrückbare Kluft zwischen ihnen umso stärker hervor. Der anonyme Autor der Zeitschrift begründet die Gegenüberstellung der beiden Körperdarstellungen mit folgenden Worten:

The principal cause of the backwardness of Chinese as compared with Western medicine lies in the wrong foundation upon which the former is built. Take for instance the structure of the human body. In Chinese books, the drawings and descriptions are mostly inaccurate, as can be ascertained by dissection. Our modern native physicians continue to rely upon this deceptive knowledge for the treatment of their patients, and do infinite harm to our people. Every branch of knowledge must nowadays be exact, and medicine is one of the most important. We cannot afford to play with it or with the future of our race. In order to show the fallacy of these old ideas, I have taken a photo of a Chinese medical engraving placed side by side with an accurate picture of the human body. The difference is obvious.²

Für ihn ist die bildliche Differenz evident. Aber auch wenn das Wort „evident“ auf das lateinische Wort „evidens“ zurückgeht und das Präfix „ex-“ („aus-“, „heraus-“) und das von dem Verb „videre“ („sehen“) abgeleitete Partizip umfasst, so sollte diese evidente Differenz keineswegs lediglich auf der Ebene des „videre“, des Sehens, vorgeführt werden. Vielmehr sollte sie über das vergleichende Sehen hinausgehen. Sie verwandelte sich rasch in eine feste Polarität, sollte zu einem klaren Urteil verhelfen und schließlich durch die „Ungenauigkeit“ der chinesischen Körperdarstellung die „Rückständigkeit“ der chinesischen Medizin in völliger Gewissheit offenbaren.

Die Rahmen, welche die zwei Körperdarstellungen umgeben, verbinden und trennen sie zugleich. Sie verleihen ihnen jeweils einen eigenen Bildraum, in dem Körper, Legenden, Hinweislinien und Benennungen der einzelnen Organe dargestellt, gezeichnet und eingetragen wurden. Während die chinesische Darstellung den Körper durch eine Umrisslinie als abgeschlossenen Raum zeigt, blendet die westliche Darstellung den unteren Teil des Körpers aus. Im Gegensatz zur westlichen Darstellung des Körpers, in der eher die Silhouette des Kopfes als ein Gesicht zu erkennen ist, sind in der chinesischen Darstellung – wenn auch nur durch wenige einfache Pinselstriche angedeutet – Auge, Augenbraue, Nase, Nasolabialfalte, Lippen und Ohr zu sehen. Es fällt auf, dass der anonyme Autor seine Urteile ins Bild eingeschrieben hat: Unter dem chinesischen Körperbild ist „Inaccurate (Chinese)“, unter dem westlichen dagegen „Accurate (Western)“ zu lesen. Er präzisiert diese Urteile in den auf Chinesisch eingetragenen Legenden weiter: „Die chinesische Körperdarstellung ist mangelhaft und nicht übereinstimmend.“ Und weiter heißt es: „Die westliche Körperdarstellung ist wahrhaft und zuverlässig.“

An dieser Stelle ist zu fragen: In welchem Sinne ist die chinesische Körperdarstellung „ungenau“? Womit stimmt sie nicht überein – mit dem darzustellenden Körper, mit der ihr gegenübergestellten Körperdarstellung einer anderen Kultur,

² Anonym: Wrong Ideas of the Structure of the Human Body. In: The National Medical Journal of China 1 (1915) 1, S. 51f.

mit dem, was wir von einem Körperbild erwarten? Angesichts der Tatsache, dass die chinesische Körperdarstellung, wie sie in der Zeitschrift abgedruckt ist, über Hunderte von Jahren in der chinesischen Medizin verwendet und keineswegs für „ungenau“ gehalten wurde, stellt sich die Frage, ob die chinesischen Ärzte eine andere Auffassung von „Genauigkeit“ hatten. Verrät uns die bildliche Differenz, die der anonyme Autor als einen evidenten Beweis für die „Ungenauigkeit“ des chinesischen Bildes vorführt, nicht vielmehr eine *andere* Vorstellung vom Körper und eine *andere* Ordnung der Sichtbarkeit des Körpers?

Solange wir der bildlichen Differenz nicht vorschnell mit der Frage nach der „Genauigkeit“ oder „Wahrhaftigkeit“ des Bildes begegnen und Gilles Deleuzes Appell „pour en finir avec le jugement“³ folgen, eröffnet sie eine *produktive Distanz*, die uns nötigt, nicht lediglich über die Unterschiede zwischen den Bildern nachzudenken, sondern auch zu fragen, warum der Körper auf diese oder jene Weise dargestellt wird. Sie führt uns nicht zuletzt auch dazu, die scheinbar natürliche Verbindung von „Körper“ und „Bild“ zu hinterfragen.

Uns soll Jeff Walls Fotografie *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* als ein Beispiel für die instabile Beziehung zwischen Körper und Bild dienen. Das Bild zeigt den Künstler Adrian Walker an einem Schreibtisch sitzend. Auf dem Tisch liegt ein präparierter linker Unterarm, an dem sich noch die Hand befindet. Walker hält einen Stift in der Rechten und ein Zeichenbrett auf dem Schoß. Das Werk hält einen Moment fest, in dem sich der Körper noch als etwas Störrisches erweist und sich hartnäckig weigert, im Bild fixiert zu werden; einen Moment, in dem der Künstler – obwohl sein Blick auf dem Papier verweilt und seine Rechte noch den Stift hält – aufhören muss, den Anblick des vor ihm liegenden Armes auf das Papier zu bannen. Sein Kinn auf die linke Hand stützend verliert er sich in Gedanken. In diesem Moment verwandelt sich der Künstler, Adrian Walker, in einen Denker und nimmt eine ähnliche Pose ein wie der Engel in Dürers *Melencolia I*. Man könnte an dieser Stelle sagen, dass der Abgrund zwischen Körper und Bild, in den der Künstler beim Abzeichnen so lange geblickt hat, nun umgekehrt in ihn fragend blickt und ihm seine bisherigen Gewissheiten entzieht. In Bezug auf dieses Werk hat Bruno Latour einmal gefragt: „Was könnte [...] geheimnisvoller sein als jene Kluft zwischen einer Kopie und ihrer Vorlage?“⁴ Können wir nicht in einem ganz ähnlichen Sinne fragen: Was könnte geheimnisvoller sein als jene Kluft zwischen einem „Körper“ und seinem „Bild“?

Es ist zu betonen, dass Adrian Walker sich in einer relativ günstigen Situation befindet: Vor ihm liegt ein präparierter Arm auf einem Stofftuch. Er ist bereits gereinigt, getrocknet, in eine bestimmte Position gebracht, still, unbeweglich. Es

³ Gilles Deleuze: Schluss mit dem Gericht. In: ders.: Kritik und Klinik. Frankfurt a.M. 2000, S. 171–186.

⁴ Bruno Latour: Die Ästhetik der Dinge von Belang. In: Anne von der Heiden/Nina Zschocke (Hg.): Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog. Zürich 2012, S. 27–46, hier: S. 28.

handelt sich um einen bearbeiteten Gegenstand. Der Künstler muss ihn nicht berühren, geschweige denn enthäuten, zerteilen oder Schicht für Schicht analysieren. Er arbeitet von vornherein an einem „sauberen“ Stillleben. Eine arrangierte Szene wie diese ist höchst künstlich, vor allem wenn es sich dabei, wie der Titel des Kunstwerks deutlich macht, um eine Begegnung mit dem Körper „in a laboratory in the Department of Anatomy“ handelt. Wir sollten nicht vergessen, dass eine anatomische Arbeit niemals so sauber ausgeführt werden kann, wie hier dargestellt wird. Der Anatom muss den Körper öffnen, das weiche, blutige, widerständige Körperinnere bearbeiten, die materiellen Nuancen verfolgen, das Nebensächliche vom Wesentlichen unterscheiden, die undurchsichtige Masse des Fleisches definierend zerlegen und eine Struktur des Körpers herausarbeiten, um sich schließlich ein Bild von ihm zu machen. Die anatomische Arbeit am Körper ist daher immer eine anspruchsvolle und schmutzige Handarbeit.⁵ Man könnte sogar sagen, dass dieser Arm, bevor er als eine zu zeichnende Vorlage vor dem Künstler liegt, schon lange als Bild gedacht und zum Bild gemacht worden ist.

In Wirklichkeit ist der rohe Körper Chaos. Sofern der Körper nicht aufgeteilt, differenziert und mittels Wort und Bild symbolisch durchgestaltet worden ist, bleibt er abstrus und anarchisch, unbezeichenbar und unaussprechlich.⁶ Er ist, dem „Abjekt“ im Sinne Julia Kristevas ähnlich, weder Objekt noch Subjekt, sondern eine Quelle von Horror, Angst und Unruhe.⁷ Aus dieser Perspektive ist der Körper nicht als ein gegebenes Objekt, das schon vorhanden und jederzeit bereit wäre, auf das Papier übertragen zu werden, sondern vielmehr als ein „Ding“ aufzufassen, das seiner ursprünglichen Etymologie zufolge die Volks- und Gerichtsversammlung oder den Ort bedeutet, wo Leute zusammenkommen, um über bestimmte Angelegenheiten zu sprechen. Dementsprechend ist das Körperbild nicht als ein Double, nicht als ein bloßes Abbild des Körpers zu verstehen. Die „Sichtbarkeit“ des Körperbildes darf folglich nicht mit der „Sichtbarkeit“ des Körpers gleichgesetzt werden. Vielmehr müssen wir das Bild als eine bedeutsame „Kulturtechnik“⁸ begreifen. Das Bild schafft nicht nur einen „Denkraum“ im Sinne Aby Warburgs, also eine notwendige Distanz zum Chaos, das aus dem Körper hervorwuchert und

⁵ Vgl. Hartmut Böhme: *Der anatomische Akt. Zur Bildgeschichte und Psychohistorie der frühneuzeitlichen Anatomie*. Gießen 2012.

⁶ Ebd., S. 49–51.

⁷ Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982, S. 1–32.

⁸ Zum Begriff „Kulturtechnik“ siehe Geoffrey Winthrop-Young: *Cultural Techniques. Preliminary Remarks*. In: *Theory, Culture & Society* 6 (2013), S. 3–19; Bernhard Siegert: *Türen. Zur Materialität des Symbolischen*. In: *ZMK* 1 (2010), S. 151–170; Thomas Macho: *Tiere zweiter Ordnung. Kulturtechniken der Identität und Identifikation*. In: Dirk Baecker u. a. (Hg.): *Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion*. Bielefeld 2008, S. 99–117; Sybille Krämer/Horst Bredekamp: *Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung von Kultur*. In: dies. (Hg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München 2003, S. 11–22; vor allem Bernhard Siegert: *Introduction. Cultural Techniques, or, the End of the Intellectual Postwar in German Media Theory*. In: ders.: *Cultural Techniques. Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. New York 2015, S. 1–17; ders.: *Kulturtechnik*. In: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011, S. 95–118.



Abbildung 2: Körperdarstellung aus Andreas Vesalius' „De humani corporis fabrica libri septem“ (1543); Quelle: Universitätsbibliothek Basel, Signatur: AN I 15.



Abbildung 3: Körperdarstellung aus „Lei jing tu yi“ von Zhang Jie-bin, 1624; Quelle: Harvard-Yenching Library of the Harvard College Library, Harvard University.

uns bedrängt.⁹ Erst durch das Bildermachen entstehen Schnitte durch dieses Chaos, die eine Orientierung, eine Ordnung oder gar eine Ausrichtung ermöglichen und dadurch einen sichtbaren und lesbaren Körper hervorbringen.

Dieser Aspekt des Bildes tritt vor allem dann hervor, wenn wir die Körperbilder aus vergleichender Sicht betrachten.¹⁰ Stellen wir beispielsweise eine Darstellung aus Vesalius' „De humani corporis fabrica libri septem“ (Abb. 2) einer anderen Darstellung aus der chinesischen Medizin (Abb. 3) gegenüber, so erkennen wir sofort erhebliche Unterschiede. Während in Vesalius' Bild eine enthäutete männliche Figur dargestellt wird, ist auf dem chinesischen Bild eine bärtige halbnackte Figur zu sehen. Der chinesischen Körperdarstellung fehlt die Muskulatur, die im europäischen Bild detailliert zur Schau gestellt wird. Die europäische Kör-

⁹ Zum Begriff „Denkraum“ siehe Aby Warburg: Mnemosyne Einleitung [1929]. In: ders.: Werke in einem Band. Berlin 2010, S. 629; ders.: „Per Monstra ad Sphaeram“. Sterngläubigkeit und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925. München 2005, S. 70; ders.: Schlangenritual: Ein Reisebericht. Berlin 2011, S. 75.

¹⁰ In seinen Schriften hat der Medizinhistoriker Shigehisa Kuriyama aufschlussreiche Vergleiche von Körperbildern in der europäischen und chinesischen Medizin unternommen. Zwar besteht sein Anliegen in erster Linie darin, die Divergenz zwischen der europäischen und der chinesi-

perdarstellung zeigt dagegen keine punktierte Linie, wie sie auf dem Arm der Figur in der chinesischen Darstellung erscheint. Die Differenzen, die hier durch die Gegenüberstellung plötzlich sichtbar werden, veranschaulichen nicht nur die Vielfalt von Sichtbarkeiten und Lesbarkeiten des Körpers in unterschiedlichen Kulturen, sondern verweisen auf den Operationsraum, in dem verschiedene Kulturen den Körper auf unterschiedliche spezifische Weisen erschließen.

Im vorliegenden Aufsatz soll auf ein kulturspezifisches Phänomen, nämlich *die unablässige Wiederkehr des geöffneten Körpers*, die sich an den Körperdarstellungen in der europäischen Medizin erkennen lässt, aufmerksam gemacht werden. Vergleichen wir eine chinesische Darstellung der Eingeweide (Abb. 4) mit einer anatomischen Abbildung der westlichen Medizin, die für gewöhnlich als „vor Leonardo und Vesal“ und „mittelalterlich“ gilt (Abb. 5), so können wir ohne Mühe eine stilistische Ähnlichkeit zwischen ihnen erkennen.¹¹ Der Holzschnitt aus dem von Wang Qi 王圻 1609 herausgegebenen „Bildatlas der drei Reiche“ (*San cai tu hui* 三才圖會) zeigt eine frontale Ansicht des Körperinneren mit beigeordneten Organbezeichnungen. Wie die Darstellung der Brust- und Baueingeweide aus dem „Antropologium de hominis dignitate, natura et proprietatibus“ des Leipziger Mediziners Magnus Hundt kommt dem Betrachter das Bild äußerst schematisch und sinnbildlich vor. Man könnte sagen, dass der chinesische Mediziner im menschlichen Körper Folgendes sah: nicht die bestimmte Form der Kehle (喉), sondern das Vorhandensein der zwei Röhren; nicht die bestimmte Gestalt der Lunge (肺), sondern die Ähnlichkeit der Lungenlappen mit Blättern; nicht die genaue Lage des Herzens (心), sondern seine zentrale Bedeutung; nicht das bestimmte Aussehen der Darmwindungen (腸), sondern ihre Gewundenheit, Kräuselung und Anhäufung; nicht die bestimmte Form der Harnblase (膀胱), sondern ihre Verbundenheit mit der Stelle, wo der Urin ausgeschieden wird.

Bei aller Ähnlichkeit können wir die Unterschiede zwischen den Bildern jedoch nicht übersehen: Im Gegensatz zur chinesischen Darstellung (Abb. 4), in der die Eingeweide ohne konkreten Grund gezeigt werden, präsentiert die Darstellung von Hundt den Torso samt Kopf mit Gesichtszügen als Sitz der inneren Organe (Abb. 5).¹² Durch die Einführung der schattierenden Striche wird das Volumen des Körpers und der Organe darüber hinaus hervorgehoben. Gerade aufgrund der Schattierung scheinen die schematisch abgebildeten Organe sich dagegen zu wehren, auf reine Symbole ihrer Eigenschaften reduziert und abgeflacht zu werden. Sie erheben Anspruch auf ihre eigene Räumlichkeit.

In der zweiten Auflage von Johannes Peyligks „Compendiosa Capitis phisici declaratio“ von 1516 findet sich eine Darstellung der Eingeweide, die offenbar

schen Medizin zu veranschaulichen und die Frage nach den unterschiedlichen Vorstellungen vom Körper aufzuwerfen, doch seine Vergleiche sind auch für die Bildfrage von Interesse. Siehe Shigehisa Kuriyama: *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine*. New York 1999, S. 8f.

¹¹ Robert Herrlinger: *Geschichte der medizinischen Abbildung*. Bd. 1: Von der Antike bis um 1600. München 1967, S. 64, S. 67.

¹² Vgl. ebd., S. 65f.

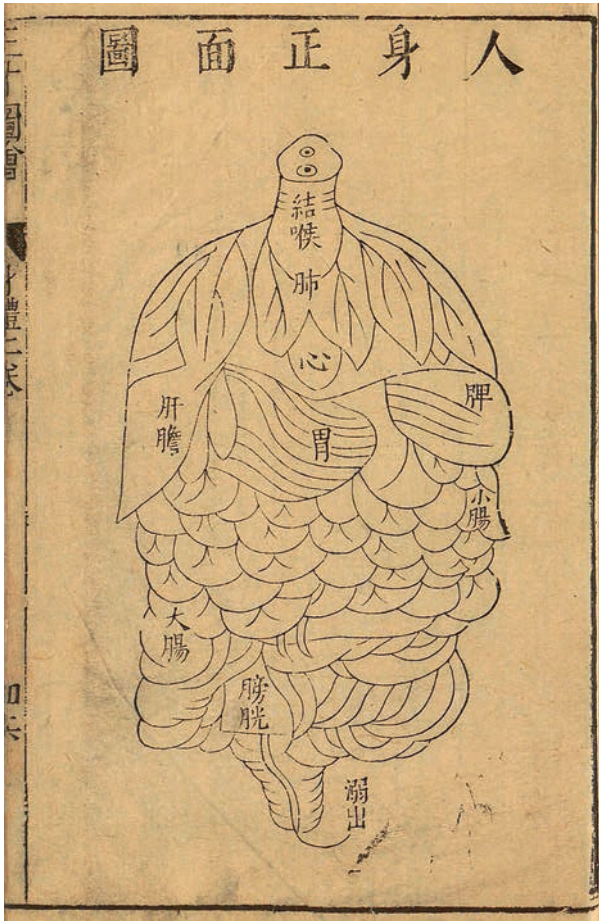


Abbildung 4: Frontale Darstellung des menschlichen Körpers in „San cai tu hui“ von Wang Qi (Druckplatten im Jahr 1609), Überarbeitung und Abzug Qianlong (1735–1795); Quelle: National Central Library, Taiwan (R. O. C.), Signatur: 309 08059.

von derjenigen Hundts abgeleitet ist (Abb. 6). Die Figur wird zwar fast unverändert übernommen, es fällt aber auf, dass die mit feinerer Schattierung und entsprechenden Bezeichnungen versehenen Organe nicht mehr *auf* dem Körper, sondern *im* Körper dargestellt werden: An die Stelle des Torsos tritt ein geöffneter Körper, und die Organe werden in den Hohlraum des Körpers platziert. Sie liegen nun – anders als in Hundts Darstellung – nicht mehr einfach vor, sondern werden durch die augenförmige Öffnung erst ans Licht gebracht. Die zwei parallel laufenden Linien markieren die Ränder der aufgeschnittenen Haut und unterscheiden das Innere vom Äußeren des Körpers, während die Eingeweide aus dem schwarzen Hintergrund der Körperhöhle hervortreten, als ob sie von einer außerhalb des Bildes liegenden Lichtquelle geschickt beleuchtet würden.

Überfliegt man (irgend-)einen Atlas der westlichen Medizingeschichte, ist sofort zu erkennen, dass es in der europäischen Geschichte der Medizin nur so von

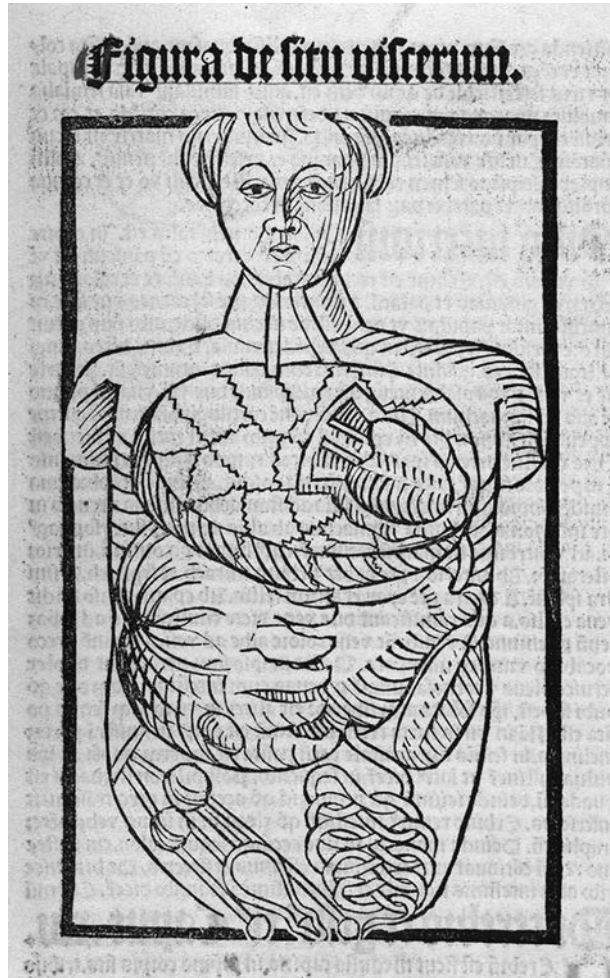


Abbildung 5: Darstellung der inneren Organe in Magnus Hundts „Antropologium de hominis dignitate [...]“ (1501); Quelle: National Library of Medicine, Bethesda, MD.

Bildern des geöffneten, aufgeschnittenen, enthäuteten, seziierten Körpers wimmelt. Wenn wir uns einen Überblick über diese Bilder verschaffen – von dem sogenannten Tierkreiszeichenmann, dem Aderlassmann und der Eingeweidefigur des Mittelalters über die anatomischen Darstellungen der Frühen Neuzeit bis hin zu den modernen Schichtfotografien des tiefgefrorenen Kadavers –, so springt uns die *unablässige Wiederkehr des geöffneten Körpers* ins Auge. Zweifellos scheint dies eine triviale Bemerkung zu sein, denn um die im Inneren des Körpers befindlichen Eingeweide darzustellen, muss dieser selbstverständlich geöffnet werden. Wenn wir uns jedoch die Darstellungen der Eingeweide in der chinesischen Medizin ansehen, werden wir mit Erstaunen feststellen, dass diese kaum in einem geöffneten Körper gezeigt werden.

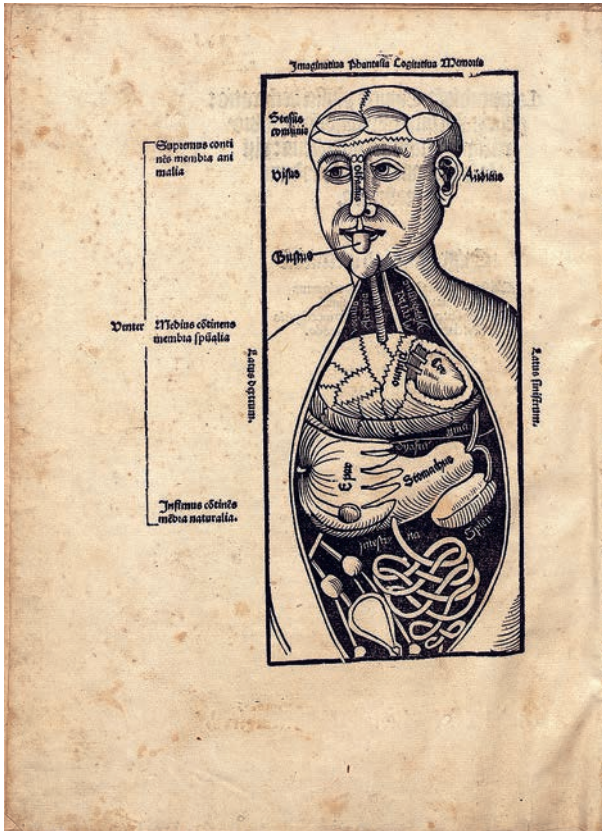


Abbildung 6: Darstellung der Eingeweide in „Compendiosa Capitis phisici declaratio“ von Johannes Peyligk (1516); Quelle: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur: 4 ZOOL XI, 4300.

In der bereits erwähnten chinesischen Darstellung des Körperinneren im „Bild-atlas der drei Reiche“ scheinen die Eingeweide einfach vor uns zu schweben (Abb. 4). Wir sehen keine Grenzlinie, die die Eingeweide in den Körper einschließt. Und selbst wenn eine Grenzlinie zu erkennen ist, wie zum Beispiel auf einer Darstellung in Zhang Jie-bins 張介賓 (1563–1640) „Illustriertes Supplement zum nach Themen explizierten Klassiker“ (*Lei jing tu yi* 類經圖翼) (Abb. 7), kann diese Linie nur bedingt als Kontur einer menschlichen Figur im westlichen Sinne gedeutet werden. Sie zeigt zwar einen relativ deutlich erkennbaren seitlichen Umriss des Kopfes, aber der Verfasser scheint seine Aufmerksamkeit nicht auf den genauen Umriss des Rumpfes gerichtet zu haben. Er versuchte vielmehr, alle Informationen, die er dem Betrachter zeigen wollte, mit einer Linie zu umfassen.

Auf diesem Bild erweckt insbesondere die räumliche Darstellung der inneren Organe einen merkwürdigen Eindruck: Während die Wirbelsäule von der Seite gezeigt wird, werden die Lungen in direkter Aufsicht symmetrisch dargestellt. Offenbar folgt die Darstellung der Wirbelsäule und der Lungen keiner einheitli-



Abbildung 7: Seitenansicht des Körperinneren in „Lei jing tu yi“ von Zhang Jie-bin, 1624; Quelle: Harvard-Yenching Library of the Harvard College Library, Harvard University.

chen räumlichen Logik. Im Bereich des Kopfes erkennt man des Weiteren, dass die inneren Organe, beispielsweise die Luft- und die Speiseröhre sowie das in einem Querschnitt abgebildete Gehirn, collageartig auf derselben Ebene liegen wie das im Profil gezeigte Gesicht. Damit sind das Innere und das Äußere, das hinter der Haut Verborgene und das an der Oberfläche Befindliche sowie die in verschiedenen Schichten des Körpers liegenden, aus unterschiedlichen Blickwinkeln betrachteten Organe gleichzeitig auf derselben Ebene sichtbar. Diese Linie, die den Körper gegen den Hintergrund abgrenzt, markiert weder die Gestalt des Körpers noch sein streng geometrisch angeordnetes Inneres, sondern umreißt einen Bildraum, in dem seine heterogenen Sichtbarkeiten entfaltet, präsentiert und synthetisiert werden.

Wenn ich vorhin von der *unablässigen Wiederkehr des geöffneten Körpers* in der Geschichte der westlichen Medizin gesprochen habe, so deshalb, weil die

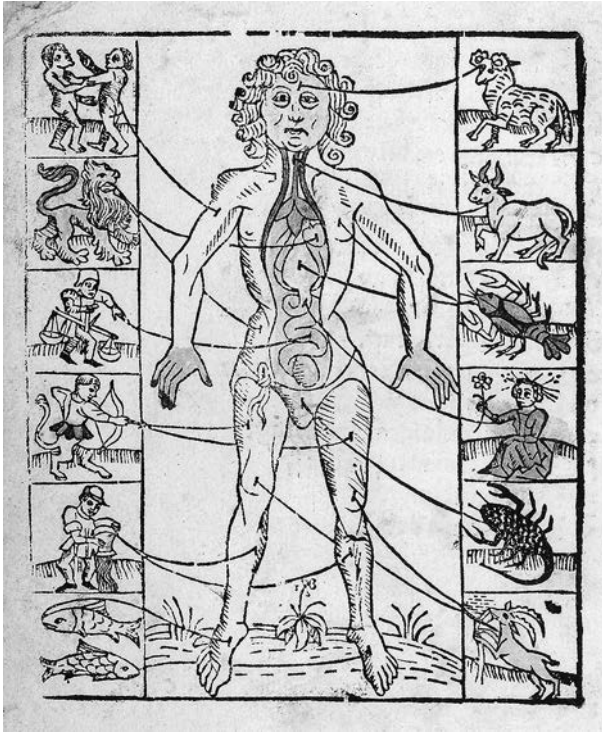


Abbildung 8: Tierkreiszeichenmann im „Teutsch Kalender“ (ca. 1483);
Quelle: Wellcome Collection, London.

schwere Zugänglichkeit des Körperinneren in ihren Darstellungen stets durch das Beiwerk der *gelüfteten Körperhülle* hervorgehoben und ins Bewusstsein gerufen wird. Im Vergleich zu den chinesischen Darstellungen des Körperinneren, die eine scheinbar transparente Ansicht ermöglichen, erweist sich das Körperinnere in den westlichen Darstellungen als ein unter der opaken Haut liegender und im dunkelsten Inneren verborgener Kern. Um zu ihm zu gelangen, muss man die Barriere durchbrechen, die Hindernisse und Widerstände mit großer Mühe überwinden und mit den Augen ins Dunkle vordringen. In den westlichen Darstellungen der Eingeweide wird der geöffnete Körper auf eine Weise inszeniert, die den Betrachter stets daran erinnern soll, in welchem Ausmaß das Körperinnere erst durch den vorausgehenden Akt der *Ent-*deckung seine Sichtbarkeit erlangt.

In den Darstellungen des Tierkreiszeichen- und Aderlassmannes (Abb. 8 und Abb. 9) werden die inneren Organe durch die Entfernung des Bauchfells sichtbar gemacht.¹³ Ein Manuskript in der Königlichen Bibliothek zu Stockholm zeigt eine

¹³ Vgl. ebd., S. 62, S. 33; Kenneth B. Roberts/John D. Tomlinson: *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford 1992, S. 34–37. Zum Tierkreiszeichenmann siehe Marcus Castelberg: *Wissen und Weisheit. Untersuchungen zur spätmittelalterlichen „Süd-deutschen Tafelsammlung“*. Berlin/Boston 2013, S. 24–27; Wolfgang Hübner: *Körper und Kos-*

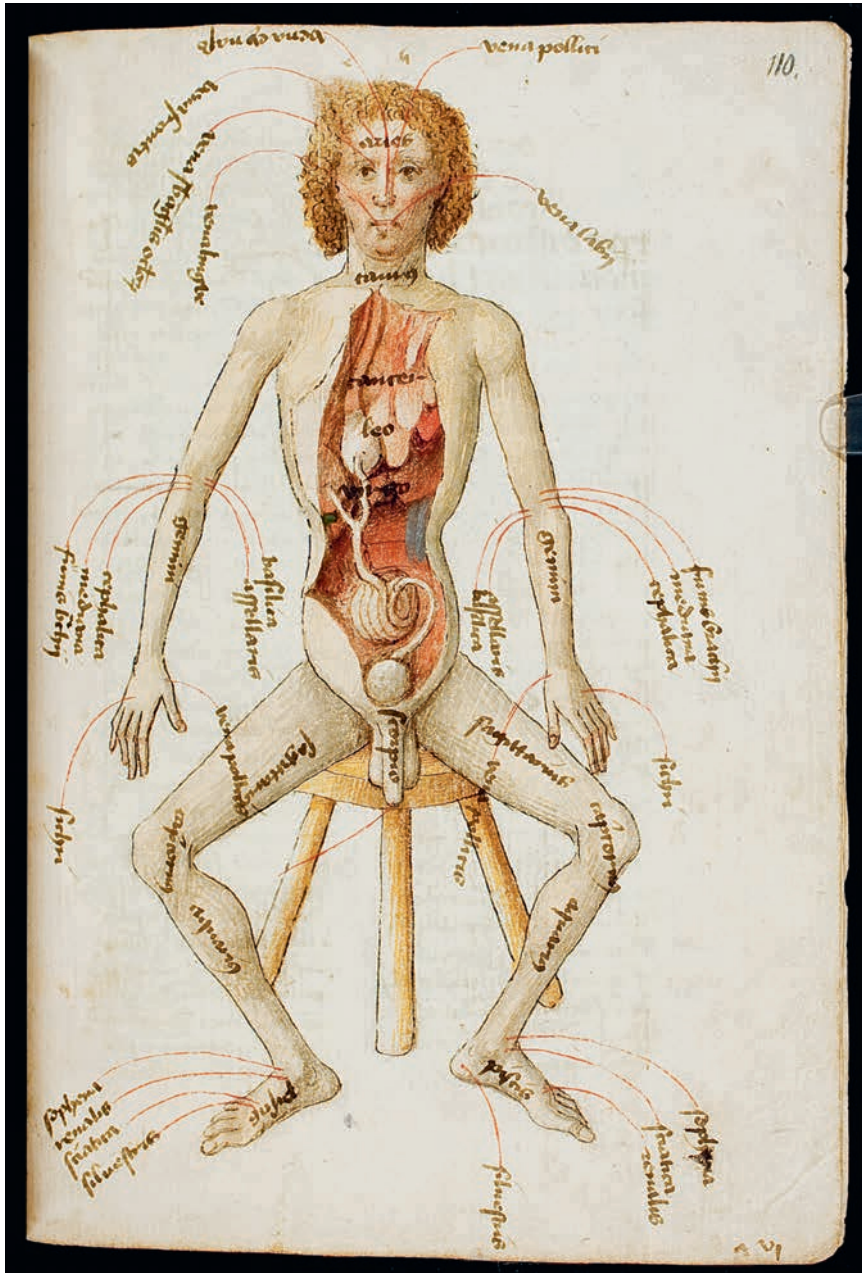


Abbildung 9: Aderlassmann aus dem Manuskript 18.2 Aug. 40 der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; Quelle: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: Cod. Guelf. 18.2. Aug. 4°, fol. 110r.

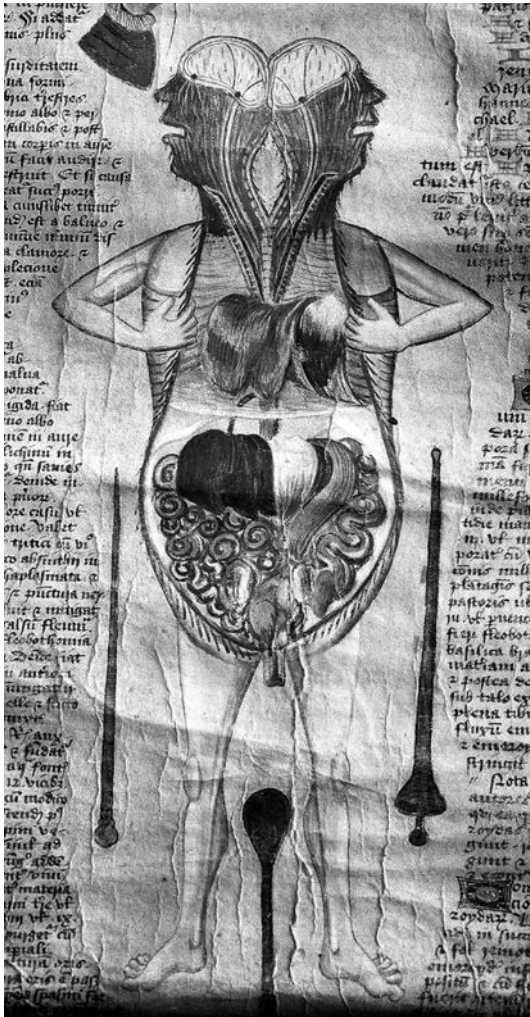


Abbildung 10: Aufgeschnittener Leichnam aus dem Ms. X 118 der Kungliga biblioteket Stockholm (ca. 1412); Quelle: Wellcome Collection, London.

in der Mitte längs aufgeschnittene Figur, die sich selbst auf grausame Weise wie ein Buch mit den eigenen Händen aufschlägt und dem Betrachter einen Einblick in den *Inhalt* ihres Körpers gibt (Abb. 10).¹⁴

mos. Untersuchungen zur Ikonographie der zodiakalen Melothese. Wiesbaden 2013, S. 41–128; Marian Kurdzialek: Der Mensch als Abbild des Kosmos. In: Albert Zimmermann (Hg.): Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild. Berlin/New York 1971, S. 35–75. Zum Aderlassmann siehe Castelberg: Wissen und Weisheit (diese Anm.), S. 33–37.

¹⁴ Vgl. Herrlinger: Geschichte der medizinischen Abbildung (wie Anm. 11), S. 49; Roberts/Tomlinson: Fabric (wie Anm. 13), S. 28.



Abbildung 11: Dar
stellung der Fort
pflanzungsorgane in
Berengario da
Carpis „Commen
taria [...]“ (1521);
Quelle: Wellcome
Collection, London.

Nach der Infragestellung der alten Autoritäten im Namen der Autopsie und der Empirie sowie nach der Entwicklung der Linearperspektive und der Helldunkelmalerei verschwindet das Bildmotiv der Öffnung, Entdeckung, Enthüllung, Entblößung und Entschleierung keineswegs. Das neue epistemische und darstellungstechnische Streben nach einem empirisch fundierten Körperwissen und einer genauen Wiedergabe des Gesehenen trägt im Gegenteil dazu bei, dass dieses Motiv in noch spektakuläreren und theatral wirkungsvolleren Szenen zur Darstellung kommt. Berengario da Carpi im Jahr 1521 erschienene „Commentaria cum amplissimis additionibus super anatomiam Mundini“ zeigt beispielsweise eine stehende Frau mit antikisierter Frisur, deren Unterleib geöffnet worden ist (Abb. 11).¹⁵

¹⁵ Vgl. die Bildbeschreibung im Ausstellungskatalog: Ulrike Zeuch/Herzog August Bibliothek (Hg.): Haut. Verborgen im Buch, verborgen im Körper, zwischen 1500 und 1800. Wiesbaden 2003, S. 106. Zu Berengario da Carpi siehe Ludwig Choulant: Geschichte und Bibliographie der

Die an Venus erinnernde Frau zeigt mit ihrem rechten Zeigefinger auf einen Hautlappen, der auf einem Sockel liegt, während ihr linker Arm einen in der Brise wehenden Schleier über ihren Kopf hält. Dabei handelt es sich um eine doppelte Öffnung – zum einen die Enthüllung der Fortpflanzungsorgane der Frau, zum anderen die Selbstentblößung der Schönen. Auf der metaphorischen Ebene handelt es sich, so könnte man sagen, um eine säkularisierende Entlarvung der schaumgeborenen Göttin als einer fleischgewordenen Gebärmutter.

Noch sensationeller wirkt eine Tafel aus Juan Valverde de Hamuscos „Anatomia del corpo humano“ (Abb. 12).¹⁶ Hier wird der Körper des Anatomen, der eine Leiche öffnet, selbst als geöffnet dargestellt. Anstatt auf sein Studienobjekt zu blicken, wendet er seinen Kopf schräg nach oben und präsentiert dem Betrachter somit sein eigenes Körperinneres, während seine Hände immer noch die bereits geöffnete Leiche berühren. Durch diese unreal anmutende Pose wird zwar angedeutet, dass die durch die Öffnung der Leiche gewonnene Einsicht ins Körperinnere auf jeden Körper, ob tot oder lebendig, übertragen werden kann, doch steht diese Darstellung zugleich in der Tradition des Vanitas-Motivs und verkündet die Sterblichkeit des Anatomen. Nicht zuletzt wird zum Ausdruck gebracht, dass der entdeckende Akteur selbst ein zu untersuchender Gegenstand ist. Hier ist die Gültigkeit des Wissens um das Jenseits eng mit der Austauschbarkeit des Toten mit dem Lebenden, des Sezierten mit dem Sezierenden verbunden.

In der abendländischen Geschichte wird das Motiv der Öffnung nicht nur in den Abbildungen anatomischer Traktate, sondern auch in anderen Bildmedien eingesetzt. Ein bemerkenswertes Beispiel dafür sind die sogenannten anatomischen Klapptafeln, die sich auseinanderfalten lassen, sodass man den Körper im wahrsten Sinne des Wortes öffnen und ihm Schicht für Schicht *auf den Grund gehen* kann.¹⁷ Eine von ihnen ist die „Anathomia oder abconterfettung eynes Mans leib wie er inwendig gestaltet ist“ (Abb. 13–15), die von Heinrich Vogtherr 1539 in Straßburg gedruckt wurde und sich heute in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet. Sie zeigt einen bärtigen Mann in sitzender Haltung und enthält fünf ausklappbare Elemente. Der Betrachter kann den Deckel auf Höhe des Rumpfes aufschlagen und die einzelnen Organe allmählich herausklappen, bis er auf den weißen Grund des Papiers stößt, auf dem die Wirbelsäule und hinteren Rippen gezeichnet sind. Eine ähnliche Funktion wie die Klapptafeln hatten die lebensgroßen Wachsmodelle, die im ausgehenden 18. Jahrhundert in Florenz und Wien

anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst. Wiesbaden 1971, S. 28–31.

¹⁶ Vgl. die Bildbeschreibung in: Zeuch/Herzog August Bibliothek (Hg.): Haut (wie Anm. 15), S. 114f. Zu Juan Valverde de Hamusco siehe Choulant: Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung (wie Anm. 15), S. 63–65.

¹⁷ Zu diesen anatomischen Klapptafeln siehe Andrea Carlino: Paper Bodies. A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets, 1538–1687. London 1999. Zur performativen Wahrnehmung der Klappbilder in der Frühen Neuzeit siehe Jörn Münkner: Eingreifen und Begreifen. Handhabungen und Visualisierungen in Flugblättern der Frühen Neuzeit. Berlin 2008, S. 88–137.

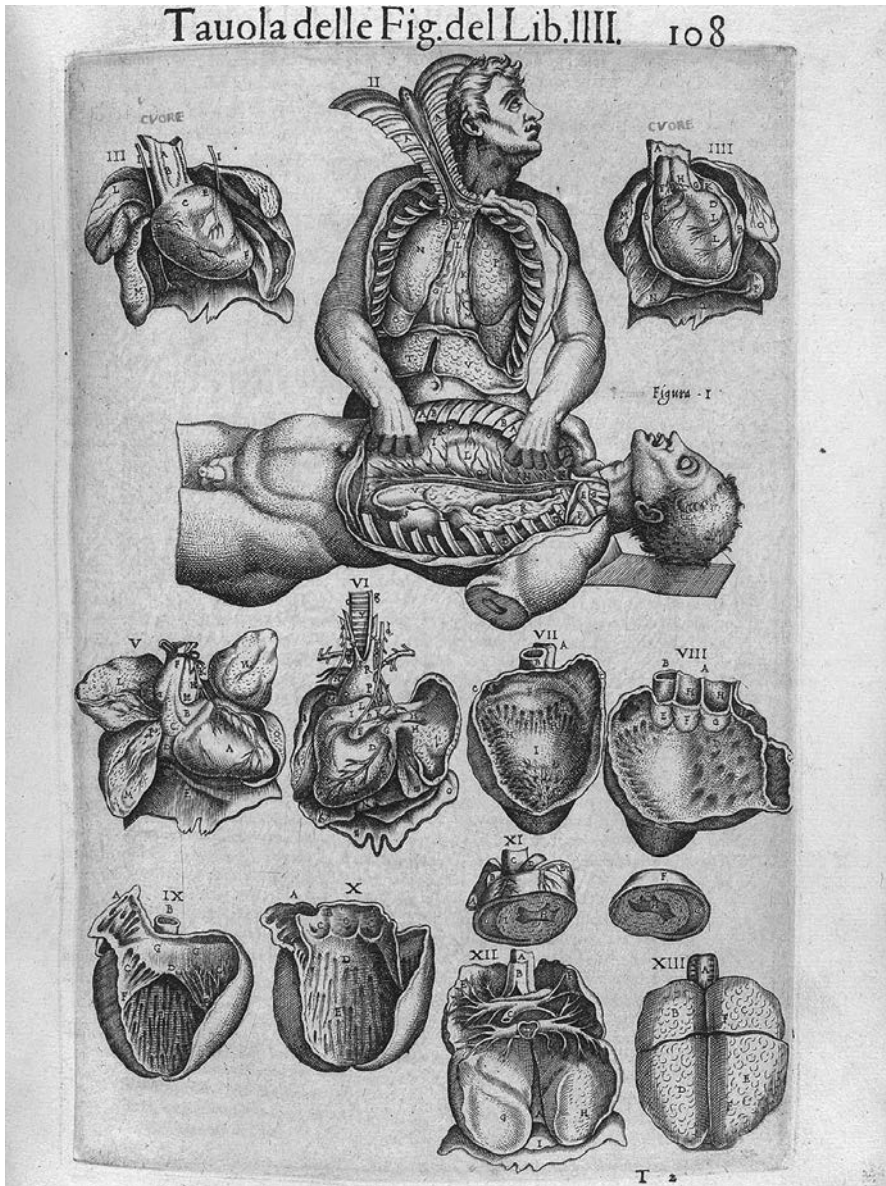


Abbildung 12: Darstellung eines zugleich sezierenden und sezierten Anatomen in Juan Valverde de Hamuscos „Anatomia del corpo humano“ (1560); Quelle: National Library of Medicine, Bethesda, MD.

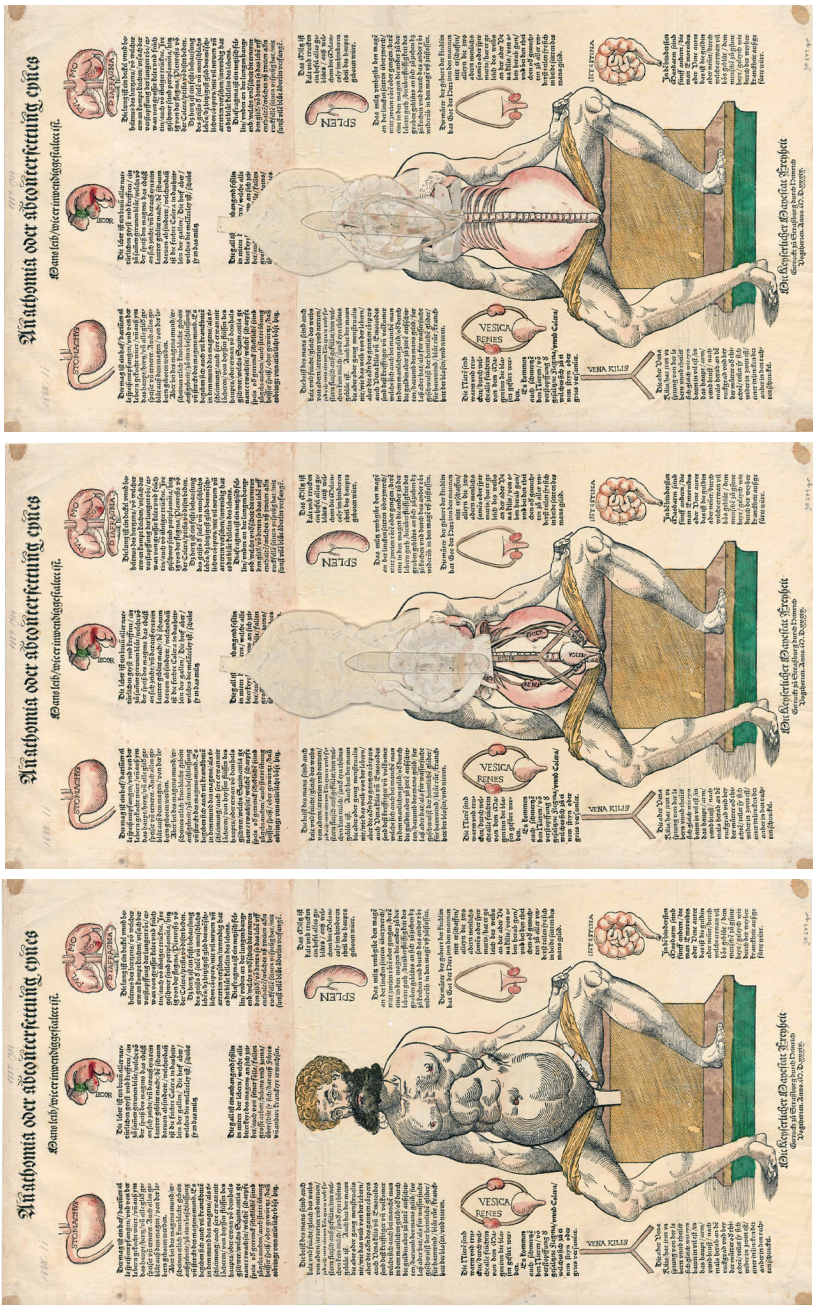


Abbildung 13-15: Anatomische Klapptafeln von Heinrich Vogt (1539); Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Abteilung Historische Drucke, Signatur: Embl. YA 249 gr.

gefertigt wurden.¹⁸ Im Unterschied zu den papierenen Klapptafeln verleihen sie dem Akt der Öffnung eine kaum zu überbietende sinnliche Realität. Anstatt den Körper nur aufzuklappen, kann man nun die Finger in den Schlitz am Rand des Rumpfes stecken, die plastische Hauthülle mit den Händen freilegen und die gefärbten Muskeln, Fleischmassen und Eingeweide nicht nur Schicht für Schicht, sondern auch Stück für Stück auseinandernehmen und auf dem Tisch ausbreiten. Hier erkundet man nicht mehr die auf dem Papier *gedruckte Form*, sondern eine *voluminöse Form* aus Wachs, einem Material, das „seine Formbarkeit dem ‚Leben‘ verdankt, das die Wärme unserer Hände ihm mitteilt“.¹⁹

In seinem Aufsatz „Venus öffnen“ stellt Georges Didi-Huberman in Bezug auf die *Venere de' Medici* in „La Specola“ (Abb. 16–18) wohl mit Recht die Frage: „Was könnte man hier von einem Venusbild mehr verlangen?“²⁰ Und er fährt fort: „Arme Wahrheit also? Fürwahr. In diesem Falle begnügt sich die Wahrheit nicht damit, mit dem Finger auf abstrakte Höhen zu verweisen. Vielmehr legt sie in der wächsernen Nacktheit dieser Venus die Bahnung der Grausamkeit, die am Geschlecht beginnt, der Leistenbeuge folgt und sich bis unter die Achselhöhle fortsetzt. Wir entdecken, daß das Perlenhalsband, als Beiwerk der Verführung, auch dazu dient, den Einschnitt zu verdecken. Die Wahrheit triumphiert somit in kalter Manier. Sie schafft es, uns davon zu überzeugen, daß ein Körper, wie ‚venusgleich‘ er auch sein mag, nichts anderes als ein komplexes Behältnis ist, ein Behälter, in dem die Organe auf bemerkenswerte Weise ineinander gesteckt sind. Nachdem er uns erstaunt und womöglich Übelkeit verursacht hat, löst der Aspekt von Montage-Demontage, der dieser anatomischen Statue anhaftet, schließlich so etwas wie ein topologisches Staunen vor dem Lebendigen aus.“²¹

Was könnte man von einem *Körperbild* noch verlangen? – so ließe sich Didi-Hubermans Frage umformulieren. Vergegenwärtigen wir uns die chinesischen Darstellungen des Körperinneren, tauchen jedoch andere Fragen auf: Warum verspürt man in der chinesischen Medizin kein Bedürfnis, das Geöffnet-Werden des Körpers darzustellen? Weshalb begnügt sich die Wahrheit des Körperinneren mit einem Bild, das *nicht* zeigt, wie mühsam sie „entborgen“, enthüllt und ans Licht gebracht worden ist? Wieso muss sie uns nicht in Staunen versetzen, wieso nicht Ekel und Schauer in uns erregen, wie es bei zahlreichen westlichen Darstellun-

¹⁸ Zu den anatomischen Wachsmodeilen liegen zahlreiche Untersuchungen vor. Siehe beispielsweise Anna Maerker: Handwerker, Wissenschaftler und die Produktion anatomischer Modelle in Florenz, 1775–1790. In: Albert Schirrmeyer (Hg.): Zergliederungen. Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Frankfurt a. M. 2005, S. 291–306; Anna Wiczorkiewicz: Wachsmodeile. Modelle des Wissens, Modelle der Erfahrung. In: Helmar Schramm u. a. (Hg.): Spuren der Avantgarde. Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich. Berlin/New York 2011, S. 266–284.

¹⁹ Georges Didi-Huberman: Heuristik der Ähnlichkeit. Der Fall der Votivbilder. In: Jan Gerchow (Hg.): Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen. Stuttgart 2002, S. 65–72, hier: S. 67.

²⁰ Georges Didi-Huberman: Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit. Zürich/Berlin 2006, S. 119.

²¹ Ebd., S. 119–121.



Abbildung 16–18: Anatomische Venus/Venere de' Medici, Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze Sez. di Zoologia „La Specola“– Italien; Fotografie: Saulo Bambi, Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze.

gen der Fall ist? Warum reicht es ihr, sich einfach im Bild zu zeigen? Mit anderen Worten: Warum verlangt das chinesische Bild des Körperinneren von uns so wenig, nämlich kaum mehr, als gesehen zu werden?

Um diese Fragen zu beantworten, bedürfen wir weiterer Untersuchungen. Zunächst lässt sich jedoch feststellen, dass der Grund für das Nicht-Zeigen keineswegs in einem Desinteresse am Körperinneren in der chinesischen Medizin liegt. Sicherlich rührt die Abwesenheit des geöffneten Körpers in den chinesischen medizinischen Darstellungen auch nicht davon her, dass er niemals unter Einsatz von Gewalt gefoltert, enthäutet, aufgeschnitten oder geöffnet worden wäre. Es liegt

deshalb nahe, dass das Rätsel des Nicht-Zeigens, vor dem wir stehen, nicht einfach durch den Verweis auf einen Mangel an tatsächlichen Öffnungen des Körpers gelöst werden kann. Wir müssen vielmehr den kulturell bedingten Blick, den die chinesischen Mediziner auf den Körper richten, genauer analysieren und die Selbstverständlichkeit, die wir gewöhnlich der Anatomie zuschreiben, hinterfragen.

Es ist frappierend zu erkennen, dass die „anatomische“ Sektion des menschlichen Körpers durch die gesamte Geschichte der chinesischen Medizin hindurch nur selten durchgeführt wurde. Der Untersuchung des inneren Baues des menschlichen Körpers wurde nicht als eine Art und Weise angesehen, die Wahrheit des Körpers zu erschließen. Und selbst wenn den chinesischen Mediziner Leichen als Anschauungsobjekte zur Verfügung standen, haben sie den „Formen“ der inneren Organe nur wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht. In einer der wenigen dokumentierten Sektionen eines menschlichen Körpers, die auf das erste Jahrhundert zurückdatiert ist, lässt sich zum Beispiel deutlich erkennen, dass die chinesischen Mediziner ganz klar wissen, was sie vom geöffneten Körper erfahren wollen: Sie wiegen die Eingeweide, messen ihr Volumen und verfolgen mit Bambusstreifen die im Körper verlaufenden Leitbahnen (*mai* 脈).²² Doch sie untersuchen nicht die „Formen“ der Eingeweide und unterlassen es ebenso, die in den überlieferten Schriften beschriebenen „Formen“ der inneren Organe zu verifizieren. Bedeutet dies, dass die chinesischen Ärzte kein Interesse an dem Körperinneren hatten? Mit Sicherheit nicht. Wie die europäischen Mediziner träumten sie von Anfang an ebenfalls von einem ungehinderten Blick ins Körperinnere. Es stellt sich daher die Frage: Was wollte ein chinesischer Mediziner sehen und wie verschaffte er sich Zugang zum Inneren des Körpers?

Eine ausführliche Antwort auf diese Fragen zu geben, würde den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes sprengen. Ein Holzschnitt in Zhang Jie-bins 張介賓 (1563–1640) „Illustriertes Supplement zum nach Themen explizierten Klassiker“ (Abb. 19) kann jedoch Aufschluss über den spezifischen Blick der chinesischen Mediziner auf den Körper geben. Es handelt sich dabei um eine Darstellung des männlichen Gesichts, das an den entsprechenden Stellen mit Schriftzeichen bedeckt ist. Entlang der Mittelachse des Gesichts, von der Stirn bis zur Nasenspitze – hier häufen sich die Schriftzeichen wohl am dichtesten –, werden von oben nach unten Kehle, Lunge, Herz, Leber und Gallenblase sowie Milz und Magen markiert. Andere innere Organe wie Dickdarm, Dünndarm und Nieren werden auf den Wangen angegeben. In dieser Darstellung wird das Sichtbare vom Symbolischen, das Äußere vom Inneren überlagert. Die Oberfläche des Gesichts ist hier keine *Tabula rasa*, sie gleicht vielmehr einer Karte, auf welcher die einzelnen Organe als gedruckte Schriftzeichen an bestimmten Orten eingetragen werden. Zugleich ist sie jedoch keine Karte im gewöhnlichen Sinne, da die Zeichen, die sie durchziehen, nicht auf das Gesicht selbst, sondern auf ganz andere Körperzonen

²² Vgl. Li Jian-min 李建民: Wang mang yu wang sun qing: ji gong yuan yi shi ji de ren ti ku bo shi yan 王莽與王孫慶: 記公元一世紀的人體剝剝實驗. In: Xin shi xue 新史學 10 (1999) 4, S. 1–24; Kuriyama: Expressiveness of the Body (wie Anm. 10), S. 155f.



Abbildung 19: Darstellung eines topografisch eingeteilten Gesichts in „Lei jing tu yi“ von Zhang Jie-bin, 1624; Quelle: Harvard-Yenching Library of the Harvard College Library, Harvard University.

verweisen, die sich in Wirklichkeit *außerhalb* des Gesichtsfeldes befinden. Das Gesicht wird zu einem gemeinsamen Grund, auf dem die inneren Organe trotz ihrer realen räumlichen Entfernung zusammentreffen und in eine neue topografische Relation gebracht werden.

Die einzelnen Organe, so liest man im ältesten überlieferten Werk der chinesischen Medizin, „Klassiker des Gelben Kaisers“ (*Huang di nei jing* 黃帝內經),²³

²³ „Klassiker des Gelben Kaisers“ (*Huang di nei jing* 黃帝內經) ist ein umfangreiches Ausgangswerk der chinesischen Medizin, das aus den Teilen „Wirkkräftiger Angelpunkt“ (*Ling shu* 靈樞) und „Elementare Fragen“ (*Su wen* 素問) besteht. Es wurde aus Textstücken verschiedener Autoren und Zeiten zusammengestellt. Nach den jüngsten Forschungen stammt der älteste Teil aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Andere Textstücke wurden in den darauffolgenden Jahrhunderten hinzugefügt. Zum „Klassiker des Gelben Kaisers“ siehe Paul U. Unschuld: *Huang di nei jing su*

„haben alle Bereiche [im Gesicht], die ihnen unzweifelhaft entsprechen. Wenn man in diesen Bereichen die fünf Färbungen anschaut, dann stehen Gelb und Rot für Hitze, Weiß für Kälte, Grün und Schwarz für Schmerz“.²⁴ Die Aufteilung des Gesichts in verschiedene, streng voneinander abgegrenzte Bereiche verleiht dem stummen Antlitz eine besondere Lesbarkeit. Sie verwandelt die Oberfläche des Gesichts in eine Erscheinungsfläche, auf der die Zustände des Organismus zum Ausdruck kommen. Doch beziehen sich die im Gesicht erscheinenden Färbungen nicht auf ein geheimnisvolles, undefinierbares Inneres, sondern werden von Anfang an nach ihrer Lage im Gesicht gegliedert und eng mit bestimmten Organen verbunden. Die topografische Aufteilung des Gesichts bietet dem ärztlichen Blick eine gewisse Orientierung, indem sie einen sinnstiftenden, intelligiblen Raum eröffnet, innerhalb dessen die Färbungen gelesen werden können. Es lässt sich erkennen, dass das Beobachten der Färbungen nicht einfach darin besteht, die flüchtigen Färbungen im Gesicht sorgfältig zu verfolgen, sondern dieses gleichzeitig als ein Feld zu betrachten, auf dem die einzelnen Organe ihre eigenen Territorien besitzen. Das Gesicht zu betrachten, bedeutet in diesem Sinne nichts anderes, als in *andere* Organe zu blicken. Und nicht zufällig wird der chinesische Mediziner aufgefordert, der „Halle der Erleuchtung“ (*ming tang* 明堂), dem Bereich der Nase, besondere Aufmerksamkeit zu schenken, denn gerade in diesem Bereich finden sich zentrale innere Organe lokalisiert.

Dieses Beispiel des topografisch eingeteilten Gesichts veranschaulicht eine spezifische Vorstellung von der Beziehung zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Körpers in der chinesischen Medizin: Zwar sind das Innere und das Äußere, die Tiefe und die Oberfläche grundsätzlich voneinander getrennt und unterschieden, aber das Innere und das Äußere werden niemals als vollständig voneinander abgegrenzt angesehen. Ganz im Gegenteil: Es gibt keine Dialektik ohne eine Relation, keine Trennung ohne eine Verbindung und keine Differenz ohne eine Affinität. Dieses Gesichtsbild mag uns darüber hinaus erklären, warum die „anatomische“ Sektion in der Geschichte der chinesischen Medizin nur selten durchgeführt wurde. An dieser Stelle sollten wir auch nicht vergessen, dass dieses Bild keineswegs lediglich ein Gesicht wiedergibt, sondern zu einer bestimmten Lesart, einer besonderen Betrachtungsweise der Körperoberfläche beiträgt. Durch das Bild wird ein *spezifisch* sichtbarer und lesbarer Körper erst hervorgebracht.

Indem die Körperdarstellungen aus einer interkulturellen Perspektive betrachtet werden und indem ein Körperbild nicht mehr *an sich*, sondern *im Hinblick auf* andere analysiert wird, wird die *Distanz* zwischen den Bildern zutage gefördert.

wen. Nature, Knowledge, Imagery in an Ancient Chinese Medical Text. With an Appendix: The Doctrine of the Five Periods and Six Qi in the Huang di nei jing su wen. Berkeley 2003; ders.: Huichun. Rückkehr in den Frühling. Chinesische Heilkunde in historischen Objekten und Bildern. München/New York 1995, S. 30f.; Nathan Sivin: Huang ti nei ching 黃帝內經. In: Michael Loewe (Hg.): Early Chinese Texts. A Bibliographical Guide. Berkeley 1993, S. 196–215.

²⁴ Guo Ai-chun 郭霽春: Huang di nei jing su wen xiao zhu yu yi 黃帝內經素問校注語譯. Tianjin 1980, S. 238; Paul U. Unschuld: Huang di nei jing su wen. In: ders.: Antike Klassiker der Chinesischen Medizin. Huang di nei jing su wen/Nan jing. Berlin 2013, S. 234.

Sie ermöglicht uns nicht nur einen neuen Blick auf scheinbar unhintergehbare Körperbilder; sie konfrontiert uns zugleich mit den tiefgreifenden kulturellen Bedingungen, unter denen diese Bilder entstanden sind. Und sie veranlasst uns schließlich auch dazu, den Körper als ein „Ding“, also eine Versammlung, die noch nicht beendet ist, aufzufassen. Der Körper bleibt offen und das Bild erweist sich als ein operativer Versuch, ihn zu *bilden*.

Abstract

We are living in an era in which medical images exert great influence on our notion of the human body. By comparing the images of viscera in Western and Chinese medicine, this paper attempts to bring the seemingly self-evident relationship between “body” and “image” into question. It indicates that, whereas images in Western medicine sought to make the inside of the body visible, images of Chinese medicine rarely showed the “opened” body. This “distance” between images from different cultures of knowledge not only reflects different conceptions of the relationship between the inside and the outside. It also reveals how the images constructed different notions of the body through the culturally specific visibility and legibility that they gave to the body.

Alexander Pyrges

Frühneuzeitliche Verbildlichungen von Belebtheit

Versuch einer körper- und kunsthistorischen Einordnung

Die Geschichte der Fettleibigkeit hat sich in den zurückliegenden Jahren zu einem eigenen Forschungszweig entwickelt, der etliche empirische Studien zu einzelnen Epochen und Aspekten und gleich mehrere historische Überblicksdarstellungen aus kulturhistorischer Perspektive hervorgebracht hat. Durch alle Veränderungen hindurch ist das Feld seinen Ursprüngen allerdings in einem Punkt treu geblieben: Noch immer arbeiten sich Studien zur Geschichte der Belebtheit an der Frage ab, wo genau die Ursprünge der in der westlichen Moderne vorherrschenden negativen Beurteilung von Körperfett und Fettsein liegen. Diese durchaus als konstitutiv für das Feld anzusehende Frage lässt sich zu den politischen Ursprüngen der Fat History zurückverfolgen. Da sie die im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts verbreitete – immer zugleich medizinische und moralische – Kritik am Dicksein als das Resultat historisch gewachsener, diskriminierender Zuschreibungen ansahen, suchten vor allem der Geschlechterforschung und den Fat Studies verpflichtete Forscherinnen und Forscher zunächst nach einem historischen Wendepunkt: Eine grundsätzlich positive Beurteilung von Belebtheit in der Vergangenheit, nicht selten illustriert mit steinzeitlichen Frauenstatuetten wie der „Venus von Willendorf“ und aufgeladen mit Vorstellungen von einem natürlichen Körperverständnis, so die zentrale These, war in einem bestimmbareren historischen Zeitraum einer negativen Bewertung fülliger Leiber gewichen. Als Wendepunkte wurden unter anderem eine körperfeindliche christliche Spätantike, eine körpernormierende europäische Renaissance und die Geschlechterbilder und Konsumkultur des späten 19. Jahrhunderts ausgemacht.¹ Indem sie moderne Vorstellungen von Belebtheit als Resultat exkludierender historischer Prozesse brandmarkte, lieferte die Fat History politische Argumente für ein zeitgenössisches Engagement gegen die soziale Stigmatisierung von Übergewicht.

Jüngere Überblicksdarstellungen haben zwar zu einer differenzierteren Erfassung vormoderner Einstellungen zur Fettleibigkeit gefunden, indem sie deren

¹ Susan E. Hill: *Eating to Excess. The Meaning of Gluttony and the Fat Body in the Ancient World*. Santa Barbara, CA 2011; Elena Levy-Navarro: *The Culture of Obesity in Early and Late Modernity*. New York 2008; Peter N. Stearns: *Fat History. Bodies and Beauty in the Modern West*. New York 1997.

Ambivalenz herausgearbeitet und die Gleichzeitigkeit positiver und negativer Bewertungen betont haben. Folgerichtig haben sie das Erzählmodell des Wendepunkts durch ein Narrativ der Zuspitzung einer ursprünglich ambivalenten Bewertung auf eine in der Gegenwart nur noch einseitig negative ersetzt.² Aber auch wenn all diese Entwicklungen die Fat History geschichtswissenschaftlich anschlussfähig gemacht haben, so kreisen die dabei entstandenen Arbeiten doch noch immer um die Gründungsfrage des Forschungsfelds nach den Ursprüngen der modernen Verurteilung von Belebtheit.

Eine solche Kontinuität engt die Historiografie zur Fettleibigkeit insofern ein, als sie damit teleologisch auf die letztendliche Abwertung von Fettleibigkeit fokussiert bleibt. Die komplexe und vielschichtige Beschäftigung mit und Bewertung von belebten Körpern während der vorangegangenen Jahrhunderte wird so auf eine sich zum Negativen hin verändernde Bewertung der betroffenen Leiber reduziert. Dieser Beitrag soll dagegen Aspekte vor allem der frühneuzeitlichen Wahrnehmung und Darstellung von Korpulenz in den Blick nehmen, die nicht in diesem teleologischen Narrativ aufgehen. Keinesfalls kann und soll so die Erzählung von der zunehmend negativen Bewertung von Belebtheit ersetzt werden. Der Fokus auf bislang unterbelichtete Aspekte ist aber geeignet, den geschichtswissenschaftlichen Blick auszuweiten und deutlich zu machen, dass sich die Geschichte von Körperformen in der Neuzeit nicht in einer Geschichte ihrer (moralischen) Bewertung erschöpft. Insofern kann er vielleicht auch dazu beitragen, die vereinfachende politische Indienstnahme fetthistorischer Erkenntnisse zu erschweren und dem Forschungsfeld zu einer deutlicheren wissenschaftlichen Eigenständigkeit zu verhelfen.

Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich dabei auf das erstaunlich unterforschte Korpus frühneuzeitlicher Bilder der Belebtheit. Da dem fülligen Leib auch in der wissenschaftlichen Imagination eine gewisse ästhetische Unmittelbarkeit zu eignen scheint, bedienen sich Geschichten der Belebtheit zwar ausführlich beim historischen Bildmaterial. In den meisten Arbeiten erfüllen die betrachteten Bilder allerdings lediglich eine illustrative Funktion. Sie dienen also dazu, einen andernorts erhobenen Befund visuell zu verdeutlichen und so zu plausibilisieren. Dies bedingt nicht nur eine extrem selektive Verwendung bildlicher Darstellungen, sondern vor allem auch ihre mangelnde Einordnung in die relevanten kunst-, kultur- und körperhistorischen Kontexte jenseits des oben skizzierten Abwertungsnarrativs. Aber auch die kunsthistorische Forschung hat den fülligen Leib bislang nicht systematisch in den Blick genommen. Arbeiten etwa zum Akt oder zum Porträt können aufgrund ihres anderen thematischen Fokus kaum mehr als Anregungen liefern. Diachrone wie synchrone Studien speziell zur Verbildlichung von Belebtheit stehen aus, und die Interpretation einzelner Bilder überschreitet

² Sander L. Gilman: *Fat. A Cultural History of Obesity*. Cambridge 2008; George Vigarello: *The Metamorphoses of Fat. A History of Obesity*. New York 2013; Christopher E. Forth: *Fat. A Cultural History of the Stuff of Life*. London 2019.

nur selten die Grenzen der Werkexegese.³ Schließlich hängen auch prominente Vertreter der Kunstgeschichte des Körpers zumindest bezüglich der Beleibtheit einem Abwertungsnarrativ an.⁴

Für den Zweck dieses Beitrags möchte ich vorschlagen, Bilder der Beleibtheit – über alle medialen, Gattungs- und Genregrenzen hinweg – zu nutzen, um dem Trend einer Körpervergessenheit in der Geschichtsschreibung zur Beleibtheit entgegenzuwirken. Indem sie die Geschichte der Korpulenz als Geschichte sich (zum Negativen hin) verändernder Bewertungen schreibt, liest eine solche körpervergessene Geschichtsschreibung füllige Leiber als Referenzen auf gesellschaftliche Normen und Werte. Aus dieser Perspektive scheinen in Bildern, ebenso wie in den mit Beleibtheit befassten Texten, gesellschaftliche Normierungsprozesse verhandelt zu werden, und die abgebildete Korpulenz wird mit akzeptierten oder abgelehnten Normen in Verbindung gebracht. Nun genießen allerdings Bilder als körperhistorische Quelle Texten gegenüber einen Vorzug: Während in den meisten einschlägigen Texten Körper zwar umfänglich beurteilt und damit auch normiert werden, aber nur als Idee und Projektionsfläche präsent sind, müssen sich in Bildern alle Normierungen in visuell aktualisierte und ästhetisch mit konkreten physischen Attributen versehene Körper einschreiben. Somit eröffnen Bilder als Quelle die Möglichkeit, Körper einmal nicht auf die auf ihnen hinterlassenen Normierungsspuren zu reduzieren, sondern sie stattdessen als Träger solcher Einschreibungen ernst zu nehmen und dabei ihre eigenständige mediale Qualität herauszuarbeiten. Die Frage muss dann lauten: Was sagt die bildliche Darstellung eines Körpers über Körperlichkeit aus und darüber, was und wie ein Körper, in der jeweiligen Epoche und Kultur, war – bevor das Bild auf normierende Vorstellungen, also darauf, wie ein Körper zu sein oder nicht zu sein hatte, gelesen wird. Vor dem Hintergrund des zu Recht in den zurückliegenden Jahrzehnten stark gemachten körpergeschichtlichen Paradigmas, dass ein Körper nie nur eine physische Tatsache darstellt, mag eine solche Lesart zunächst naiv erscheinen. Aber vielleicht kann sie, unter der Voraussetzung, dass ein Körper nie *nur*, aber durchaus *auch*, eine physische Tatsache darstellt, doch neue Interpretationswege aufzeigen. Denn letztlich gründet sie auf der in der Forschung weithin anerkannten Annahme, dass nicht nur das Sollen, sondern auch das Sein von Körpern historisiert werden muss.

Worauf genau also verweist der beleibte Körper im Bild eigentlich, wofür steht er im Untersuchungszeitraum vom Beginn der Renaissance im 14. bis zum Ausklingen der Frühen Neuzeit im 18. Jahrhundert? Blickt man wie die oben skizzierte Forschung auf Normen und Werte, drängt sich die Funktion von Beleibt-

³ Vgl. etwa Cordula van Wyhe (Hg.): *Rubens and the Human Body*. Turnhout 2018; Der Kunstverein in Bremen (Hg.): *Albrecht Dürer. Das Frauenbad von 1496*. Bearbeitet von Anne Röver-Kann. Eine Ausstellung um eine wiedergefundene Zeichnung. Kunsthalle Bremen, 11.9.–4.11.2001. Bremen 2001.

⁴ Nadeije Laneyrie-Dagen: *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIX^e siècle*. Paris 1997, S. 162.

heit als Gegenmodell auf. Der füllige Leib bildet aus dieser Perspektive den Kontrapunkt zu einem als Norm gesetzten oder als Ideal anvisierten Körper. Seine Verbildlichung erfüllt dann beispielsweise eine pädagogische Funktion, schärft zugleich aber auch im kontrastierenden Vergleich das Profil von Norm oder Ideal. Im frühneuzeitlichen Bilderkosmos findet sich tatsächlich eine deutliche Tendenz, Korpulenz als Gegenentwurf zur sich in einem frühneuzeitlichen Fundamentalprozess ausbildenden Norm eines zivilisierten Körpers zu verbildlichen. Beobachtungen in diese Richtung sind in der Forschung bereits angeklungen, harren aber noch ihrer präzisen Formulierung wie ihrer empirischen Ausarbeitung. Dieser Normierungsprozess dominierte viele textbasierte Diskurse zur Beleibtheit und fand so letztlich auch seinen Weg in die Forschung zur Geschichte der Korpulenz. Schaut man sich die frühneuzeitlichen Bildprogramme genauer an, dann kommen zwei weitere Prozesse in den Blick, die von der Forschung bislang nicht aufgegriffen wurden, die aber die Verbildlichung von Beleibtheit während der Frühen Neuzeit prägten.

Den einen Prozess stellt das Herauslösen dargestellter Körper aus bestehenden bildnarrativen Kontexten dar, also die ästhetische Autonomisierung des Körpers. Bei diesem Prozess spielte die Darstellung von Beleibtheit eine wichtige Rolle, wie im ersten Abschnitt gezeigt werden soll, denn durch diese von tradierten Verbildlichungsformen menschlicher Körper abweichende Darstellung wurde die Aufmerksamkeit auf den Leib gelenkt, der so zum autonomen Bedeutungsträger avancierte. Die Darstellung von Beleibtheit erweist sich somit künstlerisch als Instrument der Blicksteuerung. Zugleich eröffnete sich durch den Prozess der narrativen Dekontextualisierung des Körpers die Möglichkeit seiner Rekontextualisierung, also einer Aufladung dargestellter Körper mit alternativen Bedeutungen. Wie im zweiten Abschnitt gezeigt werden soll, lagerten sich zwei solcher alternativen, normativ neutralen Bedeutungen an den fülligen Leib an, indem er einerseits als mächtig und andererseits als erotisch dargestellt wurde.

Den anderen, die frühneuzeitliche Verbildlichung von Beleibtheit prägenden Prozess stellt die sich seit der Renaissance entfaltende ikonografische Exploration des menschlichen Leibs dar, sprich: das schrittweise Erkunden der Möglichkeiten zur Darstellung von Körpern. Im dritten Abschnitt soll entsprechend erläutert werden, wie der füllige Leib in bildlichen Darstellungen der Frühen Neuzeit ausgelotet wurde als eine Variante von Körper neben anderen, aber auch als selbst wiederum variantenreich und vielfältig.

Blicksteuerung: Die Darstellung von Beleibtheit als ästhetisches Mittel zum Sichtbarmachen von Körperlichkeit

Die das europäische Mittelalter hindurch dominanten monistischen Körpervorstellungen gründeten auf der Annahme, dass der menschliche Leib keine separate Größe darstellt, sondern eine Einheit bildet mit der Seele, dem Intellekt, den Emotionen, dem Charakter eines Menschen. Entsprechend wurden Körpermerkmale

als Zeichen etwa für die Moral eines Menschen gedeutet, während umgekehrt beispielsweise dem Geist oder den Passionen Einfluss auf das Körperinnere und -äußere bescheinigt wurden. Da dieser Monismus weit über das Spätmittelalter hinaus wirkmächtig blieb, bedingte die gesteigerte Aufmerksamkeit für den Menschen während der Renaissance zugleich ein gesteigertes Interesse am menschlichen Körper – auch auf dem Feld des Ästhetischen.⁵ Auf der Oberfläche lässt sich eine Glorifizierung und Verherrlichung des menschlichen Körpers in der Kunst ausmachen, die, im expliziten Rückgriff auf die Antike, neue Körperbildwelten generierte. Kulturelles Resultat dieser Entwicklung war eine Art ästhetischer Emanzipation. Verbildlichte Körper wurden aus traditionellen narrativen Kontexten mythologischer, biblischer, hagiografischer oder historischer Provenienz herausgelöst, fungierten also in abnehmendem Maße als schlichte Träger oder Container eines Bildnarrativs und standen vielmehr ästhetisch zunehmend für sich.⁶

Die narrative Emanzipation des Leibs nahm unter anderem in der ausschnittweisen Darstellung belebter menschlicher Körper im Renaissance-Porträt ihren Anfang. In diesen Porträts wurde der, zunächst vor allem männliche, Körper zum Repräsentationsmedium für den dargestellten Menschen. Der Bedeutungszuwachs des verbildlichten Leibs vollzog sich an der Schnittstelle dreier Entwicklungen, die, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung, in verschiedenen europäischen Kulturräumen zu finden sind. Dies war erstens eine Tendenz hin zur höheren Spezifität von Porträts, in denen, durchaus stilisierte, Merkmale dazu genutzt wurden, das Abbild auf einen Porträtierten zuzuschneiden. Primäres Ziel war dabei allerdings weniger die getreue Wiedergabe einer korporellen Realität, als vielmehr die umfassende wahre Darstellung einer Person. Dies war zweitens eine Tendenz hin zu detailreichen Darstellungen, also zu einer bestimmten Form der Stilisierung, die durch die Akkumulation von Einzelheiten den Eindruck von Wirklichkeitsnähe hinterließ.⁷ Und dies war drittens eine Tendenz hin zu mehr Expressivität, welche unter anderem durch eine Art von „verwegenem Realismus“⁸ in der Personendarstellung erzeugt wurde.

⁵ Daniel Arras: *La chair, la grâce, le sublime*. In: Georges Vigarello (Hg.): *Histoire du corps*. Bd. 1: *De la Renaissance aux Lumières*. Paris 2005, S. 431–500, hier: S. 437–440.

⁶ Bernd Roeck: *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*. Göttingen 2004, S. 197; vgl. auch Henri Zerner: *Le regard des artistes*. In: Alain Corbain (Hg.): *Histoire du corps*. Bd. 2: *De la Révolution à la Grande Guerre*. Paris 2005, S. 87–120, hier: S. 90, S. 95f. Verstärkt wurde diese Entwicklung durch die allmähliche ideelle Entkopplung von Mikrokosmos und Makrokosmos während der Frühen Neuzeit: Statt die sie umgebende Welt zu spiegeln, avancierten Körper in zunehmendem Maße zu Ausdrucksmedien für sich selbst (und ihre Träger).

⁷ Angela Fabienne Huguenin: *Hässlichkeit im Portrait. Eine Paradoxie der Renaissance-malerei*. Hamburg 2012; Laneyrie-Dagen: *L'invention* (wie Anm. 4), S. 150. Auch in Albrecht Dürers „Frauenbad“ (1496, Kunsthalle Bremen) ist der Körper der fettleibigen Frau rechts unten Teil eines mit unterschiedlich geformten Körpern und zahlreichen Gegenständen detailreich ausgestalteten Bildes; Kunstverein (Hg.): *Dürer* (wie Anm. 3), S. 12.

⁸ Ruth Mellinkoff: *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Berkeley 1993, S. LVII.

Im Zuge dieser Entwicklungen dienten verschiedene ästhetische Verfahren dazu, den Leib als autonomen Bedeutungsträger im Bild sichtbar zu machen. Zu diesen Verfahren zählte die differenzierte Darstellung eines Porträtierten als beleibt. Ein Doppelkinn,⁹ ein schwerer Kopf,¹⁰ fettgepolsterte Wangen¹¹ oder ein breiter Nacken¹² waren dabei häufig begleitet von physischen Merkmalen des Alterns, etwa Falten, schlaffer Haut oder Hautflecken.¹³ Mit diesen ästhetischen Mitteln eine gewisse Porträtähnlichkeit herzustellen, könnte als Erwartung von Auftraggebern wie Ausführenden durchaus an das Bildnis herangetragen worden sein.¹⁴ Hier ist aber vor allem die ästhetische Wirkung dieser Merkmale wichtig: Sie ließen den repräsentierten Körper sowohl vom weitgehend uniformen Erscheinungsbild in der spätmittelalterlichen, auch der höfischen, Kunst abweichen als auch von mit Ebenmäßigkeit und Proportionalität verbundenen Körperidealen der Epoche. Zu Repräsentationsnormen geronnen, hatten beide dafür gesorgt, dass dargestellte Körper visuell in den Hintergrund traten gegenüber jeweils das Körperliche transzendierenden Bildnarrativen, denen sie durch ihre idealisierte Unauffälligkeit gewissermaßen ästhetisch den Vortritt ließen. Merkmale wie Beleibtheit oder Alter durchbrachen dagegen tradierte visuelle Muster und lenkten so die Aufmerksamkeit der Betrachter auf den Körper selbst.

Somit handelt es sich bei der Darstellung von Beleibtheit um ein zentrales ästhetisches Mittel, mit dem die Körperlichkeit des Menschen ins Rampenlicht gerückt wurde. Der füllige Renaissanceleib konnte dann, im Kontext einer monistischen Körpervorstellung, zum Bedeutungsträger für die Stilisierung des ganzen Individuums werden. Es ist zu betonen, dass der Leib dafür erst in den Fokus gerückt worden sein musste, mittels Attributen wie Beleibtheit oder Alter eben.

Dass die darstellerische Funktion von Korpulenz nicht zwingend der Repräsentation von Individualität diene, zeigen beispielsweise die Ganzkörperdarstellungen

⁹ Brüder von Limburg, Porträt Jean de Valois, Januar-Bild, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, um 1410–1416; Antonio Pisanello, Medaille mit Porträt Filippo Maria Viscontis, 15. Jahrhundert, *Cabinet des Médailles*, Paris; Mino da Fiesole, Büste des Niccolò Strozzi, 1454, Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung.

¹⁰ Jan van Eyck, *Madonna mit Canon Joris van der Paele*, 1436, Groeninge Museum, Brügge; Nicholas Froment, *Le Buisson ardent*, 1476, Kathedrale von Aix-en-Provence; Bernadino de'Conti, Bildnis eines Prälaten, 1499, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie; Hans Holbein d. Ä., Porträt von Ulrich Schwartz, um 1500, Louvre, Paris; Hans Holbein d. Ä., Porträt von Ulrich Schwartz und seiner Familie, um 1503, Staatsgalerie, Städtische Kunstsammlung, Augsburg.

¹¹ Meister von Flémalle, Bildnis eines feisten Mannes, um 1440, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

¹² Quentin Metsys/Massys, *Portrait (mutmaßlich) von Paracelsus*, um 1530, Louvre, Paris; vgl. Huguenin: *Hässlichkeit* (wie Anm. 7), S. 152f.

¹³ Christoph Amberger, Bildnis von Conrad Peutinger, 1543, Staatsgalerie Altdeutsche Meister, Augsburg; Baldassare Estense, Porträt von Borso Estense, um 1470, Castello Sforzesco, Mailand; Laneyrie-Dagen: *L'invention* (wie Anm. 4), S. 149f.

¹⁴ Vgl. Laneyrie-Dagen: *L'invention* (wie Anm. 4), S. 150; Michael Maurer: *Bilder*. In: ders. (Hg.): *Aufriß der Historischen Wissenschaften*. Band 4: *Quellen*. Stuttgart 2002, S. 402–424, hier: S. 410; Sabine Poeschel: *Starke Männer – schöne Frauen. Die Geschichte des Aktes*. Darmstadt 2014, S. 97.

gen von korpulenten Mitgliedern des untersten Stands in Stundenbüchern des frühen 15. Jahrhunderts. Indem einzelne Schäfer¹⁵ oder Diener¹⁶, ohne erkennbare etwa moralische Konnotation, als korpulent dargestellt wurden, wurde nicht nur ästhetischer Abwechslungsreichtum zelebriert, sondern zugleich wurden ganze Personengruppen mit einem neuen Grad an physischer Bildpräsenz versehen.¹⁷ Diese Funktion der Aufmerksamkeitsgenese durch Belebtheit zieht sich durch die europäische (Kunst der) Neuzeit. Der füllige Leib blieb also auf Dauer ein ästhetisch auffälliger Leib, die Darstellung von Korpulenz ein Instrument der Blicksteuerung.

Steigerungsform: Belebte Körper als mächtig und erotisch

Die ästhetische Emanzipation von Körpern von ihren traditionellen narrativen Zusammenhängen erschöpfte sich jedoch nicht in einer neuen Emphase auf den Leib, der, wie eben dargelegt, unter anderem durch seine Darstellung als belebt in den Fokus der Betrachtung gerückt wurde. Sie machte es auch möglich, die so ins Zentrum gestellten Körper mit alternativen, nun allerdings auf Körper zugeschnittenen Bedeutungen aufzuladen. Statt auf mythologische, biblische oder historische Geschichten zu verweisen, wurden sie nun zu Trägern unmittelbar mit dem Leib assoziierter Merkmale. Zwei solcher Merkmale verfestigten sich um Verbildlichungen von Korpulenz herum: Macht und Erotik. Belebtheit bildete dann eine visuelle Steigerungsform und verortete den Träger des fülligen Leibs am oberen Ende einer Skala, schrieb ihm also Macht zu oder lud ihn erotisch auf. Diese beiden Bedeutungen waren nicht durchweg neu, sondern aktualisierten vor allem kulturhistorisch latente ästhetische Potenziale von Körpern. Allerdings verlangten sie insofern eine grundlegende ästhetische Umarbeitung verbildlichter Leiber als ihr effektiver Transport von den visuellen Effekten von Körpern abhing.

Männliche Renaissance-Porträts schlossen mit ihrer Verbindung aus bedeutungsschwerer Seniorität und (mehr oder weniger) gewichtiger physischer Präsenz an antike Gravitas-Visualisierungen an. Zusammen mit ruhigen Gesichtszügen, emotionaler Neutralität und dem Eindruck einer gewissen Unnahbarkeit repräsentierten sie die Abgebildeten als *viri graves*.¹⁸ Aus dieser Bildtradition ent-

¹⁵ L'Annonce au berger. In: Grandes Heures de Rohan, um 1425–1435, BnF, MS. Latin 9471.

¹⁶ Térance des ducs, um 1410, Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, Ms 664, zitiert nach Danièle Alexandre-Bidon: Trop gourmand? Le corps obèse dans l'iconographie médiévale. In: Karine Karila-Cohen/Florent Quellier (Hg.): Le corps du gourmand. D'Héraclès à Alexandre le Bienheureux. Tours/Rennes 2012, S. 133–144, hier: S. 138.

¹⁷ Alexandre-Bidon: Trop gourmand? (wie Anm. 16), S. 138.

¹⁸ Mark Bradley: Obesity, Corpulence and Emaciation in Roman Art. In: Papers of the British School at Rome 79 (2011), S. 1–41; Michael W. Cole: Physiognomik. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2011, S. 336–340, hier: S. 338; Arras: La chair (wie Anm. 5), S. 471; Roeck: Das historische Auge (wie Anm. 6), S. 205f.

wickelten sich die frühneuzeitlichen Herrscherdarstellungen. Der im Verlauf der Renaissance aus seinen traditionellen narrativen Kontexten emanzipierte menschliche Körper wurde dabei mit neuen, gattungsbezogenen, aber diesmal körpernahen Bedeutungen aufgeladen. Antike und hochmittelalterliche Ideen aufgreifend¹⁹ konnten die in Repräsentationsporträts herauszustellenden Herrschaftsmerkmale und vor allem fürstliche Macht unter anderem durch eine physische Ausdehnung der dargestellten Körper zum Ausdruck gebracht werden. Belebtheit wurde somit zu einer ästhetischen Manifestationsform von Herrschaft.

Zu Beginn der Frühen Neuzeit rückte der füllige, vor allem, aber nicht nur, männliche²⁰ Fürstenkörper dabei abschnittsweise in den Blick der Betrachter. Die von Lukas Cranach d. Ä. geschaffenen Halbfiguren der drei sächsischen Kurfürsten deuten eine Dreiecksform an und präsentieren so nach unten sich deutlich verbreiternde herrscherliche Leiber, ohne dass allerdings deren genaue Konturen, selbst im oberen Bereich, mehr als nur angedeutet werden mussten. Die renaissancecotypische Abbildung vom Herrschaftsgebiet im Hintergrund lässt den (diffus) großen Fürstenkörper dabei zugleich auch zum Symbol für das Territorium werden.²¹ Im 16. Jahrhundert wurden die im 14. und 15. Jahrhundert noch seltenen Ganzfiguren zur Normalität auch auf Herrscherbildnissen. Dies weitete nicht nur die Möglichkeiten aus, Gesten, Farben, Bekleidung oder Schmuck in die Personendarstellungen einzubauen.²² Es zwang zugleich zur genaueren ästhetischen Erfassung fürstlicher Leibesfülle.²³ Die dabei aufgenommene und weiterentwickelte Formensprache wird weiter unten eingeordnet. Hier sei aber bereits angemerkt, dass die im Herrscherporträt entwickelten Darstellungsformen der Belebtheit nicht auf Fürstenbildnisse beschränkt blieben, sondern eben ab dem 16. Jahrhundert auch zur Verbildlichung vor allem der Mitglieder klerikaler und städtischer Eliten verwendet wurden.²⁴

Trotz des Fokus auf das Repräsentationsporträt soll nicht der Eindruck entstehen, dass die Assoziation von Korpulenz mit Herrschaft eine im Grunde positive war. Natürlich dienten Herrscherporträts der Glorifizierung der Porträtierten.

¹⁹ Michel Pastoureau: *Le temps des rois obèses* (XI^e–XIII^e siècle). In: *Micrologus* 19 (2011), S. 259–276, hier: S. 268.

²⁰ Für ein weibliches Bruststück siehe Gentile Bellinis Porträt der Caterina Cornaro, um 1500, Szépművészeti Múzeum, Budapest; für eine Ganzfigur siehe Edmund Lillys Bildnis der Königin Anne Stuart, 1703, Blenheim Palace, Oxfordshire.

²¹ Triptychon mit Porträts von Friedrich III. (dem Waisen), Johann dem Beständigen und Johann Friedrich I., nach 1532, Hamburger Kunsthalle.

²² Arras: *La chair* (wie Anm. 5), S. 471 f.

²³ Für beide Aspekte siehe das Porträt Heinrichs VIII. von Holbein d. J., etwa in der Kopie von Remigius van Leemput, 1667, UK Royal Collection, Hampton Court Palace.

²⁴ Vgl. Christoph Amberger, Ulrich Ehinger, um 1532, Kunsthistorisches Museum, Wien; Frans Hals, Nicolaes Woutersz van der Meer, 1631, Frans Hals Museum, Haarlem; Bartholomeus van der Helst, Gerard Andriesz Bicker, 1639, Rijksmuseum, Amsterdam; Nathaniel Dance, Captain Francis Grose FSA, vor 1787. Zu Parallelen zwischen Lutherbildnissen und Porträts der sächsischen Kurfürsten vgl. den einflussreichen Aufsatz von Lyndal Roper: *Martin Luther's Body. The „Stout Doctor“ and His Biographers*. In: *AHR* 115 (2010), S. 351–384, hier beispielsweise: S. 381 f.

Allerdings steht Belebtheit ebenso als Zeichen für Herrschaft in Darstellungen, die herrschaftskritisch angelegt sind. Früh in dieser Traditionslinie findet sich Niccolò Nellis Darstellung der Königin des Schlaraffenlands von 1565 („La Venerabile Poltroneria Regina de Cucagna“), welche adeliges Parasitentum verurteilt. Ebenso hier einzuordnen sind britische und französische königskritische oder antikerikale Karikaturen des 18. und 19. Jahrhunderts und die kapitalismuskritische Satire des späten 19. und 20. Jahrhunderts. Darin, dass Belebtheit als das Körperliche und das Politische verzahnendes visuelles Faktum ästhetisch von beiden Seiten beispielbar war, also Lob auf den Herrscher ebenso transportieren konnte wie Kritik an der Herrschaft, zeigt sich ihre grundsätzliche normative Neutralität.

Die Erotisierung fülliger weiblicher Körper²⁵ wurde, vielleicht wenig überraschend, in aus ihren traditionellen narrativen Kontexten herausgelösten Akten augenscheinlich.²⁶ Die ästhetische Autonomisierung des unbedeckten Körpers begann bei mythologischen und biblischen Motiven, etwa der Darstellung antiker Göttinnen, Adam und Evas oder des Christus am Kreuz, in denen die repräsentierten Körper mit einer die Szene nicht nur transzendierenden, sondern ihr in gewissem Sinne fremden Bedeutung aufgeladen wurden.²⁷ Sie verstärkte sich in allegorischen oder an Allegorien angelehnten Darstellungen, die aus den klassischen narrativen Kontexten isolierte Körperikonografien instrumentalisieren, um abstrakte Ideen zu verbildlichen. Der Körper wurde in diesem Autonomisierungsprozess schrittweise dem Schutz des Narrativs entzogen und so den Blicken ausgesetzt. Gleich, womit auch immer er dann aufgeladen war oder wurde, er trat so ästhetisch auf jeden Fall in den Vordergrund. Seinen vorläufigen Höhepunkt erreichte dieser Prozess in Bildern, in denen der visuelle, vor allem erotische Effekt der vorgeführten Körper den künstlerischen Gestaltungsprozess bestimmte. Ein Mechanismus zur Erotisierung sich narrativ-visuell emanzipierender Körper neben anderen bestand dabei in ihrer materiellen Ausdehnung: Ein Mehr an Körper wirkte im oben skizzierten Sinne als Verstärker, hier eben für den erotischen Ausdruck.

An einem Beispiel aus der deutschen Renaissance lässt sich dieser Prozess illustrieren. Dürer hat seine „Vier nackten Frauen“ (1497)²⁸ zwar thematisch uneindeutig gehalten, er hat sie aber, ebenso wie wenig später etwa Hans Baldung Grien im Fall seiner eindeutig allegorischen „Die drei Lebensalter und der Tod“ (um 1509/1510)²⁹ gestalterisch explizit in die Tradition der Darstellung mythologischer

²⁵ Belebte Männer dagegen wurden wenn, dann mit einer plumpen Lüsternheit assoziiert: Hans Weiditz, [Teuchelmechtel], 1521; Abraham Bosse, *Actors at the Hotel de Bourgogne*, 1644–1634, Metropolitan Museum of Art, New York. Solche Darstellungen finden sich vor allem im Kontext der Gegenbilder zum zivilisierten Körper und sollen deswegen hier nicht behandelt werden.

²⁶ Arras: *La chair* (wie Anm. 5), S. 450–453.

²⁷ Meinard Maria Grewenig: *Der Akt in der deutschen Renaissance. Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst*. Freren 1987, S. 12–14; Kunstverein (Hg.): *Dürer* (wie Anm. 3), S. 30.

²⁸ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

²⁹ Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abbildung 1: Sebald Beham, *Drei Frauen in der Badstube*, 1548, Dresdner Staatliche Kunstsammlungen – Kupferstich-Kabinett; Fotografie: Herbert Boswank.

Körper, wie der der Grazien oder der Venus, gestellt. Die verschiedenen, Jahrzehnte später entstandenen Versionen von Barthel und Sebald Behams „Drei Frauen in der Badstube“³⁰ wurden zeitgenössisch zwar noch als Referenzen auf Dürers bekannten Stich gelesen, können mit ihren erotischen Handlungen und Gesten in ihrer unzweideutig sexuellen Üppigkeit aber allenfalls noch als Parodien der Göttinnen- oder Grazienikonografie gelten.³¹ Sebald Behams korpulente „Drei Frauen in der Badstube“ (1548)³² führen in expliziten Posen in einem zum Vorwand degradierten Badekontext eingefangen die Erotisierung des emanzipierten Körpers

³⁰ B. Beham, 1525–1527 und H. S. Beham, 1546–1550, beide Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.

³¹ Stephen H. Goddard: *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters, 1500–1550*. Lawrence, KS 1988, S. 183f.; Dietwald Doblies: *Die vier Hexen*, online zugänglich unter: <https://www.albrecht-duerer-apokalypse.de/die-4-hexen/> (letzter Zugriff am 5. 10. 2020).

³² Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. Vgl. auch S. Behams „Die drei Frauen und der Tod“ (um 1546/1550), ebendort.

konsequent weiter (Abb. 1).³³ In der Folgezeit differenzierte sich die erotische Verbildlichung weiblicher Belebtheit aus. Während sie sich in Peter Paul Rubens „Het Pelsken“³⁴ oder „Venus, Mars und Amor“³⁵ matrimonial beziehungsweise keusch eingehegt findet, erwies sich Jacob Jordaens als Nachfolger der Behams oder Urs Grafs. Er setzte einen weiteren Kontrapunkt zu Rubens, indem er Nyssa nicht, wie üblich, als bloßgestelltes Opfer ihres angeberischen Ehemanns, König Kandaules, und seines voyeuristischen Freundes Gyges präsentierte, sondern vielmehr als ebenso ausladenden wie frivol kokettierend zum Ehebruch einladenden Rückenakt (Abb. 2).³⁶

Belebtheit fungierte in Renaissance und Barock bei einzelnen Motiven durchaus wiederholt, aber nie durchgängig, als visueller Verstärker erotischer Anziehung, etwa in dem populären Motiv der Susanna im Bade, die mit schlankeren ebenso wie mit üppigeren Formen dargestellt wurde.³⁷ Zu keinem Zeitpunkt aber monopolisierte die breite Silhouette die Visualisierung weiblicher Erotik – ebenso wie sie übrigens auch nie die Darstellung herrscherlicher Macht in Repräsentationsporträts monopolisierte. Die meisten frühneuzeitlichen Badeszenen kamen, auch nach Dürer und Beham, ohne füllige Leiber aus.³⁸ In Bacchus-Szenen finden sich füllige Leiber sowohl in den auf Andrea Mantegna³⁹ folgenden Allegorien der Fruchtbarkeit,⁴⁰ als auch in den erotisch aufgeladenen Werken des Barock,⁴¹ allerdings scheinen sie in keiner Variante zwingend erforderlich gewesen zu sein, Fruchtbarkeit konnte auch durch satte muskulöse Körper, Erotik auch durch ein orgiastisches Geschehen untermauert werden.⁴² Insofern kann festgestellt werden,

³³ Kunstverein (Hg.): Dürer (wie Anm. 3), S. 37; Goddard: World (wie Anm. 31), S. 181. Baldung Grien und nach ihm Urs Graf nutzten das nicht-klassische Thema des Hexensabbats für von allen künstlerischen Konventionen, auch denen der jungen Darstellungstradition für Hexenkörper, sich befreiende Studien an Fettpolstern reicher Hexen.

³⁴ 1638, Kunsthistorisches Museum, Wien.

³⁵ Um 1630–1635, Dulwich Picture Gallery, London.

³⁶ Kandaules zeigt Gyges seine Frau, 1646, Nationalmuseum, Stockholm; Poeschel: Starke Männer (wie Anm. 14), S. 102–104. Man vergleiche auch Jordaens „Susanna und die Alten“ (1653, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen) mit Rubens verschiedenen Susanna-Darstellungen.

³⁷ Siehe neben den oben erwähnten Werken beispielsweise auch Annibale Carraccis „Susanna und die beiden Alten“ (1615, Städtisches Grafik-Kabinett, Bosnang).

³⁸ Vgl. das Bilderkorpus in Kunstverein (Hg.): Dürer (wie Anm. 3).

³⁹ Bacchana mit Silenus, frühe 1470er-Jahre, Metropolitan Museum of Art, New York. Ohne Korpulenz dagegen: Mantegna, Bacchanal mit Weinfass, um 1470–1490, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁴⁰ Hans Baldung Grien, Der trunkene Silen/Bacchus; Maerten van Heemskerck, Triumphzug des Bacchus, um 1536/37, Kunsthistorisches Museum, Wien.

⁴¹ Johannes Rottenhammer, Die Hochzeit des Bacchus mit Ariadne, um 1600; Peter Paul Rubens, Bacchanalia, um 1615, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Moskau; Peter Paul Rubens, Der Triumph des Bacchus, 1636, Museum Boijmans, Rotterdam. Vgl. Max Goering: Bacchanal. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1 (1937), Sp. 1321–1330, online zugänglich unter: RDK Labor, <http://www.rdklabor.de/wiki/Bacchanal> (letzter Zugriff am 11. 10. 2020); Martin Warnke: Rubens. Köln 2006, S. 95.

⁴² Gelegentlich avancierte Belebtheit gar zum expliziten Gegenpol der Erotik, etwa wenn in Dürers „Frauenbad“ der von der mittig platzierten jungen Schönen in das Bild eingeführte Betrachter seinen Blick der anstehenden Schwambewegung folgend nach rechts wendet und dort beim



Abbildung 2: Jacob Jordaens, *Kandaules zeigt Gyges seine Frau*, 1646, Nationalmuseum, Stockholm.

dass mit verschiedenen Formen der Darstellung weiblicher Erotik zeitgenössisch verbundene positive wie negative Wertungen nicht an der Körperform der Beleibt-

Anblick der Matrone eine Abkühlung erfahren soll; Jürgen Müller: Der dritte Mann – Überlegungen zur Rezeptionsästhetik von Albrecht Dürers Zeichnung *Das Frauenbad*. In: Gernot Kamecke/Bruno Klein/Jürgen Müller (Hg.): *Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik*. Berlin 2009, S. 35–44, hier: S. 41.

heit hingen. Weder Susannas verführerische, aber tugendhafte Schönheit noch die sexuellen Ausschweifungen des Bacchus und seiner Gesellen hingen an der Korpulenz. Diese Beobachtung wird gestützt durch die Tatsache, dass Allegorien des – verurteilten – Lasters der Wollust die Frühe Neuzeit hindurch ohne Leibesfülle auskamen, wohingegen sich Korpulenz als Signum allegorischer Völlerei bereits im 16. Jahrhundert durchgesetzt hatte.⁴³ Belebtheit konnte also durchaus als visueller Verstärker erotischen Ausdrucks fungieren, blieb dabei aber normativ neutral.

Explorieren: Belebtheit als eine vielgestaltige Körperformvariante neben anderen

Der füllige Leib repräsentierte in der europäischen Kunst seit der Renaissance immer auch einen bestimmten Typ von Körper. Als solcher konnte er ästhetisch erkundet, ausgelotet und klassifiziert, also von anderen, grundsätzlich auf derselben Ebene liegenden, aber in den relevanten Kategorien eben anders verfassten Körpern visuell unterschieden werden. Hier steht Belebtheit somit nicht für Körperlichkeit an sich oder für ein Mehr bestimmter, mit Körper assoziierter Merkmale, sondern fungiert als Hinweis auf die Varianz von Körperlichkeit.

Die ästhetische Exploration und Ausdifferenzierung des menschlichen Körpers entspann sich im Spätmittelalter eingebettet in ein das Innen und das Außen zusammendenkendes Menschenbild. Die Säfte- und Temperamentenlehre kannte verschiedene Körpertypen und entsprechend keinen Normkörper, sondern verschiedenartige Leiber. Unterschiedliche Körperformen wurden dabei im Grundsatz nicht hierarchisiert, sondern vielmehr in horizontal relationierte Kategorien gegossen, um die Vielfalt der menschlichen Gestalt zu erfassen. Da die Säfte- und Temperamentenlehre textbasierte Konzepte und Vorstellungen auch von Belebtheit bis in die Moderne hinein prägte, überrascht es kaum, dass sich in der europäischen Kunst ab der Renaissance zahlreiche Verbildlichungen von Korpulenz finden, die offensichtlich gängige Vorstellungen vom phlegmatischen Temperament spiegeln oder zumindest als Darstellungen desselben in der Forschung diskutiert werden können (Abb. 3).⁴⁴

Allerdings fällt auf, dass in vielen dieser Bilder Merkmale der phlegmatischen Konstitution mit verurteilten Charaktereigenschaften oder Verhaltensformen

⁴³ Hans Burgkmair d. Ä., Die Fresikeit, um 1510, British Museum, London; Crispin de Passe d. Ä./Maarten de Vos, Die Völlerei, 16. Jahrhundert; Georg Pencz, Gula, um 1539–1543, Rijksmuseum, Amsterdam; Joos van Winghe, Die Schlemmerin, 1593, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

⁴⁴ Vgl. Giotto di Bondone, Nozze di Cana, um 1304–1306, Cappella degli Scrovegni, Padua; vgl. dazu: Hubert Steinke: Giotto und die Physiognomik. In: ZfK 59 (1996), S. 524–547; Albrecht Dürer, Das Männerbad, um 1496/1497, Städelmuseum, Frankfurt a. M.; vgl. dazu Kunstverein (Hg.): Dürer (wie Anm. 3), S. 28; Antonio Canova, Porträt von Amadeo Svajer, 1790, Museo Correr, Venedig.



*Abbildung 3: Antonio Canova,
Porträt von Amadeo Svajer, 1790,
Museo Correr, Venedig.*

verbunden sind, etwa im Kontext der Darstellung von Lastern wie Faulheit oder Völlerei (Abb. 4).⁴⁵ Einzelne Darstellungen ästhetisch ähnlicher Körper zeigen auch aus humoralpathologischen Ideen abgeleitete Ätiologien oder Behandlungen, etwa den exzessiven Flüssigkeitskonsum beim Bade als Ursache für Fettleibigkeit oder das therapeutische Ausleiten von Blut via Blutegel oder Schröpfkopf.⁴⁶ Systematische Verbildlichungen der humoralen Körperwelt wie die niederländischen Temperamentszyklen des 16. und 17. Jahrhunderts kommen dagegen weitgehend ohne Darstellungen spezifischer Körperformen einschließlich der Korpulenz aus.⁴⁷ Also auch wenn die konzeptionellen Grundlagen dafür durchaus existierten, so entwickelte sich bis in die Frühe Neuzeit hinein doch keine auf

⁴⁵ Etwa Jean Fouquet, *Le Mariage de la Vierge*. In: *Livre d'heures d'Etienne Chevalier*, 1452–1460; Werkstatt des Andrea Mantegna, *Virtus combusta*, um 1495–1500; Andrea Mantegna, *Trionfo della Virtù* (oder *Minerva scaccia i Vizi dal giardino della Virtù*), 1502, Louvre, Paris; Peter Paul Rubens, *Höllensturz der Verdammten*, um 1620, Alte Pinakothek, München.

⁴⁶ Pierre Boaistuau: *Histoires prodigieuses, extraicts de plusieurs fameux Autheurs, Grecs & Latins, sacrez & prophanes [...]*. Bd. 1. Paris 1578, S. 115r–v, S. 166; Hans Sebald Beham, *Das Frauenbad*, um 1530/40, Art Institute of Chicago; dazu: Kunstverein (Hg.): *Dürer* (wie Anm. 3), S. 37; Alexandre-Bidon: *Trop gourmand?* (wie Anm. 16), S. 136.

⁴⁷ Gerlinde Lütke Notarp: *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster 1998, S. 282.



Abbildung 4: Andrea Mantegna, *Sieg der Minerva über die Laster*, 1502, Louvre, Paris.

dem gängigen humoralen Körpermodell basierende Darstellungssystematik verschiedener Körperformen und somit auch keine der Belebtheit.⁴⁸

In der Renaissance bildete sich nun aber eine neue Tradition der explorativen Darstellung des menschlichen Körpers aus, eine, die den Körper, anders als die Temperamentenlehre, tendenziell losgelöst von seinem Inneren zu behandeln und als eigenständige Kategorie zu erfassen suchte. Innerhalb dieser Tradition lassen sich zwei Ausgangspunkte für das ästhetische Ausloten menschlicher Belebtheit ausmachen: erstens Versuche, das ganze Spektrum menschlicher Körperformen zu erfassen und nicht nur ideale, schöne, wohlproportionierte Körper; und zweitens Versuche, die monsterhaften Extreme der menschlichen Gestalt, körperliche Grenzgänger gewissermaßen zwischen Menschheit und Tierwelt, zu erkunden.

Am Anfang stand das Bemühen, Natur und Ideale der Hässlichkeit zu sondieren, also die Gegenpole der während der Renaissance außerhalb von Porträts überwiegend verbildlichten und gemeinhin als miteinander verbunden angesehenen

⁴⁸ Ganz leichte Anklänge vielleicht auf dem Flugblatt von Erhard Schön, *Die vier wunderberlichen Eygenschaft und Würckung des Weins*, 1528. In: Hans Sachs im Gewande seiner Zeit, oder Gedichte dieses Meistersängers, in derselben Gestalt wie sie zuerst auf einzelne, mit Holzschnitten verzierte Bogen gedruckt. Gotha 1821, Nr. XXII.

Körpermerkmale Schönheit und Proportionalität. Während Kunsttheoretiker wie Leon Battista Alberti, später auch Johann Joachim Winckelmann oder Gotthold Ephraim Lessing, die Aufgabe der Kunst in der Darstellung von Schönheit und Perfektion sahen und allenfalls graduelle, etwa altersabhängige Abweichungen zum Zweck der Verlebendigung einer Darstellung akzeptierten, entwarfen Leonardo da Vinci und seine Schüler groteske Gestalten. Zwar schlossen sie damit ideell an die Vorstellung vom diabolischen Körper als Gegenbild zum menschlichen Ebenbild Gottes an und stellten ihre Werke ästhetisch in die Tradition der Fratzen an Kirchenfassaden und die Körper der Verdammten auf spätmittelalterlichen Fresken, doch künstlerisch zielten sie letztlich auf eine Verbildlichung der Vielfalt menschlicher Gestalten – und begannen dabei mit den hässlichen. Durch groteske Verfremdung sollte die bestehende Ordnung insgesamt gestört und so auch das Bekannte zum Unbekannten, unverstellt Betrachtbaren und vor allem unbedingt zu Erkundendem werden. Dabei zweckentfremdete Leonardo die tradierte Proportionslehre, indem er sie nicht etwa zur Schaffung schöner Menschenkörper, also der Krone der Schöpfung, nutzte, sondern sie vielmehr als heuristisches Instrument einsetzte, um ein niederes Wesen wie das Pferd zu vermessen. Menschliche Körper vermaß er mit ähnlichem Ziel in Bewegung, also in Situationen, in denen die Perfektion der idealen Proportionen notwendigerweise aufgebrochen wurde.⁴⁹

Albrecht Dürer dagegen nutzte die durch die Verbildlichung des Grotesken aufgezeigten darstellerischen Möglichkeiten, um nicht nur die Hässlichkeit oder andere Formen der Abweichung auszuloten, sondern um Variation in der menschlichen Gestalt insgesamt systematisch zu erfassen – ohne diese zu hierarchisieren. Sein ästhetisches Ausloten menschlicher Belebtheit wurzelte somit in dem Versuch, das ganze Spektrum menschlicher Körperlichkeit zu erkunden und auf diese Weise Normalität gewissermaßen zu multiplizieren.⁵⁰ Statt der Engführung auf einen Körpertyp sollte die Variabilität von Körperlichkeit eingefangen und künstlerisch dargestellt werden. Dürer realisierte dies durch systematische Variation innerhalb des Proportionsrasters. In seinem theoretischen Hauptwerk löste er die Proportionslehre aus ihrer Bindung an Schönheit und Perfektion und nutzte sie stattdessen als heuristisches Instrument für die Erkundung der Vielfalt menschlicher Erscheinungsformen.⁵¹ Die in den ersten beiden Büchern auf der Grundlage geometrischer Formen entworfenen männlichen und weiblichen Typen unterschieden sich unter anderem in der Breite einzelner Körperpartien wie des ganzen Körpers. Mit seiner umfänglichen und nicht auf Hierarchisierung zielenden Erfas-

⁴⁹ Zerner: *Le regard* (wie Anm. 6), S. 90–92; Patrizia Bettella: *The Marked Body as Otherness in Renaissance Italian Culture*. In: Linda Kalof/William Bynum (Hg.): *A Cultural History of the Human Body in the Renaissance*. London 2010, S. 158; Arras: *La chair* (wie Anm. 5), S. 441–444; Dorothea Scholl: *Von den „Grotesken“ zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. Münster 2004, S. 585.

⁵⁰ Hier liegen vielleicht auch die Porträts der Renaissance nicht fern mit einem Bemühen um eine differenzierte Darstellung von Gesichtern und das Herausarbeiten ästhetischer Spezifika.

⁵¹ Albrecht Dürer: *Vier Bücher von menschlicher Proportion*. Nürnberg 1528; Arras: *La chair* (wie Anm. 5), S. 444.

sung menschlicher Körper widmete Dürer verschieden dicken und auf verschiedene Arten dicken Körpern dieselbe methodische Aufmerksamkeit wie allen anderen Leibesformen und integrierte sie gleichberechtigt in seinen einflussreichen Katalog menschlicher Proportionen.

Allerdings begründete Dürer damit keinen theoretischen oder methodischen Diskurs über die Breite der menschlichen Gestalt in der frühneuzeitlichen Kunst. Bei aller Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit der Proportionenlehre im Detail lag in Zeichenlehren und Vorlagensammlungen des späten 16. bis frühen 19. Jahrhunderts doch der Fokus auf der Länge einzelner Körperteile und dem Verhältnis dieser Längen zueinander. Nur wenige Verfasser einschlägiger Werke sprachen das Thema der horizontalen Ausdehnung überhaupt an.⁵² Und unter diesen wiederum integrierte nur eine Minderheit Breitenmaße in ihr System der geometrischen Erfassung des Körpers.⁵³ Die meisten verwiesen schlicht auf die große Bandbreite menschlicher Gestalten gerade in der Weite⁵⁴ oder beließen es bei einer kurzen Charakterisierung der Haut von Völlern und Faulenzern als apfelfarben, ihrer Lippen als fleischig und ihrer Nacken als fett.⁵⁵ Der genaue Zuschnitt des Interesses an der menschlichen Anatomie in frühneuzeitlichen Zeichenlehren stützt den Eindruck, dass die horizontale Ausdehnung der menschlichen Gestalt weitgehend außerhalb des Fokus der theoretischen wie systematischen künstlerischen Körpererfassung lag: Zwar galten anatomische Kenntnisse durchgehend als Voraussetzung für eine zufriedenstellende Verbildlichung menschlicher Körper. Allerdings beschränkten sich die geforderten Kenntnisse auf Knochen und Muskeln, später auch Nerven; sie sollten die korrekte Darstellung einzelner Muskelgruppen und vor allem der Längen der verschiedenen Körperteile und menschlicher Bewegungen gewährleisten. Entsprechend breiten Raum nahmen die Ausführungen zu Armen und Händen, Beinen und Füßen ein.⁵⁶ Der Torso dagegen, an dem sich Belebtheit in der europäischen Kunst vor allem manifestierte, wurde fast immer deutlich knapper abgehandelt.⁵⁷

⁵² Unter den Dutzenden von Abbildungen menschlicher Körper bei Johann Merken/Peter Paul Rubens: *Théorie de la figure humaine*. Paris 1773, etwa findet sich keine eines belebten Menschen.

⁵³ Heinrich Lautensack: *Des Cirkels unnd Richtscheyts, auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurtze, doch gründtliche Underweisung deß rechten Gebrauchs*. Frankfurt a. M. 1564, S. 33v–34v; Jean Cousin: *L'Art De Desseigner De Maistre Jean Cousin*. Paris 1685, etwa S. 58, S. 60, S. 62, S. 72.

⁵⁴ Georg Heinrich Werner: *Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst durch die Geometrie mit vielen Kupfern*. Göttingen 1796, S. 409, S. 458–460.

⁵⁵ Leonardo da Vinci/Nicholas Poussin: *Traité élémentaire de la peinture [...]* [1651]. Paris 1803, S. 183; Gaspard Colombina: *Discorso Sopra Il Modo Di Disegnare, Dipingere Et spiegare [...]*. O. O., o. J. [um 1650], o. S.

⁵⁶ Vgl. etwa die Verteilung der Bände auf die einzelnen Körperregionen bei Johann Daniel Herz: *Natura Artis studio feliciter repraesentata, sive Humana Statura per singula membra juxta aetates et sexus nova inventione accuratissime delineata*. Augsburg 1723.

⁵⁷ Da Vinci/Poussin: *Traité* (wie Anm. 55), S. 30; Carrington Bowles: *All Draughtsmen's Assistant, Or, Drawing Made Easy [...]*. London 1777, S. 6; Arras: *La chair* (wie Anm. 5), S. 458. Vgl. nur den Titel von Cousin: *L'Art* (wie Anm. 53).

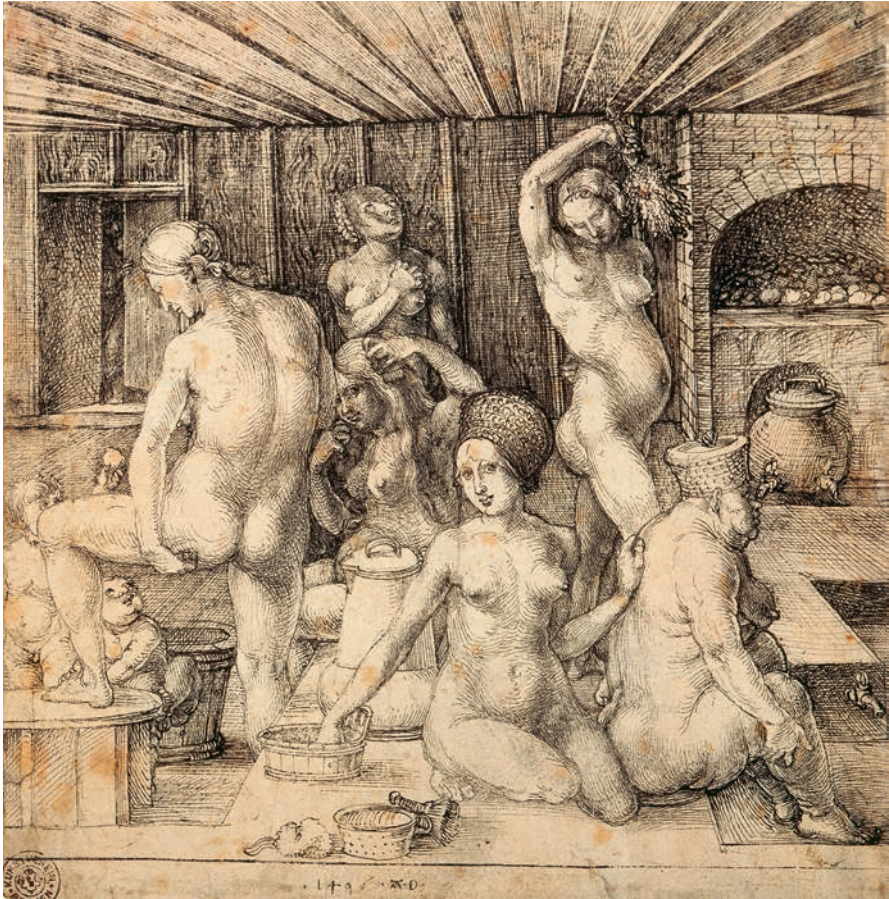


Abbildung 5: Albrecht Dürer, *Das Frauenbad*, 1496, Federzeichnung, Kunsthalle Bremen – Karen Blindow – ARTOTHEK.

Die ästhetische Exploration des mit Breite assoziierten Teils des Spektrums menschlicher Körperformen erfolgte somit auch nach Dürer kaum auf der Ebene von Systematik und Präskription, sondern vor allem in der Verbildlichung von Korpulenz. Ein Beispiel für die mitunter collageartigen Züge dieses Prozesses findet sich ebenfalls bei Dürer, nämlich in seinem „Frauenbad“ (Abb. 5). Die vier mittig platzierten jüngeren Frauen wurden von der Forschung wiederholt mit verschiedenen antiken Venus-Typen in Verbindung gebracht und verweisen gemeinsam mit der athletischen Frau auf der linken Seite auf einen virtuellen Katalog zu Studienzwecken bezüglich Statur, Alter und Ansicht variierter weiblicher Akte. Die korpulente Matrone auf der rechten Seite dagegen kann weder antike noch akademische Wurzeln vorweisen, sondern geht vielmehr auf einen Bacchanal-Kupferstich Mantegnas zurück, den Dürer 1494 kopierte („Bacchanal mit

Silen“, Albertina, Wien).⁵⁸ Es waren jedoch nicht nur solche pragmatischen ikonografischen Synthesen, die die ästhetische Erkundung menschlicher Belebtheit vorantrieben.

Einen weiteren Ausgangspunkt für das ästhetische Ausloten menschlicher Belebtheit bildete ein analoges Weltbild. Diesem zufolge sind die Menschheit und das Tierreich nicht kategorisch voneinander zu trennen, sondern weisen vielmehr Schnittmengen auf und bringen vor allem Grenzgänger hervor. Diese als *monstra* bezeichneten Wesen sind keine Unfälle der Natur, sondern enthüllen deren spielerische und kreative Kraft und deuten auf die ihr zugrunde liegende Ordnung. Aufgrund ihrer besonderen Stellung zogen „Monster“ symbolisches und ökonomisches Kapital an, welches ihre Präsentation für die Herrscher, zu deren Hofstaat sie zählten, ebenso wie für die Produzenten frühneuzeitlicher Massenmedien zu einem lohnenden Unterfangen werden ließ.⁵⁹ Kleinwüchsige und besonders hoch gewachsene Menschen, Frauen mit Bartwuchs und Männer mit überdurchschnittlicher Körperbehaarung etwa wurden identifiziert und in der hohen wie der Gebrauchskunst visualisiert.⁶⁰

Der in verschiedenen Medien der hohen Kunst verewigte Braccio di Bartolo zählte zur Gruppe der an frühneuzeitlichen Residenzen nicht seltenen Hofzwerge. Allerdings unterscheiden sich mehrere Darstellungen des Nano Morgante genannten Höflings, der für drei Medici-Fürsten der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts repräsentierte, insofern von gängigen Darstellungen der Mitglieder seiner „Zunft“, als sie ihn nackt zeigen.⁶¹ Wurden Hofzwerge, auch Nano Morgante selbst,⁶² bekleidet porträtiert, wurden die zeitgenössisch mit Kleinwüchsigkeit assoziierten Proportionen hervorgekehrt, während andere Körpermerkmale gemeinhin uneindeutig blieben. Im Akt dagegen wurde Nano Morgantes zweite körperliche Kuriosität, seine ausgeprägte Korpulenz, eindeutig sichtbar gemacht. Dass Bronzino den Florentiner Hofzwerg mit seinem Doppelporträt auch als Rückenakt zeigte, unterstreicht den Eindruck, dass hier ein in mehrerlei Hinsicht als bemerkenswert erachteter Körper ästhetisch umfänglich ausgelotet werden sollte. Juan Carreño de Miranda griff 1680 die Gattung des (Zwergen-)Akts wieder auf mit einem in einer bacchanalischen Bildsprache gehaltenen Porträt der Eugenia Martínez Vallejo, die er nicht nur bekleidet, sondern eben auch unbekleidet darstellte.⁶³

Während in Aktdarstellungen die Korpulenz von „Monstern“ durch detailliertes und umfängliches Ausloten erfasst werden sollte, wiesen Porträts Bekleideter

⁵⁸ Müller: Der dritte Mann (wie Anm. 42), S. 41; Poeschel: Starke Männer (wie Anm. 14), S. 58f.; Goering: Bacchanal (wie Anm. 41).

⁵⁹ Vgl. dazu auch den Beitrag von M A Katritzky in diesem Band.

⁶⁰ Arras: La chair (wie Anm. 5), S. 473, S. 489f.; Umberto Eco: Die Geschichte der Schönheit. München 2012, S. 152.

⁶¹ Siehe die Bronze von Giambologna und Vincenzo della Nera (Nationalmuseum Bargella, Florenz), die Brunnenkulptur von Valerio Cioli (La Fontana del Bacchino, 1560, Giardino di Boboli, Florenz) und das Doppelporträt von Agnolo Bronzino (1552, Uffizien, Florenz).

⁶² Giambologna und Pietro Tacca, Piedestal des Reiterdenkmals für Cosimo I., Piazza della Signoria, Florenz.

⁶³ Beide Museo del Prado, Madrid.

nicht selten eine die groben physischen Dimensionen eindrücklich verbildlichen-
de Gestaltung auf. Das Kleid von Martínez Vallejo geht, ähnlich etwa wie jenes
auf dem Kupferstich „Die dicke Seyllerin“⁶⁴ vom Beginn des Jahrhunderts, auf
Bauchhöhe weit auseinander. Statt auf eine detaillierte Erfassung von Breiten-
wachstum setzen beide Darstellungen damit auf den Eindruck schierer Masse. Al-
lerdings belässt es der Kupferstich aus dem deutschsprachigen Raum nicht bei ei-
ner optisch wuchtigen Korpulenzverbildlichung, sondern nutzt die Bildbeschrif-
tung für eine zweite, die monströse Belebtheit zusätzlich auslotende Information:
„Die dick Seyllerin bin ich furwar / meines Alters sechs und dreysig Jahr. / Auch
noch bey leben frisch und gesundt / an gewicht 4 Centner und 89 pfundt.“ Wäh-
rend Carreño de Miranda den Eindruck bekleideter Masse mit einer detaillierten
malerischen Erfassung eines korpulenten Akts verband, kombinierte der Schöpfer
dieses Sticks die ästhetische mit der numerischen Erfassung eines breiten Körpers.
Diese Kombination findet sich im weiteren Verlauf des 17. und im 18. Jahrhundert
auf zahlreichen Flugblättern, etwa solchen, die die Abbildung von riesenhaften
Säuglingen mit der Nennung von Alter, Gewicht und in einigen Fällen sogar Tail-
lendurchmesser verbinden.⁶⁵

Neben dieser, das Bildmedium als solches transzendierenden und der quantifizie-
renden medizinischen Erfassung massiger Körper ab dem 18. Jahrhundert teilweise
vorausseilenden numerischen Auslotung bildeten frühneuzeitliche Belebtheitsdar-
stellungen weitere Verbildlichungsstrategien heraus, die die ästhetische Exploration
fülliger Leiber vorantrieben. Seit der Renaissance zu finden sind kontrastierende
Vergleiche. Bereits Giotto's Mundschenk in der „Hochzeit zu Kana“ fällt vor allem
dadurch ins Auge, dass sich sein runder Körper von den unauffälligen, uniformen
Körpern der anderen Hochzeitsteilnehmer abhebt. In Pieter Bruegel d. Ä. „Kampf
zwischen Karneval und Fasten“ tritt der korpulente, auf einem Fass reitende Kar-
neval dem hageren, auf einem klapprigen Wagen gezogenen Lent entgegen.⁶⁶ Mit
dem direkten Vergleich zwischen dünnem und dickem Körper verweist das im
niederen Stil gehaltene Ölgemälde auf die Zukunft dieser Verbildlichungsform:
Kontrastierende Vergleiche haben sicherlich einen gewissen Beitrag geleistet zur
Etablierung fülliger Körper als ästhetisch distinkter Leibesform ab der Renaissance,
ihre Hochzeit erleben sie aber erst mit der Karikatur ab dem 18. Jahrhundert.⁶⁷

Ikonografisch wesentlich breiteren Raum nahm in der Frühen Neuzeit die Aus-
bildung verschiedener Belebtheitstypen ein. Volumentechnisch im oberen Be-
reich des Herrscherporträts liegen die massiven Oberkörper Heinrichs VIII. oder
Friedrichs I. von Württemberg, die Hans Holbein d. Ä.⁶⁸ und Johann Baptist

⁶⁴ Um 1612, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

⁶⁵ Siehe etwa Flugblätter aus den Jahren 1646, 1760 und 1763 bei Eugen Holländer: Wunder, Wundergeburten und Wundergestalt in Einblattdrucken des fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts. Stuttgart 1921, S. 137, S. 139–142.

⁶⁶ 1559, Kunsthistorisches Museum, Wien.

⁶⁷ Siehe noch als Element einer Szene bei William Hogarth, Beer Street and Gin Lane, 1751; iso-
liert und auf den Punkt gebracht dann bei James Gillray, A spencer & a thread-paper, 1792.

⁶⁸ Etwa 1536 oder 1537, Walker Art Gallery, Liverpool.

Seele⁶⁹ auf langen, kräftigen, aber keinesfalls dicken Beinen platziert. Auch das Charles Mellin zugeschriebene Bildnis, welches möglicherweise den italienischen Condottiere Alessandro dal Borro zeigt, baut auf dieser Form auf, ersetzt allerdings die klaren Linien im Inneren der Herrscherfiguren durch einen eher diffusen dunklen Bereich, der – zusammen mit einer schon fast in den Schatten gestellten Säule – den Eindruck einschüchternder Masse noch verstärkt.⁷⁰ Die karikatureske Überspitzung dieser Form mit einem unmöglich großen Bauch und verkürzten Beinen findet sich bei Hans Weiditz, der einen als „Weinschlauch“ titulierten Mann seinen Wanst auf einer Schubkarre durch die Gegend fahren lässt.⁷¹ In seiner satirischen Szene zur Hochzeitsnacht des erwähnten Württemberger Friedrichs mit einer Tochter des englischen Königs gießt James Gillray den Bräutigam, zu dem Zeitpunkt noch Herzog, in eine ähnliche Form.⁷² Daneben finden sich beispielsweise die oben erwähnten phlegmatischen Typen, zu denen wohl auch verschiedene Verbildlichungen des Kaiphas bei seinem Treffen mit Christus gezählt werden können,⁷³ schon fast zweidimensionale pfannkuchenartige Körper, etwa im „Schlaraffenland“ Pieter Bruegels d. Ä.⁷⁴ oder die 1804 von Georg Emanuel Opitz präsentierte Birnenform des „Völlers“.

Die Dimensionen dieser Körper werden jedoch nicht nur in sich, sondern auch im Raum ausgelotet. Zum einen füllen sie den Bildraum auf unterschiedliche Weise und zu unterschiedlichem Grad. In Dürers „Frauenbad“ quetschen die muskulöse Badende links und vor allem die korpulente Matrone rechts unten die anderen vier Frauen beinahe zwischen sich ein und zeichnen zusammen mit der niedrigen Decke maßgeblich verantwortlich für den gedrängten Eindruck, den die Badeszene hinterlässt.⁷⁵ Jacob Jordaens drei Töchter des Kekrops füllen selbst die Bildfläche mit ihrer immobilen Üppigkeit.⁷⁶ Und der legendäre fettleibige Dionysios von Herakleia ist in seiner Verbildlichung in Pierre Boaistuau außergewöhnlichen Geschichten von 1560 gar kurz davor, den Bildrahmen zu sprengen.⁷⁷

Daneben wurde auch eine Bodenverhaftetheit, gar eine Art Gravitropismus als visuelles Charakteristikum von Leibesfülle künstlerisch ausgelotet – in und vor

⁶⁹ 1808, Schlossverwaltung Ludwigsburg.

⁷⁰ 1630 oder 1645, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.

⁷¹ Um 1521, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

⁷² *The Bridle Night*, 1797.

⁷³ Albrecht Dürer, *Christus vor Kaiphas*, um 1507–1512, Städtisches Graphik-Kabinett Backnang; Albrecht Dürer, *Christus vor Kaiphas*, 1509–1511, National Gallery of Art, Washington DC; Hans Sebald Beham, *Christus vor Kaiphas*, 1535, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett.

⁷⁴ Luilekkerland, 1567, Alte Pinakothek, München.

⁷⁵ Kunstverein (Hg.): Dürer (wie Anm. 3), S. 12. Die leinwandfüllenden Formen fallen besonders auf im Vergleich mit Rubens Inszenierung der Episode (um 1616, Liechtenstein Museum, Wien), aber auch mit Jordaens' späterer Fassung der mythologischen Ereignisse (1640, Kunsthistorisches Museum, Wien).

⁷⁶ Die Töchter des Kekrops finden das Kind Erichthonios, um 1617, Kunsthistorisches Museum, Wien.

⁷⁷ Boaistuau: *Histoires prodigieuses* (wie Anm. 46), S. 115r–v, S. 166.

allem mit Darstellungen sitzender Körper. Die auf ihrem Sitz, der zugleich Esszimmerstuhl und Abort ist, zusammengesackte Königin des Schlaraffenlands⁷⁸ stellt eine frühe sozialkritische Verbildlichung dieses Merkmals dar. Mather Brown und Joseph Wright variierten diese Darstellungsform für ihre (nicht kritischen) Porträts des amerikanischen Unternehmers Richard Arkwright.⁷⁹ Darüber hinaus lässt sich eine direkte Traditionslinie ziehen von verschiedenen Gebrauchsbildern eines in einem bereits großen Sessel dennoch eingequetschten Edward Bright, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als einer der schwersten Männer seiner Zeit galt, und Abbildungen in medizinischen Schriften zur Korpulenz aus dem frühen 19. Jahrhundert.⁸⁰ Hier zeigen sich erneut deutliche Parallelen zwischen dem populären, auch visuellen Kuriositätendiskurs und der seit dem späten 16. Jahrhundert zunächst textbasiert, ab dem 19. Jahrhundert dann auch bildbasiert intensivierten medizinischen Auseinandersetzung mit Belebtheit.

Ausblick

Bereits im 18. Jahrhundert erlebte eine andere, mehrfach erwähnte Bildgattung zwar nicht ihren Anfang, aber doch ihren Aufstieg: die Karikatur.⁸¹ Die Karikatur unterlief konsequent den mit einem sich modernisierenden und verwissenschaftlichenden Weltbild assoziierten Dualismus, indem sie das körperliche Erscheinungsbild des Menschen sowohl mit Persönlichkeit, Moral und Intellekt als auch mit sozialem Status, rassistischer Zugehörigkeit, Nationalcharakter und ökonomischer Leistungsfähigkeit ikonografisch verzahnte. Belebtheit nimmt unter den in Karikaturen verbildlichten Körperformen eine zentrale Stellung ein. Entsprechend griffen satirische Darstellungen – und eng mit ihnen verschränkte Gebrauchskunst wie Illustrationen in Periodika oder Werbebilder – die beschriebenen, um Belebtheit kreisenden frühneuzeitlichen Verbildlichungsstrategien auf, integrierten sie in ihre eigenen Bildprogramme und prägten somit in bisher nicht systematisch erfasstem Umfang die moderne Wahrnehmung von Korpulenz. Eine noch ausstehende Aufarbeitung dieser Prozesse könnte nicht nur die in diesem Beitrag skizzierte Geschichte ins 19. oder sogar 20. Jahrhundert fortschreiben, sondern könnte zugleich auch einen wichtigen Beitrag leisten zur historischen Aufarbei-

⁷⁸ Niccolò Nelli, *La Venerabile Poltroneria Regina de Cucagna*, 1565, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁷⁹ Beide 1790, Athenaeum, London (Brown) beziehungsweise Derby Museum & Art Gallery (Wright).

⁸⁰ Etwa William Wadd: *Comments on Corpulency. Lineaments of Leanness. Mems on Diet and Dietetics*. London 1829, S. 38, auch S. 75. Vgl. schon Tizian, *Porträt Johann Friedrichs I. von Sachsen*, um 1550, Kunsthistorisches Museum, Wien.

⁸¹ Vgl. Michael Sappol: *Introduction. Empires in Bodies; Bodies in Empires*. In: ders./Stephen P. Rice (Hg.): *A Cultural History of the Human Body in the Age of Empire*. London 2010, S. 1–35, hier: S. 21; Roeck: *Das historische Auge* (wie Anm. 6), S. 196, S. 242f.; Arras: *La chair* (wie Anm. 5), S. 444, S. 481; Zerner: *Le regard* (wie Anm. 6), S. 103f.

tung der in der europäischen Moderne einflussreichen und bis in unsere Gegenwart nachhallenden Bilder der Belebtheit.

Abstract

Histories of corpulence and fat have used images of oversized bodies from Antiquity to the present in order selectively to illustrate a shift from the ambivalent, if not positive, premodern connotations of overweight to its negative conception during the modern era. The unfolding of the norms of a civilized body represented in early modern images, and their construction of the fat body as one of its visual counterparts, support this teleological interpretation. But other trends in the early modern iconography of corpulence point in a different direction. This paper explores several such aesthetic trends and their consequences. From the Renaissance onwards, images of the body were gradually emancipated from their traditional visual contexts. They no longer served as mere containers for mythological, biblical, or historical narratives. The depiction of corporeal size served as an artistic device to emphasize not only humans within images but also specifically the bodies they 'wear', thus underscoring and fostering the body's aesthetic and narrative autonomy. Extricated from traditional contexts, images of the body then took on alternative meanings. Generous silhouettes became charged with notions of power or eroticism, developing new pictorial traditions while remaining normatively polyvalent. The narrative emancipation and reinterpretation of the corpulent body was accompanied by its visual exploration. Transcending canonic beauty and expanding notions of proportionality, artists identified corpulence as only one body shape among many and began to scout its varieties. Approaching the spectrum of corporality from the margins and investigating heavy "monsters" artists added to the expansive early modern visual catalogue of oversized bodies.

Stavros Vlachos

Die Krankheit des Bösen

Körperdeformitäten als negative Symbolik in Passionsszenen des
Spätmittelalters und der Frühneuzeit

Einleitung

In Passionsszenen des Spätmittelalters und der Frühneuzeit sind Krankheiten und Missbildungen der Feinde Jesu nicht nur als körperliche Defizite aus natürlichen Ursachen zu verstehen, sondern sie hatten eine tiefere Bedeutung.¹ Sie wurden als Ausdruck der bösen oder sündhaften Natur der Schergen angesehen. Manifestationen dieser Tendenz finden sich auch in Bildern, die Engel, Heilige und Dämonen darstellen. Es ist kein Zufall, dass Engel als Werkzeuge Gottes und des Guten als Verkörperung von Harmonie oder idealer Schönheit dargestellt wurden, während Dämonen, je nach Künstler und Zeit, durch ihre bestialische, abstoßende oder hybride Form gekennzeichnet waren.²

Das Bedürfnis, das Böse zu visualisieren, durchzog das gesamte Mittelalter. Während des Spätmittelalters gewann es allerdings an Bedeutung, worin sich die

¹ Diese Doppeldeutigkeit hat Umberto Eco so formuliert: „Der mittelalterliche Mensch lebte tatsächlich in einer Welt, die voll war von Bedeutungen, Hinweisen, Doppelsinnigkeiten, Manifestationen Gottes in den Dingen, in einer Natur, die ständig in einer heraldischen Sprache redete, in der ein Löwe nicht nur ein Löwe, eine Nuß nicht nur eine Nuß war. Ein Hippogryph war so real wie ein Löwe, denn wie dieser war er ein letztlich vernachlässigbares Zeichen für eine höhere Wahrheit.“; Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München 2016, S. 80. Ob im Mittelalter über Passionsszenen hinaus eine Verbindung zwischen Krankheit und Sünde vorhanden war, lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Dazu Jan Ulrich Büttner/Christoph Wieselhuber: *Krankheit und Sünde – Ein komplexes Wechselverhältnis*. In: Cordula Nolte u. a. (Hg.): *Dis/Ability History der Vormoderne. Ein Handbuch*. Affalterbach 2017, S. 404–406. Siehe auch im selben Band Edward Wheatly: *Associations of Sin and Disability*, S. 406f. Zur Deformität im Mittelalter siehe Gabriela Antunes/Björn Reich/Carmen Stange (Hg.): *(De)formierte Körper 2. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter*. Göttingen 2014; Gabriela Antunes/Björn Reich (Hg.): *(De)formierte Körper. Die Wahrnehmung und das Andere im Mittelalter*. Göttingen 2012.

² Die Literatur zur Ikonografie der Engel und Dämonen ist umfangreich. Exemplarisch: Maria-Christina Boerner: *Angelus & Diabolus. Engel, Teufel und Dämonen in der christlichen Kunst*. Hg. von Rolf Toman. Potsdam 2016; James J. Paxson: *The Nether-Faced Devil and the Allegory of Parturition*. In: *Studies in Iconography* 19 (1998), S. 139–176.

intensivierte Frömmigkeit widerspiegelte;³ so manifestierte sich eine theokratische Sicht der Welt, die vor allem in der religiösen Kunst ihren Ausdruck fand. Künstler nutzten zum Beispiel Psalmen und Passionsliteratur als Inspiration für die Darstellung der hässlichen und deformierten Peiniger Jesu und der Heiligen, um nach ihrem Vorbild das Böse im Inneren anschaulich zu machen.⁴ So heißt es in Psalm 22,14, der die Künstler des späten Mittelalters beeinflusste: „Sie sperren gegen mich ihren Rachen auf, reißende, brüllende Löwen.“ In seiner 1979 veröffentlichten Studie über die Passionsikonografie hat James H. Marrow gezeigt, wie die alttestamentlichen Psalmen durch einen Prozess der biblischen Exegese in eine Erzählung zuerst der Passionsliteratur und später in der Kunst in Nordeuropa verwandelt wurden. Psalmen wurden eingesetzt, um die vier Evangelien als kanonische Quellen über das Leben und die Passion Christi zu erweitern und zu interpretieren. In Bezug auf die Peiniger Jesu orientierten sich die Autoren der Passionstraktate insbesondere an Psalm 22,17: „Viele Hunde umlagern mich, eine Rotte von Bösen umkreist mich. Sie durchbohren mir Hände und Füße.“⁵ Die Passionsliteratur des 13. Jahrhunderts griff die oben genannten Psalmen auf, um die Feinde Jesu zu beschreiben. Gleichzeitig übernahmen Künstler diese literarischen Elemente. Es handelt sich in vielen Fällen um keine Eins-zu-eins-Umsetzung, sondern die Künstler ließen sich von den Passionstraktaten inspirieren, gingen jedoch auch über das Literarische hinaus und veranschaulichten die Schergen auf eigene Art und Weise. Mit ihren Passionsdarstellungen zielten die Künstler darauf, das Leid Jesu darzustellen und die „Compassio“ des Betrachters zu evozieren. Das Hässliche wurde wiederum eingesetzt, um entsprechend negative Emotionen gegen die Peiniger hervorzurufen. Es diente dabei auch als Quelle künstlerischer Kreativität für die Visualisierung der Feinde Jesu. Diese Entwicklung verlief parallel mit der Darstellung von Teufeln und Dämonen, die im Spät-

³ Dazu hat wohl auch ein Klima der Angst vor übernatürlichen Wesen wie den Dämonen und dem Teufel beigetragen. Siehe Peter Dinzelbacher: *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes- und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*. Paderborn u. a. 1996, bes. S. 116–134.

⁴ Dasselbe Phänomen ist auch in der Literatur des Mittelalters zu beobachten: „Das Hässliche ist eine Erscheinungsweise des Bösen, die Feinde des christlichen Glaubens sind böse, also muß auch die Häßlichkeit der Gestalt zum typischen Kennzeichen der Heiden werden.“; Hans Robert Jauss: *Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur*. In: ders. (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968, S. 143–168, hier: S. 148. Diesbezüglich hat Karl Rosenkranz bereits 1853 geschrieben: „Das Böse ist das ethisch Häßliche, und dies Häßliche wird auch das ästhetisch Häßliche zur Folge haben.“; Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig 1996, S. 56. In Bezug auf die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, insbesondere auf die Doppelkopf-Medaillen, siehe auch die Studie von Christine Winkler: *Die Maske des Bösen. Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*. München 1986.

⁵ James H. Marrow: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk 1979, S. 33–43; ders.: *Circumdedunt me canes multi. Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*. In: *The Art Bulletin* 59 (1977), S. 167–181.

mittelalter und in der Frühneuzeit durch ihre Gestaltungsweise immer realer erschienen, obwohl es sich um fantastische Kreaturen handelte.⁶ Darüber hinaus verknüpfte die Kunst des späten Mittelalters und der Frühneuzeit Hässlichkeit und Deformation unter anderem mit bestimmten Farben, Gewändern oder Kopfbedeckungen als Mittel zur Diskriminierung von Nichtchristen wie Juden und Muslimen, wie Ruth Mellinkoff in ihrer umfangreichen Studie dargelegt hat.⁷ Diese ergänzt die Abhandlung Marrows, da die Verfasserin mit Bildquellen arbeitet und dabei verdeutlicht, dass außer Andersgläubigen auch Personen am gesellschaftlichen Rand wie Glücksspieler oder gewisse Berufsgruppen wie Henker und Söldner in Passionsbildern auftreten und pejorativ charakterisiert werden. Es gab jedoch auch Künstler, die diesem Trend nicht folgten. Stattdessen stellten sie die Feinde Jesu neutral oder zumindest in abgeschwächter Form dar.⁸

Im vorliegenden Beitrag werde ich die Veränderungen zeigen, die sich im späten 14. und 15. Jahrhundert vollzogen haben: In dieser Zeit weichen die Künstler von den früheren Darstellungen ab, welche die Feinde Jesu in der Regel mit karikierenden und zugleich stilisierenden Merkmalen zeigen, und beginnen, vermehrt Formen von Krankheit und Behinderung wirklichkeitsnah ins Bild zu setzen. Durch die Anwendung von Selektion, Beobachtung und Fantasie gingen die Künstler über die Texte der Passionsliteratur hinaus. Der Beitrag wird künstlerische Mittel – wie denaturierte Hautfarbe und körperliche Verunstaltung – untersuchen, die beispielsweise eingesetzt wurden, um bestimmte Figuren wie Zwerge zu präsentieren. In bestimmten Fällen kombinierten die Künstler Realismus und Expressivität, um die Niedrigkeit und Bösartigkeit der Frevler auszudrücken. So

⁶ Eco schreibt: „Das Abbild des häßlichen Gegenstandes ist schön, wenn es in überzeugender Weise häßlich ist: Das ist die Rechtfertigung aller Teufelsdarstellungen der Kathedralen und die kritische Begründung für jenen unbewußten Genuß, dessen Existenz Bernhard von Clairvaux gerade dadurch bestätigt, daß er ihn verurteilt.“; Eco: *Kunst und Schönheit* (wie Anm. 1), S. 162. Ein treffendes Beispiel der Mischung aus Detailrealismus und Fantasie ist die Versuchung des Heiligen Antonius im Isenheimer Altar von Matthias Grünewald (um 1475/1480–1528) aus der Zeit um 1512/1515 (Colmar, Musée Unterlinden, Inv.-Nr. 88 RP. 139). Man sieht die Dämonen mit den haptischen Qualitäten ihrer Figuren. Als Verkörperung ihrer Unreinheit fungiert die sitzende Gestalt unten links mit dem geschwollenen Bauch, den blutenden Geschwüren und der vermutlich amputierten linken Hand. Pantxika Béguerie-De Paepe/Philippe Lorentz (Hg.): *Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick. Katalog zur Ausstellung im Musée Unterlinden Colmar*, 08. 12. 2007–02.03. 2008. Paris 2007, Nr. 1, S. 68–73, Abb. 1a.

⁷ Ruth Mellinkoff: *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. 2 Bde. Berkeley 1993.

⁸ Das ist der Fall in der Dornenkrönung Christi (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. WRM 0010) des Kölner Meisters der Heiligen Veronika, datiert nach 1418. Man sieht zwar bei einigen der grimmigen Mienen der Peiniger zum Beispiel leicht krumme Nasen, insgesamt bleibt aber der Maler zurückhaltend, was das Aussehen und die Darstellung der Emotionen seitens der Folterknechte betrifft. Dasselbe gilt auch für Jesus, der das Leid mit Würde erträgt. Stavros Vlachos: *Vorläufer des Frühen Realismus in der Malerei um 1400*. In: Jiří Fajt/Markus Hörsch (Hg.): *Vom Weichen über den Schönen Stil zur Ars Nova. Neue Beiträge zur europäischen Kunst zwischen 1350 und 1470*. Wien/Köln/Weimar 2018, S. 243–265, hier: S. 251, Abb. 7.

dienten Krankheit, Missbildung und Hässlichkeit dazu, eine moralische Bewertung zu versinnbildlichen. Schergen mit körperlichen Anomalien erscheinen als Verkörperung des Bösen. Ziel des Beitrags ist allerdings nicht, Deformitäten der Peiniger bloß zu identifizieren, sondern es sollen auch folgende Fragen beantwortet werden: Welche Bedeutung haben Hässlichkeit, Krankheitsmanifestationen oder Verzerrung im jeweiligen Bild? Was bewirken sie in Bezug auf den Inhalt? Behandelt werden Zeugnisse der Buch- und Tafelmalerei sowie der Grafik. Bei der Analyse der Darstellungen wird zudem die Bedeutung sowohl des Zeit- als auch des Personalstils hervorgehoben.

Um die Bösartigkeit der Peiniger zu zeigen, verwendeten einige Buchmaler unnatürliche Hautfarben, vor allem dunkle, welche die düstere Seele dieser Figuren für die Betrachter zu reflektieren scheinen, während Figuren wie Jesus ein helles Inkarnat haben. Dies ist beispielsweise der Fall bei der Geißelungsszene aus einer englischen illustrierten *Vita Christi*, die um 1190–1200 entstanden ist⁹ und in der der blonde Christus mit den beiden Geißelknechten kontrastiert wird (Abb. 1).

Wie ihre Gesichter und Hände verraten, haben beide Geißelknechte dunkle Haut, der linke trägt eine Kopfbedeckung der damaligen Zeit. Abgesehen vom Hautton und den zusammengekniffenen Lippen zeichnen keine weiteren körperlichen Auffälligkeiten die zwei Folterer aus. Autoren wie Mellinkoff und jüngst Sophia Rose Arjana argumentieren, dass der dunkle Hautton in diskriminierender Weise auf Juden und insbesondere Muslime verweise.¹⁰ Die orientalischen Hüte und Helme, die einige der Schergen in der Darstellung der Gefangennahme und Geißelung Christi des englischen Chichester Psalters um 1250 tragen, stützen dieses Argument Arjanas.¹¹ Doch es stellt sich die Frage, ob die Peiniger in der englischen *Vita Christi* nicht doch das Böse im Allgemeinen verkörpern. In der Miniatur aus derselben Handschrift, die den Selbstmord des Herodes zeigt, empfängt ein dunkler, eher anthropomorpher Dämon, gekennzeichnet durch eine lange gekrümmte Nase, die Seele des Selbstmörders (Abb. 2).

Der Illuminator verdeutlicht damit, dass die Seele von Herodes als Folge des von ihm verordneten Bethlehemitischen Kindermords in die Hölle wandert. Der Dämon und die Peiniger in der Geißelungsszene haben einen ähnlichen Hautton,¹² allerdings weicht die Hautfarbe des Herodes von diesem deutlich ab, obwohl er

⁹ Die Handschrift wurde um 1480/1490 um weitere Miniaturen und Gebete erweitert. Zur Handschrift, ihrem Entstehungskontext und ihrer Erweiterung siehe Kristin Collins: *Resonance and Reuse. The Fifteenth-Century Transformation of a Late Romanesque Vita Christi*. In: *British Art Studies* 6 (2017), online zugänglich unter: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-06/kcollins> (letzter Zugriff am 13. 10. 2019); Nigel F. Morgan: *A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles*. Bd. 1: *Early Gothic Manuscripts 1190–1250*. Oxford 1982, Nr. 16, S. 63.

¹⁰ Mellinkoff schreibt: „Saracens are typically shown as blacks, portrayed with dark skin and further characterized by various kinds of turbans.“; Mellinkoff: *Outcasts* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 230.

¹¹ University of Manchester Library, Latin MS 24, fol. 150v, fol. 151r. Sophia Rose Arjana: *Muslims in the Western Imagination*. New York 2015, S. 50f., Abb. 2.4–5.

¹² Auch Arjana hat angedeutet, dass der dunkle Inkarnatton auf den Teufel verweist; Arjana: *Muslims* (wie Anm. 11), S. 49.



Abbildung 1: England, *Vita Christi*, Geißelung Christi, um 1190–1200 und um 1480/1490; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS 101, fol. 68. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

den Kindermord zu verantworten hat. Möglicherweise ließ der Buchmaler Herodes aufgrund von dessen Königsstatus' „unversehrt“.

Eine Randminiatur des englischen Luttrell Psalters aus der Zeit um 1325–1340 zeigt die Geißelung Christi und verkompliziert dabei die Frage, wofür die Feinde Jesu stehen (Abb. 3).¹³

Der Peiniger auf der linken Seite hat dunkelgraue Haut wie die zwei Geißelknechte der *Vita Christi* um 1200. Seine lange, krumme Nase erinnert zum Teil an den Dämon in der Miniatur zum Selbstmord des Herodes, ebenfalls aus der *Vita Christi*. Der Folterer rechts in der Geißelung des Luttrell Psalters hat eine runde Nase, große, auffallend rote Lippen und halbgeschlossene Augen, was seine Bos-

¹³ Zur Handschrift Michelle P. Brown: *The World of the Luttrell Psalter*. London 2006.



Abbildung 2: England, Vita Christi, Der Selbstmord des Herodes, um 1190–1200 und um 1480/1490; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS 101, fol. 47. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

haftigkeit zum Ausdruck bringt. Nichtsdestotrotz ist seine Haut weiß.¹⁴ Was soll man hier denken? Dass der Peiniger links ein Jude oder ein Muslim ist, sein Kamerad rechts hingegen nicht? Ausschlaggebend ist, dass beide Figuren karikiert sind. Es bedarf meines Erachtens bei jedem Zeugnis, in diesem Fall illuminierten Handschriften, und jedem einzelnen Bild der Differenzierung in der Analyse der Szenen und der Figuren. Wenn die spätmittelalterliche Kunst zum Beispiel Juden als (ausschließliche) Peiniger Jesu darstellen und diskriminieren wollte,¹⁵ geschah dies häufig auf direktem Wege und im Widerspruch zu den Evangelien, welche

¹⁴ Dasselbe ist auch in der vorausgegangenen Szene der Verspottung Christi auf fol. 92r der Fall.

¹⁵ Die antijüdische Ikonografie hat eine lange Geschichte, die im 11. Jahrhundert anfängt. Zu ihrer Entstehung und Entwicklung bis um 1500 siehe die ausführliche Studie von Sara Lipton: *Dark Mirror. The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*. New York 2014.



Abbildung 3: England,
Luttrell Psalter, Geißelung
Christi; London, The British
Library; © The British Li-
brary Board, Luttrell Psalter,
Add. 42130, fol. 92v.

berichten, dass römische Legionäre auf Anweisung von Pontius Pilatus Jesus ge-
foltert und gekreuzigt haben.

In der Geißelung Christi eines flämischen Psalters um 1250 tragen die beiden
Schergen Judenhüte (Abb. 4).¹⁶

¹⁶ Zur Handschrift Kerstin Carlvant: Manuscript Painting in Thirteenth-Century Flanders. Bruges, Ghent and the Circle of the Counts. London/Turnhout 2012, S. 387–389. Carlvant hält die Miniaturen dieses Psalters für Fälschungen, dieser Einschätzung hat allerdings die weitere Forschung widersprochen. Siehe hier die Rezension der Studie Carlvants von Richard A. Leson. In: TMR 14.01.09 (2014), online zugänglich unter: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/tmr/article/view/18505> (letzter Zugriff am 9.1.2020); Thomas Kren: Illuminated Manuscripts from Belgium and the Netherlands in the J. Paul Getty Museum. Los Angeles 2010, S. 10, Abb. auf S. 40–42, S. 128.



Abbildung 4: Flandern, Psalter, Geißelung Christi, um 1250; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS 14, fol. 12v. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Der Mann auf der linken Seite hat einen unnatürlich breiten Mund, der sein Gesicht verformt, die Physiognomie des Peinigers rechts ist durch die Rückansicht kaum zu erkennen. Ansonsten verzichtet der Illuminator auf deformierende Kennzeichen, Haar- und Hautfarbe ähneln in dieser Miniatur der von Jesus. Der entscheidende Eindruck des Bildes resultiert aus den Judenhüten. Ein ikonografisches Motiv kann jedoch mehr als eine Bedeutung haben und dies belegt die oben erwähnte Vita Christi um 1200. Obwohl diese Handschrift in einem Klima des wachsenden Antijudaismus entstanden ist, der im Jahr 1290 zur Vertreibung der Juden aus dem englischen Königreich geführt hat, enthält sie auch Darstellungen von Juden, die nicht negativ zu verstehen sind. In der Szene „Christus in Emmaus“ tragen sowohl Jesus als auch seine beiden Jünger Judenhüte,¹⁷ welche auf die Abstammung der drei Figuren, auf Judäa als Schauplatz des Lebens, des Wirkens, der Passion und in diesem Fall der Erscheinung Jesu nach der Auferstehung hinweisen.

¹⁷ Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS 101, fol. 87. Online zugänglich unter: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/244435/unknown-maker-supper-at-emmaus-english-about-1190-1200/> (letzter Zugriff am 10. 10. 2019).



Abbildung 5: Flandern, Psalter, Christus vor Pilatus, um 1250; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, MS 14, fol. 63v. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Neben Hauttönen und einem karikierten Aussehen war der Bedeutungsmaßstab, eine geringe Größe einzelner Figuren, ein weiteres Mittel, um deren niedrige Natur in Szene zu setzen. Dieses Gestaltungsmittel betraf allgemein auch Gestalten minderen Ranges in der Bildhierarchie und wurde von den Künstlern selektiv angewendet. Dementsprechend kann Jesus etwas größer als die anderen Personen im Bild sein, aber auch hier gibt es Ausnahmen. Eine historisierte Initiale Q aus dem flämischen Psalter um 1250 stellt die Szene „Christus vor Pilatus“ dar (Abb. 5).

Eine Gruppe von Juden, gekennzeichnet durch die Hüte, bringt Jesus zum römischen Präfekten von Judäa. Der Anführer der Gruppe, der Jesus an den Armen nach vorne zerzt, ist im Vergleich zu den anderen Figuren auffallend klein. Darüber hinaus ist sein breiter Mund auffällig, der sein Gesicht verzerrt. Die Mundpartie ist genauso wie beim Folterknecht in der Darstellung der Geißelung desselben Psalters (Abb. 4) gestaltet. Unklar bleibt, ob die Darstellung des Mundes eine Missbildung wiedergibt oder ob sein Hass auf Jesus gezeigt werden soll. Jedenfalls ist der Anführer durch die „Verhässlichung“ negativer als die anderen Figuren der

Gruppe charakterisiert. Es geht hier um eine Inszenierung des Schergenführers, die in später geschaffenen Passionsbildern fortgesetzt wurde. Darüber hinaus hängt seine verkleinerte Gestalt wohl auch mit der Komposition zusammen. Wenn dieser Mann auf dem Bild größer wäre, würde er das Antlitz Christi teilweise überdecken. Seine kleine Figur ermöglicht es dem Künstler dagegen, den Augenkontakt zwischen Jesus und dem thronenden Pilatus darzustellen, der sich als weltliche Autorität höher als die Gruppe befindet. Der Stab in seiner linken Hand charakterisiert ihn als Präfekt und Richter.

Manifestationen von Krankheit, Hässlichkeit und Behinderung in Passionsdarstellungen

Der Wandel des zeitgenössischen Stils gewann für die Visualisierung von Deformitäten zwischen 1380 und 1430 an Bedeutung. Diese Zeit ist in der Kunstgeschichte unter verschiedenen Begriffen wie „Internationale Gotik“, „Internationaler Stil“, „Schöner“ oder „Weicher Stil“ bekannt.¹⁸ Die Begriffe verweisen sowohl auf die Internationalität als auch auf die Merkmale des Stils;¹⁹ zu Letzteren gehören die Idealisierung der Figuren, eine lyrische Stimmung oder zurückhaltende Emotionen, fließende Gewänder mit hellen Farben,²⁰ auch in Bildern mit dramatischen Inhalten wie Passionsszenen. Eine andere Stil Tendenz dieser Zeit bevorzugte allerdings – genau im Gegensatz dazu – Dramatisierung und Expressivität.²¹ Es war diese expressive Tendenz, die reale oder real anmutende Elemente von Behinderung, Krankheit und Missbildung adaptierte, um das Böse zu visualisieren. Nicht selten vereinten Künstler Elemente beider Stilrichtungen miteinander, um inhaltliche Akzente zu setzen. Ein solcher Fall ist in der Kreuzigungsszene zu erkennen, die um 1410/1415 vom in Straßburg tätigen Maler Hermann Schadeberg geschaffen wurde und wohl für die Dominikanerkirche Straßburgs bestimmt war (Abb. 6).²²

¹⁸ Für einen Überblick über die Kunst um 1400 siehe Otto Benesch/Zdravka Ebenstein (Hg.): Europäische Kunst um 1400. Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 07.05.–31.07.1962. Wien 1962.

¹⁹ Zur Problematik dieser Begriffe Bernd Carqué: Europa 1400. Wunschraum und Wunschzeit des Internationalen und Schönen, Höfischen und Weichen. Zu den Imaginarien kunsthistorischer Stilbegriffe. In: ders./Hedwig Röcklein (Hg.): Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen. Göttingen 2005, S. 515–553.

²⁰ Einen maßgeblichen Einfluss auf die Entstehung dieser Stilmerkmale hatten die Höfe von Paris und Prag. Siehe Otto Pächt: Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache. In: Benesch/Ebenstein (Hg.): Europäische Kunst (wie Anm. 18), S. 52–65.

²¹ Zu dieser Tendenz ausführlich Vlachos: Vorläufer (wie Anm. 8).

²² Zur Kreuzigung und zum Künstler Philippe Lorentz: Un grand artiste à Strasbourg au tournant du XV^e siècle: le Maître de la Crucifixion au Dominicain, Hermann Schadeberg. In: ders. (Hg.): Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique. Katalog zur Ausstellung im Musée de l'Œuvre Notre-Dame Strasbourg, 28.03.–06.07.2008. Strasbourg 2008, S. 36–53 und Nr. 4, S. 136f.

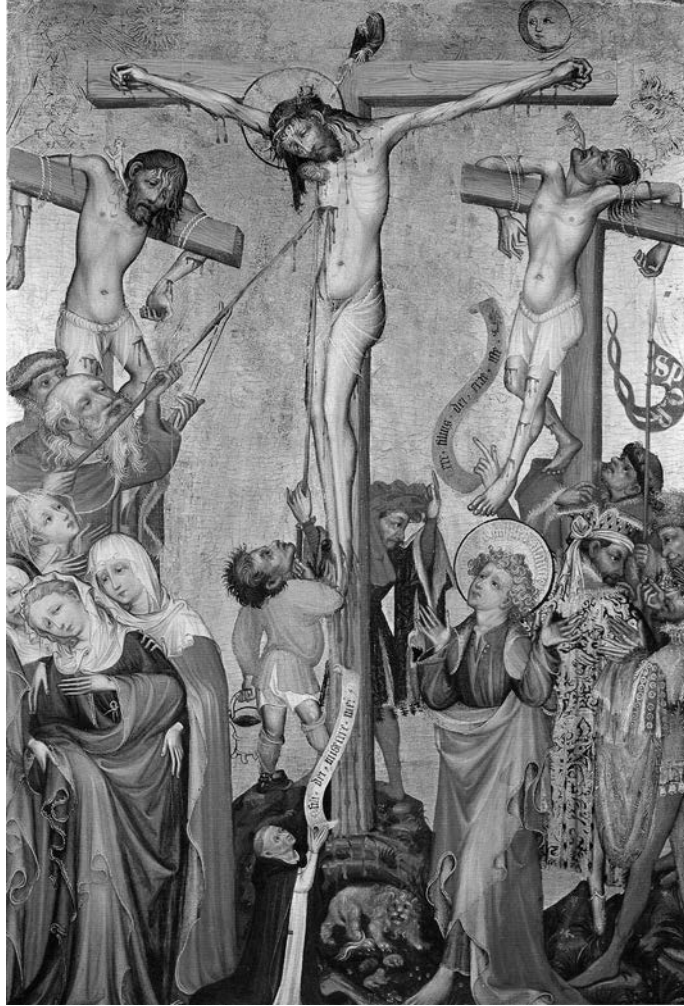


Abbildung 6: Hermann Schadeberg, Kreuzigung Christi, um 1410/15; Colmar, Unterlinden Museum, Inv.-Nr. 88 RP 536, Abbildung aus Philippe Lorentz (Hg.): *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique. Katalog zur Ausstellung im Musée de l'Œuvre Notre-Dame Strasbourg, 28.03.–06.07. 2008. Strasbourg 2008, Nr. 4.*

Der römische Soldat Stephaton, der Jesus den Essigswamm überreicht, wird hier als Zwerg in grünem Gewand dargestellt.²³ Er ist nicht nur die kleinste Person,²⁴ sondern hat auch einen unverhältnismäßig großen Kopf. Nicht ohne eine

²³ Bereits Mellinkoff hat diesen Mann als Zwerg identifiziert; Mellinkoff: *Outcasts* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 132f.

²⁴ Mellinkoff hat auf zwei Kreuzigungen in englischen illuminierten Handschriften der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts hingewiesen, in denen Stephaton ebenfalls die kleinste Figur ist; Mellinkoff: *Outcasts* (wie Anm. 7), Bd. 2, Abb. VI.44, Abb. VI.45. Diese Figuren sehen allerdings nicht wie Zwerge aus, sondern es handelt sich wohl um die Anwendung des Bedeutungsmaßstabs, welcher den niedrigen Platz Stephatons in der Bildhierarchie zeigt. Ein treffendes Beispiel hierfür ist auch

gewisse Ironie muss Stephaton im Bild eine der höchsten Stellen, den Mund Jesu, erreichen. Ein Mann mit rotem Turban assistiert Stephaton, obwohl er nicht viel größer ist, und weist dabei mit der rechten Hand auf den Gekreuzigten hin. Im Vordergrund kniet ein Dominikaner und betet für seine Erlösung. Seine Wiedergabe im kleinen Maßstab ist typisch für die Darstellung von Stiftern in Bildern, die nicht Teil der Erzählung sind. Im Kontrast zu Stephaton ist Jesus als Manifestation seiner Erhabenheit und seines Todesopfers für die Menschheit die größte Figur. Hinzu kommen das schmale Antlitz mit den verfeinerten Zügen, das dunkelblonde Haar und der ebenso dunkelblonde Bart. Sein nach unten gesunkenes Haupt bildet mit dem nach oben gerichteten Kopf Stephatons und dessen groben Gesichtszügen eine Achse, welche im wahrsten Sinn des Wortes das Niedrige der Schergen und das Erhabene des Gottessohnes versinnbildlicht. Schadeberg operierte auch in anderer Hinsicht mit Antithesen zwischen Gut und Böse, Schön und Hässlich. Am rechten Bildrand sieht man das verzogene Gesicht des bösen Schächers, das einen qualvollen Tod verrät. Ein Soldat mit aufgestülpter Nase reißt den Mund auf, sodass man seine Zähne sehen kann. Er umarmt das Kreuz dieses Schächers und wirft einen bösen Blick auf den nicht reuigen Delinquenten. Der gute Schächer links wirkt trotz des Leids ruhig und ist Jesus zugewandt. Entsprechend empfängt rechts ein zoomorpher Dämon die Seele des bösen Schächers, während zwei Engel mit jugendlichen Gesichtern die Seele des guten Schächers in den Himmel geleiten. Über Jesus erscheint Gottvater und empfängt die Seele seines Sohnes. Vorne links steht die trauernde Muttergottes in blauem Gewand, eine junge, gutaussehende Frau, die kaum älter als ihr Sohn Jesus wirkt. Rechts befindet sich eine Gruppe aus drei Männern, darunter der gute Hauptmann, der gerade, markiert durch das Spruchband, die wahre Natur des Gottessohnes erkennt. Alle drei tragen Prunkgewänder höfischer Prägung, ein gelbes Brokatgewand zeichnet den Hauptmann aus.

Festzuhalten ist, dass die Behinderung in Form des Zwergwuchses so Eingang in die Ikonografie der Kreuzigung fand. So manifestieren sich in dieser Tafel die beiden konträren Tendenzen der Kunst um 1400, einerseits Idealisierung, andererseits Expressivität.²⁵

die Kreuzigung im Luttrell Psalter auf fol. 94r. Stephaton ist auch hier die kleinste Figur und vom Gesicht her erinnert er eher an ein Kind. Seine Größe hängt aber auch mit der Komposition zusammen. Wäre Stephaton größer, würde er nicht mehr unter den rechten Kreuzbalken passen und der Stab mit dem Essigschwamm wäre auch überflüssig. Stephaton gegenüber kniet unter dem linken Kreuzbalken Longinus, der die Seite Jesu mit der Lanze sticht. Obwohl er größer als Stephaton ist, zeigt der Künstler ihn kniend, da er stehend auch nicht in die Komposition passen würde. Brown: Luttrell Psalter (wie Anm. 13), Abb. auf S. 75. Größenunterschiede von Figuren im Luttrell Psalter können auch kompositorische Gründe haben, was die Randminiatur der Kreuzannagelung auf fol. 93r verdeutlicht. Der Frevler, der die Füße Jesu anheftet, ist deutlich größer als die zwei Männer, welche je eine Hand an den Kreuzbalken nageln. An dieser Stelle unterhalb des Textes hatte der Miniaturist einfach nicht genug Platz, um diese zwei Figuren genauso groß darzustellen wie den Mann zu Füßen Jesu.

²⁵ Dieser Einfluss und die Selektion als Gestaltungsmittel finden sich auch in der Dornenkrönung Christi eines mittelhessischen Passionsaltars um 1410 (Utrecht, Museum Catharijneconvent, Inv.-Nr. ABM s28.2). Die vier Peiniger werden durch Hüte als Juden gekennzeichnet, doch drei



Abbildung 7: Meister des Obersteiner Altars, *Handwaschung des Pilatus*, um 1420; Landesmuseum Mainz, Inv.-Nr. 816; © GDKE – Landesmuseum Mainz (Ursula Rudischer).

Eine entscheidende Rolle für die Aussage des Bildes spielt die Figur eines Zwerges in der „Handwaschung des Pilatus“, die um 1420 entstanden ist und früher wohl Teil eines Passionsretabels war (Abb. 7, Abb. 8).²⁶

Zugeschrieben wird die Tafel dem am Mittelrhein tätigen Meister des Obersteiner Altars. Im Bild vollziehen sich zwei Handlungen gleichzeitig. Links führen sechs Schergen Jesus ab. Sie weisen eine Reihe von entstellenden Eigenschaften auf: krumme und aufgestülpte Nasen, die geringe Größe des Anführers am linken Bildrand und Inkarnate in Dunkelrot, Dunkelgrau oder Gelb. Hier setzt der Maler die Bildtradition der farbigen Inkarnate für die Feinde Jesu, wie sie in illuminierten Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts vorkommen, fort. Doch der blutende, gekrümmte, vom Leid gebrochene Jesus selbst sieht nicht besser aus.

von ihnen sind im Sinne des Zeitstils neutral dargestellt. Lediglich der kniende Spötter ist eine kleinwüchsige Figur mit verzerrtem Gesicht und bildet somit eine Antithese zum idealisierten Jesus. Vgl. Vlachos: Vorläufer (wie Anm. 8), S. 252f., Abb. 8.

²⁶ Zur Tafel und zum Altar Susanne Kern: *Deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts im Landesmuseum Mainz. Ausgewählte Werke*. Mainz 1999, Nr. 10, S. 100–109; Frithjof Schwartz: *Der Narr mit dem Schwert. Überlegungen zur Ikonographie einer Passionstafel des Obersteiner Meisters*. In: *Mainzer Zeitschrift* 83 (1988), S. 23–45.



Abbildung 8: Meister des Obersteiner Altars, *Handwaschung des Pilatus*, Detail, um 1420; Landesmuseum Mainz, Inv.-Nr. 816; © GDKE – Landesmuseum Mainz (Ursula Rudischer).

Das ist ein Zeichen seiner Schwäche und ein Mittel,²⁷ um den Betrachter emotional einzunehmen. Rechts gießt ein Diener Wasser in die Schüssel, in der Pilatus sich die Hände „in Unschuld“ wäscht. Im Bildzentrum zwischen Pilatus und Jesus steht ein Zwerg, der einen Hofnarren darstellt. Ein Porträt, das dem französischen Maler Jean Fouquet (um 1420–um 1480) zugeschrieben wird, zeigt ebenfalls einen Hofnarren,²⁸ angeblich Gonella, der am Hof der Este in Ferrara war.

²⁷ Bei Jesus ist Hässlichkeit durch das Leid als Manifestation seiner menschlichen Natur zu verstehen, ein Zustand, der bis zu seiner Auferstehung vorläufig ist. Jauss schreibt: „die *deformatas Christi* begründet die Möglichkeit, daß etwas in häßlicher Gestalt erscheinen und doch von seelischer Schönheit sein kann“; Jauss: Rechtfertigung des Häßlichen (wie Anm. 4), S. 157.

²⁸ Zum sozio-kulturellen Status der (Hof-)Narren siehe die umfangreiche Studie von Irina Metzler: *Fools and Idiots? Intellectual Disability in the Middle Ages*. Manchester 2016, bes. S. 184–220.

Sein Hut und sein Gewand mit den farbigen Streifen ähneln denen des Zwerges auf dem Mainzer Gemälde.²⁹ Die Darstellung eines Zwerges als Hofnarr in der Tafel des Obersteiner Meisters ist meines Erachtens eher selten für diese Zeit, insbesondere in der Passionsikonografie.³⁰ Bekannt sind entsprechende Bilder von Zwergen als Hofnarren hauptsächlich in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts.³¹ Der Zwerg hält Pilatus' Schwert, das dessen Doppelrolle als Herrscher und Richter symbolisiert. Die These von Frithjof Schwartz, dass der Zwerg ironisierend an der Stelle des zeremoniellen Typus eines Schwertträgers auftrete und das Schwert als Richtersymbol in der Handwaschung ausgeschlossen werden müsse,³² halte ich für falsch. An Stelle des Stabes (Abb. 5), den Pilatus bei der Vorführung Jesu in der Regel hält, kann er auch ein Schwert tragen. Davon zeugt die Miniatur mit Christus vor Pilatus aus den Belles Heures der Gebrüder Limburg um 1405/1409.³³ Um seine Hände zu waschen, hat nun Pilatus im Bild des Obersteiner Meisters dem Hofnarren sein Schwert überlassen. Der Deutung, dass diese Übergabe Pilatus negativ charakterisiert,³⁴ stimme ich zu. Denn der Narr spielt auch mit einem kleinen Hund,³⁵ ein Motiv, das im grundlegenden Beitrag von Schwartz unbeachtet blieb und auf den erwähnten Psalm 22,17 hinweist – die sechs Schergen umringen und malträtieren Jesus wie „viele Hunde“ oder eine

²⁹ Auf das Porträt Gonellas (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1840) und die entsprechenden Ähnlichkeiten hat Schwartz hingewiesen; Schwartz: Narr (wie Anm. 26), S. 28. Zum Porträt Stephan Kemperdick (Hg.): Jean Fouquet. Das Diptychon von Melun. Katalog zur Ausstellung in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 15.09.2017–07.01.2018. Petersberg 2017, Nr. 4, S. 172–175 mit Farbbabb.

³⁰ Einige Beispiele erwähnt Schwartz: Narr (wie Anm. 26), S. 30f., S. 36, S. 40, Abb. 9, Abb. 11, Abb. 16. Narren, die keine Zwerge sind, kommen häufiger in Passionsszenen vor; dazu Mellinkoff: Outcasts (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 28f.

³¹ Dazu Toubia Ghadessi: Portraits of Human Monsters in the Renaissance. Dwarves, Hirsutes and Castrati as Idealized Anatomical Anomalies. Kalamazoo 2018, S. 53–98; Janet Ravenscroft: Dwarfs and Kings at the Spanish Hapsburg Court: Images and Living Bodies. In: Nolte u. a. (Hg.): Dis/Ability (wie Anm. 1), S. 232f.

³² Schwartz: Narr (wie Anm. 26), S. 29–31.

³³ New York, Metropolitan Museum, The Cloisters Collection, fol. 135v. Timothy Husband: The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry. Katalog zur Ausstellung im J. Paul Getty Museum Los Angeles, 18. 11. 2008–08.02. 2009, und im Metropolitan Museum New York, 22.09. 2009–03.01. 2010. New Haven/London 2008, S. 174f. mit Farbbabb. Ein älteres Beispiel, in dem Pilatus bei der Vorführung Jesu auch ein Schwert trägt, findet sich im Andachtsbuch der Marie de Gavre (Paris, BnF, Ms. Nouv. Acq. fr. 16521, fol. 34r) aus der Zeit um 1290. Andreas Bräm: Das Andachtsbuch der Marie de Gavre. Buchmalerei in der Diözese Cambrai im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Wiesbaden 1997, Nr. 17, S. 76, Abb. 17.

³⁴ Die Darstellung Pilatus' hat sich im Laufe des Mittelalters gewandelt. Pilatus kann positiv, neutral oder negativ gezeigt werden, wobei in Passionsszenen immer wieder eine gewisse Ambivalenz seiner Rolle festzustellen ist. Im Spätmittelalter wurde er häufig mit den Juden assoziiert oder selbst als Jude dargestellt. In der Tafel des Obersteiner Meisters gibt es meines Erachtens keine Bildelemente, die ihn als Juden kennzeichnen, stattdessen tritt er als Narr auf. Zur Figur von Pilatus in der Kunst des Mittelalters siehe die materialreiche Studie von Colum Hourihane: Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art. Princeton/Oxford 2009.

³⁵ Zur Präsenz des Hundes in Darstellungen der Handwaschung des Pilatus Hourihane: Pontius Pilate (wie Anm. 34), S. 357–363.

„Rotte von Bösen“. Dabei impliziert der Maler, dass der eigentliche Narr der Szene nicht der Zwerg, sondern Pilatus selbst ist, der gerade den Sohn Gottes verurteilt hat. Durch diese Inszenierung konterkariert der Maler die Erhabenheit von Pilatus als Herrscher und Richter.³⁶ Von seinem Aussehen her ist er das Gegenbild sowohl zum Zwerg und den Frevlern als auch zu Jesus. Seinen Status kennzeichnen neben dem Thron das dunkelrote Prunkgewand aus Brokat, das lange blonde Haar und der ebenso blonde Bart. Die Idealisierung von Pilatus hebt die Hässlichkeit und Behinderung des Zwerges hervor, während sein aufrechter Oberkörper und die damit ausgestrahlte Macht die Schwäche des gekrümmten Jesu betonen. Doch seine Erscheinung kontrastiert mit seiner Präsentation als Narr; Aussehen und Inhalt gehen bei seiner Figur auseinander. Insgesamt stößt das Konzept, dass die Guten schön und die Bösen hässlich sind, in diesem Bild an Grenzen. Die blutigen Fußspuren, die Jesus während seiner Verurteilung vor dem Thron des Pilatus hinterlassen hat, deuten nicht nur eine Zeitdimension des Geschehens an,³⁷ sondern heben die Verantwortung des Pilatus hervor. Zwar sind die Schergen und der Zwerg Instrumente und Personifikationen des Bösen, doch Pilatus ist der Drahtzieher des Leids und des Todes Jesu.

Ungefähr 100 Jahre später benutzte Albrecht Dürer (1471–1528) auch eine Nebenfigur im Kupferstich „Die Handwaschung des Pilatus“ aus der Kupferstichpassion von 1512,³⁸ um seine Interpretation des Geschehens zu visualisieren (Abb. 9).

Im Unterschied zum Meister des Obersteiner Altars vereint Dürer den Diener, der Wasser in die Schüssel des Pilatus gießt, mit dem Hofnarren zu einer dominierenden Figur der Narration. Zu Recht wurde vermutet: „In seiner aufwendigen Tracht und mit der eigenartigen Kopfbedeckung wirkt er [der Diener] eher noch wie ein Hofnarr.“³⁹ Hervorzuheben ist die auffallende Physiognomie der Figur mit der platten, aufgestülpten Nase, der vorstehenden Oberlippe und einem ebenfalls vorstehenden Rundkinn. Dabei modifiziert Dürer die tradierte Komposition des Sujets, da Jesus nicht mehr im Vordergrund in der Nähe des Pilatus zu sehen ist; stattdessen ist er auf eine Randfigur im Mittelgrund reduziert, die von den Soldaten abgeführt wird. Sein Antlitz ist nur im Profil dargestellt und schattiert, was seine Erkennbarkeit erheblich reduziert. Auch Pilatus selbst sitzt am linken Bildrand und sein Gesicht ist ebenfalls verdunkelt. An der Stelle von Jesus und Pilatus hebt Dürer den „verhässlichten“ Mann heraus, den Narren, der durch

³⁶ Auf die Torheit des Pilatus hat Schwartz aufmerksam gemacht; Schwartz: Narr (wie Anm. 26), S. 43.

³⁷ Ebd., S. 43f.

³⁸ Zu diesem Kupferstich Jeffrey Chipps Smith: Humanizing the Passion: Dürer's Pictorial Exegesis. In: Johann Anselm Steiger (Hg.): Das Gebet in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit. Leipzig 2018, S. 59–93, hier: S. 65; Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum (Bearb.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter. München/London/New York 2001, Nr. 53, S. 140f. (Anna Scherbaum); Erich Schneider (Hg.): Dürer als Erzähler. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung-Otto-Schäfer-II. Katalog zur Ausstellung in der Bibliothek Otto Schäfer Schweinfurt, 10. 12. 1995–31.03. 1996. Schweinfurt 1995, Nr. 30, S. 84.

³⁹ Schneider (Hg.): Dürer (wie Anm. 38), S. 84 (Anna Spall).



Abbildung 9: Albrecht Dürer, *Handwaschung des Pilatus*, Kupferstich, 1512; Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv.-Nr. 1943.3.3508. Courtesy National Gallery of Art, Washington.

seine Disposition, die Kleidung sowie das auf ihn fallende Licht im Mittelpunkt des Geschehens steht. Ohne Symbole oder weitere Motive charakterisiert Dürer deutlicher als der Meister des Obersteiner Altars die Entscheidung von Pilatus, den Sohn Gottes zu verurteilen, als Torheit. Dürer nutzt das Sujet der Handwaschung, um die verkörperte Narrheit des Pilatus darzustellen, dessen Diener-Narr auf seinen Herrn zurückblickt und somit als sein verzerrtes Spiegelbild, als Verkörperung seiner eigenen Narrheit erscheint.

Der Scherge an der Spitze des Kreuztragungszuges

Das monströse oder fantastische Auftreten der Peiniger Jesu in der Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts verschwand im 15. Jahrhundert nicht ganz, obwohl realistische Tendenzen auftauchten. Ein solches Beispiel ist die Altartafel des Obersteiner Meisters (Abb. 7). In der Tat gab die Kombination aus Realismus und Fantasie den Künstlern mehr Möglichkeiten, Hässlichkeit, Krankheit und Deformität darzustellen. Zugleich wendeten viele Künstler solche Stilmittel selektiv bei bestimmten Figuren an. In Passionsszenen des Spätmittelalters und der Frühneuzeit zeigten die Künstler häufig einen einzelnen Soldaten oder Peiniger mit Anzeichen von Krankheit und Behinderung, insbesondere in Darstellungen der Kreuztragung Christi. In diesen Bildern tritt dieser Soldat in vielen Fällen als Anführer der Gruppe auf, die Jesus auf den Kalvarienberg bringt.

Eine von der Forschung wenig beachtete Darstellung einer Kreuztragung befindet sich in der Georgskirche in Nördlingen (Abb. 10).⁴⁰

Das Bild wurde von Narziß Lauinger um 1440 für die Kapelle der Familie in Auftrag gegeben. Die Stifter und ihre Wappen werden in der unteren Zone des Bildes präsentiert, welche der Rahmen markiert und von der eigentlichen Darstellung der Kreuztragung trennt. Es ist zunächst für die Ikonografie des Sujets auffallend, dass sich die Gruppe von rechts nach links bewegt und nicht umgekehrt, wie es üblich war. Der Anführer der Schergen ist dabei der Inbegriff eines kranken Peinigers mit Behinderungen. Er ist klein, zudem scheint Flüssigkeit aus seiner Nase zu laufen und auf der linken Gesichtshälfte werden Wölbungen sichtbar, die eventuell Schwellungen andeuten. Seine Haut sieht grünlich aus und ist an mehreren Stellen an den Beinen, den Armen und im Gesicht mit Geschwüren bedeckt, die teils bluten. Diese könnten als Symptome der Syphilis verstanden werden, allerdings ist die Krankheit erst nach 1490 nachweisbar.⁴¹ Es wird kein konkretes Krankheitsbild dargestellt, sondern die künstlerische Ausführung dient der Charakterisierung der inneren und äußeren Unreinheit dieses Mannes. Unge-

⁴⁰ Zum Bild Elmar D. Schmid: Nördlingen – die Georgskirche und St. Salvator. Stuttgart/Aalen 1977, S. 128.

⁴¹ Die Krankheit hat Dürer in seinem Holzschnitt mit dem Syphilitiker von 1496 visualisiert. Rainer Schoch/Matthias Mende/Anna Scherbaum (Bearb.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen. München u. a. 2002, Nr. 103, S. 38–40 mit Abb. (Ursula Mielke).



Abbildung 10: Bayern (?), Kreuztragung Christi, um 1440, Nördlingen, St. Georg; Abbildung aus Elmar D. Schmid: Nördlingen – die Georgskirche und St. Salvator. Stuttgart/Aalen 1977.

wöhnlich für die Darstellung eines Schergen ist die helle Klappe, die das rechte, offenbar verletzte oder fehlende Auge bedeckt. Obwohl Jesus die größte Figur ist, erscheint er gebrochen unter der Kreuzeslast, was dem Maler die Möglichkeit gibt, eine dramatisierte Antithese zu inszenieren: Jesus blickt den Anführer der Schergen an und umgekehrt; so werden zwei Gesichter miteinander konfrontiert, das deformierte des Schergen und das blutüberströmte von Jesus, das auf die vo-

rausgegangene Geißelung und Dornenkrönung hinweist. Dabei thematisiert der Künstler zwei Arten von Leiden, die Krankheit(en) des Peinigers als Folge der eigenen Sündhaftigkeit und die Traktierung Jesu als Aufopferung für die Erlösung der Menschen. Auffällig ist zudem, dass die Soldaten mit ihren Fratzen und Gesten die Szene dominieren, während die Verwandten Jesu als Fragmente am rechten Bildrand dargestellt sind. Lediglich Maria wird als ganze Figur wiedergegeben, wobei ein Teil ihres Gesichts und vor allem die Augen von ihrem Kopftuch bedeckt sind. Dies lässt wiederum die Grimasse des Soldaten mit dem Spitzhelm, der die Muttergottes verspottet, noch intensiver zum Vorschein kommen.

Der Maler dieser Tafel ist unbekannt, doch die Szene mit dem Soldaten und der Muttergottes erinnert an die Darstellung der Kreuztragung des in Regensburg tätigen Worcester Meisters aus der Zeit um 1420/1425.⁴² Am linken Bildrand der Worcester-Kreuztragung verspottet ebenfalls ein Scherge mit einem ähnlichen Spitzhelm die Muttergottes, die wie in der Nördlinger Tafel als Ausdruck von Demut ihre Arme vor der Brust überkreuzt. Zwei Zeichnungen des Worcester Meisters um 1430/1440 wiederholen den Soldaten mit dem Spitzhelm. In der Verspottung Christi bläst dieser Mann mit einer Trompete Jesus ins Ohr und in einer Studie, welche Trauernde und Soldaten unter dem Kreuz darstellt, verspottet er den Gekreuzigten.⁴³ Abgesehen von diesen ikonografischen Gemeinsamkeiten zeichnen sich die Bilder beider Künstler durch die Drastik der Schilderung aus. Zwar verzichtet der Meister der Worcester-Kreuztragung auf Symptome von Krankheiten für die Schergen, präsentiert sie allerdings stets mit verzerrten und verhässlichten Gesichtern. Es kann ein Einfluss des Worcester Meisters auf den unbekannten Maler der Nördlinger Tafel vermutet werden, welche weitere Untersuchungen in Bezug auf Datierung, Stil und Ikonografie verdient.

Der Bildtradition des kleinwüchsigen Schergen, der Jesus mit Gewalt vorantreibt, folgte auch Dürer in seinem Kupferstich der Kreuztragung aus der Passionsfolge von 1512 (Abb. 11), wobei hier nicht deutlich ist, ob es sich auch um den Anführer handelt.⁴⁴

Dürer zeigt hier einen aufrechten Jesus, der sich in der Bildmitte befindet, mit idealisiertem Antlitz als Manifestation seiner Erhabenheit. Kaum größer könnte der Unterschied zwischen dem Gottessohn und dem Peiniger sein, der nicht lediglich klein ist, sondern auch nach vorne gebeugt läuft, im Versuch den heroisierten Gottessohn anzutreiben und seinem Willen zu unterwerfen. Seine Grimasse verzieht das ohnehin hässliche Gesicht und verleiht ihm einen Ausdruck von

⁴² The Art Institute of Chicago, Charles H. and Mary F. S. Worcester Collection, Inv.-Nr. 1947.79. Till-Holger Borchert (Hg.): *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*. Katalog zur Ausstellung im Groeningemuseum Brügge, 29. 10. 2010–30. 01. 2011. Stuttgart 2010, Nr. 177, S. 350 mit Farbabb. (Antje-Fee Köllermann).

⁴³ London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895-9-15-962; Frankfurt a. M., Städel Museum, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. 6976. Borchert (Hg.): *Van Eyck bis Dürer* (wie Anm. 42), Nr. 178f., S. 351 mit Farbabb. (Antje-Fee Köllermann).

⁴⁴ Smith: *Humanizing the Passion* (wie Anm. 38), S. 65; Schoch/Mendel/Scherbaum (Bearb.): *Dürer. Kupferstiche* (wie Anm. 38), Nr. 54, S. 142f. (Scherbaum).

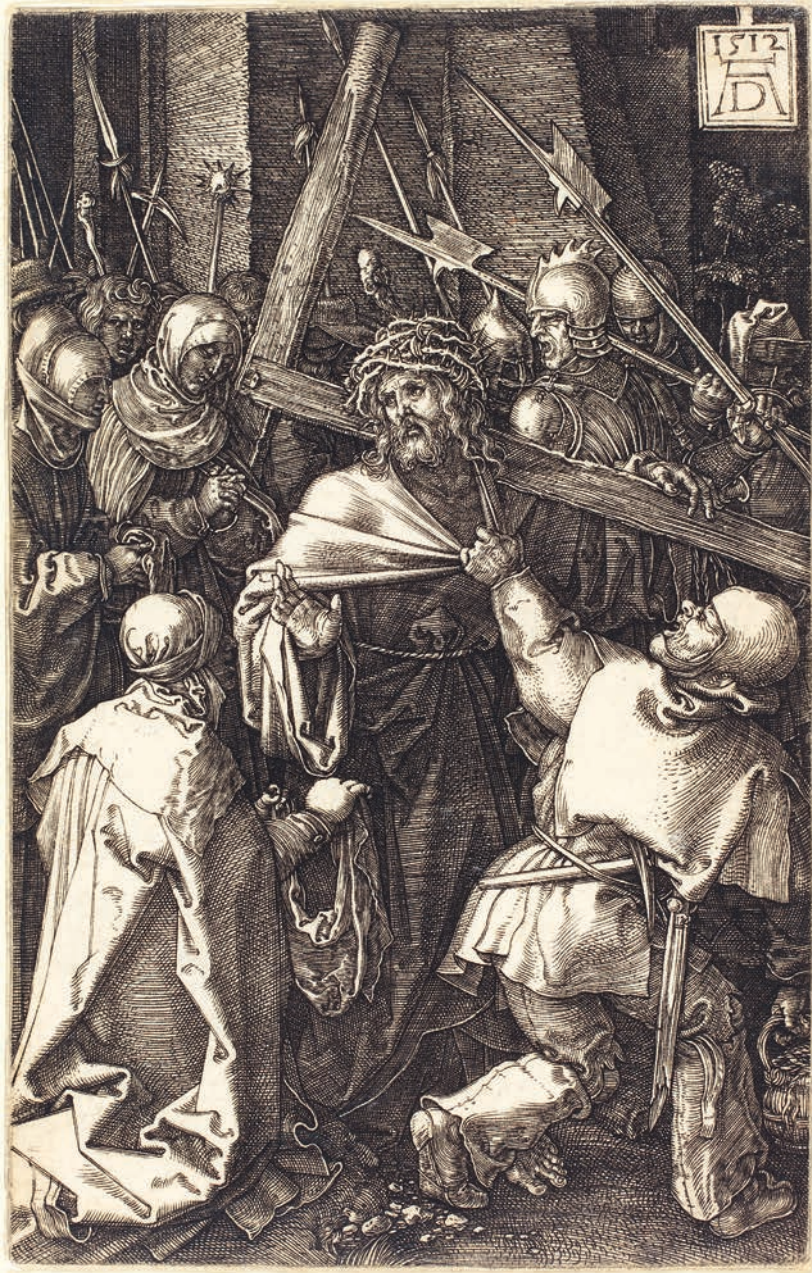


Abbildung 11: Albrecht Dürer, Kreuztragung Christi, Kupferstich, 1512; Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, Inv.-Nr. 1943.3.3509. Courtesy National Gallery of Art, Washington.

Schadenfreude angesichts seiner Aufgabe. Dieser Mann ist kein gewöhnlicher Scherge, er trägt einen Hammer, was bedeutet, dass er Jesus ans Kreuz nageln wird. Dürer hebt diesen Schergen mittels der selektiven Beleuchtung in der ansonsten verdunkelten Szene hervor. Licht fällt von oben links ein und betont insbesondere die Schergenfigur, das Antlitz Christi und den Rücken der Veronika, die vorne links kniet und Jesus das Schweißstuch darbietet. Ihre Physiognomie bleibt im Dunkeln, ebenso wie die Gesichter der Angehörigen und Freunde Jesu links, die keinen Heiligenschein haben. Deutlicher zu erkennen ist der Geharnischte im Mittelgrund, der eine Hellebarde trägt und wohl die Muttergottes anschreit. Dürers Lichtregie mindert die Präsenz der Verwandten Jesu im Kontext der Szene, was der Künstler mit der Körperhaltung Jesu kompensiert. Dieser wendet seinen Kopf nach links und sucht den Kontakt zu seiner Mutter. Hier kulminieren die Dramatik der Szene und die Gnadenlosigkeit der Peiniger, da der Scherge Jesus weiterhin nach vorne zerrt. Obwohl er eigentlich eine Nebenfigur der Narration ist, avanciert er durch die Beleuchtung und das Tragen des Hammers zu einer Hauptfigur, genauso wie der Diener-Narr in der Handwaschung des Pilatus (Abb. 7).

Für den Schergen, der Jesus vorantreibt, wählte Jörg Ratgeb (um 1480–1526) eine Lösung, die meines Wissens ohne Parallele ist (Abb. 12).

In der um 1515/1520 geschaffenen Kreuztragung eines ehemaligen Passionsaltars zerrt ein Mann in rotem Gewand am rechten Bildrand Jesus vorwärts.⁴⁵ Anders als in den bisher vorgestellten Darstellungen der Szene, in denen dieser Scherge durch seine Kleinwüchsigkeit gekennzeichnet ist, fällt hier sein Buckel auf. Dazu kommen der hervorstehende Unterkiefer sowie der geöffnete Mund, aus dem die Zunge hervortritt und so die Abscheulichkeit des Erscheinungsbildes dieses Mannes unterstreicht. Im Gegensatz zu den Schergen in der Nördlinger Tafel und in Dürers Kupferstich dreht sich dieser Peiniger nicht nach hinten, sondern treibt Jesus ohne Pause mit einem Strick voran. Dieser wiederum kann sich kaum bewegen, er ist unter dem Kreuz zusammengebrochen und der Scherge in gelbem Gewand drückt ihn mit seinem Fuß weiter nach unten, während er seinen Streitkolben erhebt, um Jesus zu schlagen. Den Fall Jesu akzentuiert sein extrem langer rechter Oberarm. In dieser Situation der Ausweglosigkeit kniet Veronika vorne links und bietet Jesus das Schweißstuch dar. Maria und Johannes sind links im Mittelgrund zu erkennen, dort wird die Muttergottes von einem Frevler verspottet. Den Zug nach Golgatha scheint der Reiter in weißem Gewand zu koordinieren. Unklar bleibt, ob dieser Mann Pilatus darstellt oder einen Hohepriester, wodurch das Bild eine antijüdische Aussage bekäme. Jedenfalls zeugen seine Fettleibigkeit, der herabhängende Hals und die krumme Nase von seiner negativen Rolle im Geschehen. Auch in Ratgeb's Bild beherrschen die Peiniger und Soldaten mit ihren Gebärden, Fratzen und nicht zuletzt ihren ausdrucksstarken Inkarnaten

⁴⁵ Erhalten ist ebenfalls die Tafel mit *Ecce homo* (Staatgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 2408). Zu den beiden Tafeln Stavros Vlachos: *Deformation und Verfremdung. Eine Stiltendenz in der deutschen Kunst um 1500*. Kiel 2012, S. 109–113.



Abbildung 12: Jörg Ratgeb, Kreuztragung Christi, um 1515/1520; Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 2409; Fotografie: © Staatsgalerie Stuttgart.

die Szene. Ratgeb setzt die Tendenzen der spätmittelalterlichen Kunst fort, in Passionsbildern die Feinde Jesu durch denaturierte Hautfarben,⁴⁶ die gelblich, rötlich, rot, braun und fahlgrün changieren, pejorativ zu charakterisieren. Eine Besonderheit der Farbgestaltung ist die Einbeziehung der heiligen Figuren. So sieht man bei Jesus ein grau-braunes Inkarnat als Ausdruck seiner Erschöpfung und Ohnmacht. Um die Wirkung der Farbigkeit zu steigern und das Augenmerk auf die verfremdeten Figuren zu lenken, gestaltet Ratgeb die Umgebung wie den Boden oder die Architektur weitgehend in Hellgrau und Ocker. Auf eine Charakterisierung von Stoffen und Oberflächen verzichtet der Maler. Er setzt auf den Ausdruckswert der Farben und der Figuren. Dabei kombiniert er Charakteristika, die auf konkrete Beobachtung zurückgehen, wie den Buckel des Schergen, mit expressiven Mitteln, um die Kreuztragung zu schildern und den Betrachter optisch und emotional zu vereinnahmen. „Passionsrealismus“ nannte Robert Suckale den Einsatz solcher Stilmittel,⁴⁷ welche darauf abzielten, die Passion zu erzählen und den Betrachter anzusprechen. Welche Formen der Passionsrealismus angenommen hat, hing, wie die behandelten Werke gezeigt haben, von den Künstlern ab.

Schluss

Eine Zeichnung Urs Grafts (um 1485–1528) mit Mönch und Teufel von 1512 kombiniert wie die oben analysierten Passionsszenen reale und fantastische Bildelemente (Abb. 13).⁴⁸

Die Darstellung zeigt einen barfüßigen Mönch mit Kreuz und Rosenkranz. Mit Ausnahme der Hände und Füße bedeckt die Kutte den ganzen Körper, was auch für das Gesicht gilt, welches von der Kapuze verdeckt wird. Lediglich die Bartspitze kann man erkennen. Es handelt sich um eine asketische Figur, die vom Teufel heimgesucht wird. Dieser fasst mit beiden Händen die Schultern des Mönches und scheint ihn lenken, abhalten oder in Versuchung bringen zu wollen. Der Teufel ist in jeder Hinsicht das Gegenbild des Mönches. Man sieht ein zoomorphes

⁴⁶ Um solche Fälle handelt es sich ebenfalls bei einer Geißelung und einer Dornenkrönung Christi (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 8640, 8639) Marx Reichlichs (um 1460/1465–1520) von 1506. Rote und grüne Gesichter mit Warzen, krummen Nasen und schiefen Mündern kennzeichnen die Peiniger. Dazu Vlachos: *Deformation* (wie Anm. 45), S. 106–109.

⁴⁷ Suckale schreibt: „Das ist nicht als Reflex einer zunehmenden brutalen Zeitwirklichkeit zu verstehen, die so nicht nachgewiesen ist. Sondern es handelt sich um ‚Passionsrealismus‘; denn es verwirklicht bildlich den von Psalmisten ausgesprochenen Gedanken von der den Guten umringenden Hundemeute (*circumdederunt me canes multi*, Psalm 21,17).“; Robert Suckale: *Süddeutsche szenische Tafelbilder* um 1420–50. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild. In: ders.: *Stil und Funktion. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*. Hg. von Peter Schmidt/Gregor Wedekind. München/Berlin 2008, S. 59–85, hier: S. 68 (zuerst erschienen in: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart 1990, S. 15–34).

⁴⁸ Zur Zeichnung Boerner: *Angelus & Diabolus* (wie Anm. 2), S. 415; Christian Müller: *Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel*. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 01. 12. 2001–03.03. 2002. Basel 2001, Nr. Zeichnung 020, S. 96.



Abbildung 13: Urs Graf, Bettelmönch, vom Teufel geleitet, Feder in Dunkelbraun, 1512; Kunstmuseum Basel, Amerbach-Kabinett, Inv.-Nr. U.X.39.

behaartes Wesen mit tierähnlichem Kopf, den vier Hörner „schmücken“. Aus dem offenen Maul treten zwei überlange Reißzähne hervor. Ebenso überlang ist der Schwanz, der sich zwischen den Beinen unter den Hoden hervorwindet und dadurch wie ein Riesenpenis aussieht. Zudem fällt die Beinprothese des Teufels auf. Sie ist wohl auf die Kriegserfahrungen Grafs zurückzuführen. Denn der Künstler war auch Schweizer Söldner beziehungsweise Reisläufer und dürfte solche Prothesen gesehen haben.⁴⁹ Mit Humor und Ironie stellt Graf einen Teufel dar, der zwischen Behinderung und übertriebener Potenz oszilliert. Das deutsche Wort „Schwanz“, das sowohl „Schweif“ als auch umgangssprachlich „Glied“ bedeuten kann, passt hier perfekt. Dieser Teufel ist nicht nur eine Verkörperung des

⁴⁹ Zum Söldnerwesen dieser Zeit Matthias Rogg: *Landsknechte und Reisläufer: Bilder vom Soldaten. Ein Stand in der Kunst des 16. Jahrhunderts*. Paderborn u. a. 2002. Auf solche Erfahrungen geht wohl auch die Zeichnung Grafs „Armlose Dirne mit Stelzbein“ von 1514 zurück (Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.I.58). Das Bild zeigt eine „Lagerdirne“, die vermutlich von feindlichen Soldaten gefoltert und verstümmelt wurde. Mehr dazu Müller: Urs Graf (wie Anm. 48), Nr. Zeichnung 057, S. 142, Farbt. 13.

Bösen, sondern auch der Sünde, die er durch den Schwanz zur Schau stellt. Ob der Mönch vom Teufel nichts ahnt oder ihn ignoriert, lässt sich nicht eindeutig sagen. Er dient jedoch als Stütze für den teuflischen Krüppel. In der Zeichnung wird die Vorstellung Grafs von der Unvollkommenheit des Teufels sichtbar, in der Behinderung, Bosheit und Sündhaftigkeit zusammenhängen. Zugleich ist die Zeichnung als solitäre Lösung zu betrachten, welche eine private Studie des Künstlers darstellt oder eventuell als Sammlerstück gedacht war.

Wie die Zeichnung Grafs zeigt, kommt dem szenischen Kontext von Behinderung und Krankheit Bedeutung zu. Sie sind im Rahmen von Passionsdarstellungen und in Bezug auf die Feinde Jesu mit dem Bösen assoziiert, auch wenn eine solche Verbindung für die Mentalität des Mittelalters jenseits der Kunst ungewiss bleibt.⁵⁰ Dabei veranschaulichen die Künstler nicht die Krankheit an sich, sondern das Böse als Krankheit, das sich in Körper und Gesicht manifestiert. Krankheit, Behinderung und Hässlichkeit wurden allerdings auch instrumentalisiert, um bestimmte Gruppen wie zum Beispiel die Juden oder allgemein Nichtchristen zu stigmatisieren. In jedem Fall diente die Visualisierung des Hässlichen auch als Anlass für künstlerischen Erfindungsreichtum, wovon die Spannweite des Repertoires aus realen und fantastischen Elementen kündet.

Abstract

This chapter investigates the enemies of Christ in selected Passion scenes from the Late Middle Ages and the Early Modern Period. I examine a variety of artistic solutions such as unnatural skin colour and bodily disfigurement by presenting for example certain figures like dwarfs. Moreover, this chapter aims to highlight the shift in the imagery of Christ's enemies which took place around the year 1400. In this time, artists began to depict the tormentors more realistically by using genuine facial and bodily deformities. In extreme cases, they combined realistic and unnatural characteristics or intensified the former, to express the low and vicious nature of the tormentors or to discriminate non-Christians such as Jews. Here, sickness, deformity, and ugliness acquired also a moral aspect. Christ's tormentors with bodily abnormalities appear as the personification of evil.

⁵⁰ Siehe Anm. 1.

Volker Hille

Überlegungen zu einer Schergenfigur im Zyklus der Apostelmartyrien am Westportal des Ulmer Münsters

Bei der Beschäftigung mit einem nicht unbekannten, von der kunsthistorischen Forschung jedoch kaum im Detail bearbeiteten Skulpturenzyklus des späten Mittelalters weckte das äußere Erscheinungsbild einer Figur mein besonderes Interesse:¹ Sie schien durch eine medizinisch beschreibbare Besonderheit, durch eine körperliche Deformierung gekennzeichnet zu sein. Bei der Figur handelt es sich um einen Schergen in der Darstellung der Apostelmartyrien am Westportal des Ulmer Münsters. Sie steht in einer Reihe höchst individuell gestalteter Übeltäter, deren lasterhaftes Treiben sich in drastischen äußerlichen Charakterisierungen spiegelt.

Doch die Interpretation jener Skulptur gestaltet sich schwierig. Die Widrigkeiten beginnen mit dem Erhaltungszustand des Objekts und setzen sich mit dessen schwer zugänglicher Position und mangelnder Dokumentation fort. Anders als die „typischen“ bildlichen Quellen medizinhistorischer Forschung, die idealerweise – etwa im Falle illustrierter Schriftquellen – einen engen Bild-Text-Zusammenhang aufweisen, lässt die betreffende Ulmer Darstellung ihrem Kontext nach keinerlei Verbindung zur zeitgenössischen medizinischen Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper erkennen. Inwieweit kann die kunsthistorische Annäherung an ein solch schwer interpretierbares und bislang noch nicht beschriebenes Objekt dennoch Erkenntnisse über dessen ursprüngliche Aussage und formale Genese hervorbringen? Ohne endgültige Antworten anzustreben, können die folgenden Überlegungen vielleicht als methodische Anregung zum interdisziplinär angelegten Arbeitsfeld historischer Darstellungen des gesunden und kranken Körpers beitragen.

¹ Der vorliegende Aufsatz ist aus der Beschäftigung mit dem Zyklus der Apostelmartyrien am Westportal des Ulmer Münsters in meiner Dissertation hervorgegangen, die im Rahmen des Forschungsprojekts „Violence Imagery in Late Medieval Germany: Rhetoric and Response Forms in Visual Representations of Martyrdom and the Passion“ der Universitäten Frankfurt am Main und Tel Aviv entstand und 2019 abgeschlossen wurde.

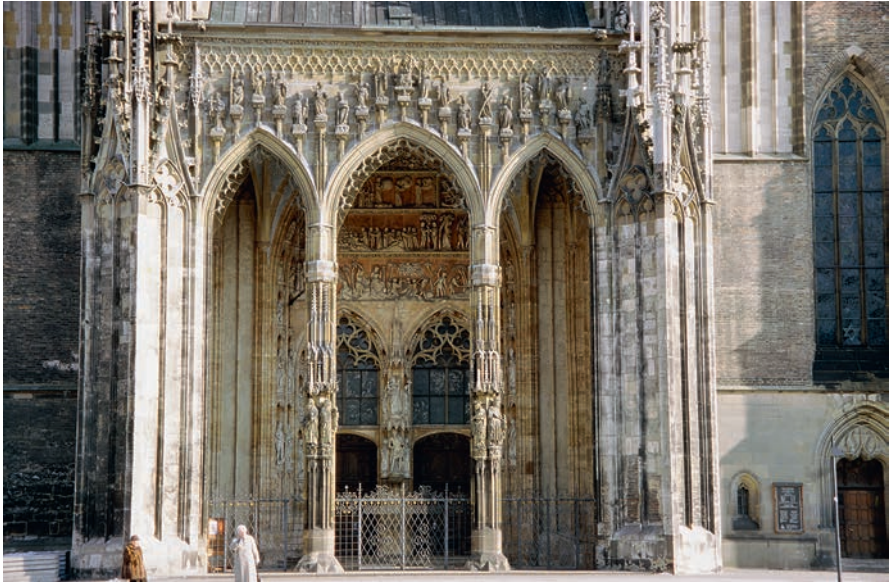


Abbildung 1: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Portalvorhalle; © Bildarchiv Foto Marburg; Fotografie: Brunhilde Gonschor, 1998.

Heilige und ihre Widersacher: Der Zyklus der Apostelmartyrien am Westportal des Ulmer Münsters

Der Zyklus der Apostelmartyrien ist Bestandteil eines umfangreichen skulpturalen Bildprogramms, das die Westfassade des Ulmer Münsters schmückt.² Dem Hauptportal ist eine überwölbte, sich nach Westen in drei schlanken Spitzbögen öffnende Vorhalle vorgelagert (Abb. 1).

² Vgl. Rudolf Pfeleiderer: *Münsterbuch. Das Ulmer Münster in Vergangenheit und Gegenwart*. Ulm 1907, hier: bes. S. 45; Victor Habicht: *Ulmer Münster-Plastik aus der Zeit 1391–1421*. Mit besonderer Berücksichtigung der Arbeiten Meister Hartmanns. Darmstadt 1923; Gertrud Otto: *Die Ulmer Plastik des frühen fünfzehnten Jahrhunderts*. Tübingen 1924; Kurt Gerstenberg: *Das Ulmer Münster*. Burg bei Magdeburg 1926; Julius Baum: *Der bildnerische Schmuck des westlichen Münsterportales*. In: *Festschrift zum 550jährigen Gründungsjubiläum des Ulmer Münsters am 30. Juni 1927*. Ulm 1927, S. 33–42; August Raichle: *Das Ulmer Münster*. Stuttgart 1950, hier: bes. S. 16f.; Ingrid Felicitas Schultz: *Beiträge zur Baugeschichte und zu den wichtigsten Skulpturen der Parlerzeit am Ulmer Münster*. Sonderdruck aus „Ulm und Oberschwaben“, Bd. 34. Ulm 1955; Gerhard Ringshausen: *Die Archivoltensfiguren des Ulmer Westportals*. In: Hans Eugen Specker/Reinhard Wortmann (Hg.): *600 Jahre Ulmer Münster*. Ulm 1977, S. 209–240. Zur Datierung vgl. Ringshausen: *Archivoltensfiguren* (diese Anm.), S. 219, S. 240. Ringshausen datiert die Archivoltensfiguren zwischen 1405 und 1418, während Habicht: *Ulmer Münster-Plastik* (diese Anm.), S. 63, und im Anschluss Otto: *Ulmer Plastik* (diese Anm.), S. 29, von einer Datierung nach 1420 ausgegangen waren.



Abbildung 2: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal, Tympanon und Archivolten; Fotografie: Volker Hille, 2018.

Mit einer Scheitelhöhe von 16,50 m und einer Tiefe von rund 13,50 m weist die Portalvorhalle beeindruckende Ausmaße auf.³ Der figürliche Schmuck erstreckt sich an der Außenseite auf die Vorhallenpfeiler und die Stirnwand über den Spitzbögen sowie im Inneren der Vorhalle auf Gewände, Mittelpfeiler, Tympanon und Archivolten des Portals. Rudolf Pfeleiderer zählt insgesamt 83 Statuetten im Bereich der Portalanlage.⁴ Das Portal selbst, geschützt unter der Vorhalle gelegen, weist einen komplexen Aufbau und zahlreiche figürliche Darstellungen auf. Als Doppelportal, dessen Mittelpfeiler der herausragende, heute durch eine Kopie ersetzte Schmerzensmann von Hans Multscher zielt, öffnet es sich über dem Türsturz in zwei mit Maßwerk verzierten Spitzbögen, in deren Archivolten eine Reihe sitzender Apostel angebracht ist. Darüber erhebt sich, das Doppelportal und jene zwei inneren Tympana überfangend, ein großes Tympanonrelief mit der Darstellung der Genesis (Abb. 2).⁵

³ Pfeleiderer: Münsterbuch (wie Anm. 2), S. 32.

⁴ Ebd.

⁵ Seinen Ausmaßen und der erzählerischen Ausführlichkeit nach stellt der Genesiszyklus als Bildprogramm „eine große Ausnahme unter den Skulpturenportalen der Zeit im deutschsprachigen Südwesten“ dar. Vgl. Marc-Carel Schurr: Stil und Politik – die Skulpturen der Parlerzeit am Ulmer Münster. In: Markéta Jarošová u. a. (Hg.): Prag und die großen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger (1310–1437). Prag 2008, S. 163–181, hier: S. 164.



Abbildung 3: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal, linke Seite der Archivolten; Fotografie: Volker Hille, 2018.



Abbildung 4: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal, rechte Seite der Archivolten; Fotografie: Volker Hille, 2018.

Gerahmt wird dieses Bogenfeld von zwei figürlich gestalteten Archivolten: Im inneren Bogenlauf sind die Apostelmartyrien dargestellt, im äußeren Bogenlauf begleitet von den klugen und törichten Jungfrauen (Abb. 3 und Abb. 4).

So breitet das Skulpturenprogramm der Ulmer Westfassade ein umfangreiches heilsgeschichtliches Bildprogramm aus, bildet allerdings weder inhaltlich noch stilistisch eine stringente Einheit.⁶ Für die Apostelmartyrien darf eine Entstehungszeit um 1415 angesetzt werden.⁷

⁶ Tympanon und Archivoltenplastiken müssen zwar „aus technischen Gründen unmittelbar zusammen mit der Errichtung des Portals versetzt“ worden sein, wobei aber, wie der stilistische Vergleich zeigt, für die Gestaltung des Tympanons auf bereits früher geschaffene Reliefs zurückgegriffen wurde. Vgl. Ringshausen: Archivoltenfiguren (wie Anm. 2), S. 209.

⁷ Ebd., S. 240.



Abbildung 5: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal, linke Seite der inneren Archivolte, Apostelmartyrien (Montage); Fotografie: Volker Hille, 2018.

Die Archivoltensculpturen sind in einem relativ guten Zustand erhalten.⁸ Dass die Skulpturen ursprünglich farbig gefasst waren, ist zu vermuten; es sind allerdings keine Reste einer möglichen Farbfassung bekannt.⁹ Das Material ist insgesamt durch eine zum Teil starke Oberflächenverwitterung beeinträchtigt.¹⁰ Die Darstellungen, insbesondere aber die von erstaunlichem Variantenreichtum geprägten Gesichter der Schergen der Apostelmartyrien, sind heute noch in gutem Zustand zu studieren. Diese Gesichter mögen es gewesen sein, die Julius Baum zu dem berechtigten Urteil bewogen, man müsse „sich wundern, dass diese Darstellungen den vielen Bearbeitern unseres Themas bisher fast vollständig entgangen sind“.¹¹

Die Szenen der Apostelmartyrien weisen eine zweifigurige Komposition mit jeweils einer Heiligen- und einer Schergenfigur auf.¹² Der Zyklus umfasst zehn Marterszenen, jeweils fünf auf der linken und fünf auf der rechten Seite.¹³ Auf der linken Seite beginnt die Reihe unten mit dem Martyrium des Apostels Paulus, der durch das Schwert getötet wird, gefolgt vom Martyrium des Apostels Petrus, der kopfüber gekreuzigt, und dem Martyrium des Apostels Matthäus, welcher mit dem Hammer erschlagen wird (Abb. 5). Es schließt sich die Darstellung eines Hei-

⁸ Ebd., S. 213f. Nur der Kopf der obersten törichten Jungfrau ist verloren und stellt eine vollständige Neuschöpfung dar.

⁹ Ebd. Anlässlich der Restaurierung 1975–1976 wurden keine Fassungsreste festgestellt.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Baum: Schmuck (wie Anm. 2), S. 38.

¹² Die Identifikationen der Märtyrer gehen auf Pfeleiderer: Münsterbuch (wie Anm. 2), S. 45, zurück, denen die spätere Forschung einhellig gefolgt ist, zuletzt Ringshausen: Archivoltensculpturen (wie Anm. 2), S. 211. Nur vereinzelt ist diese Identifikation im Folgenden infrage zu stellen.

¹³ Warum die Apostel hier nicht in der „vollständigen“ Anzahl von zwölf zur Darstellung kommen, ist in der Forschung bislang nicht erörtert worden. Für die klugen und törichten Jungfrauen bieten die zehn Nischen der Bogenlaibung zahlenmäßig den exakt passenden Raum. Das Spektrum der Gestaltungsmöglichkeiten eines Märtyrerzyklus ist allerdings nach Umfang und Inhalt relativ groß. Ein fester Kanon liegt den Märtyrerzyklen auch andernorts nicht zugrunde. Der Märtyrerzyklus am nördlichen Chorportal des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd etwa umfasst 18 Szenen, wobei die Apostelmartyrien durch die Martyrien weiterer Heiliger ergänzt wurden. Die „Komprimierung“ der Apostelmartyrien auf zehn Darstellungen mag vielleicht auch deshalb als unproblematisch angesehen werden, da die Apostel in den beiden kleineren, die Maßwerkfenster flankierenden Archivolten über dem Doppelportal bereits in der „vollständigen“ Zwölferzahl dargestellt sind.



Abbildung 6: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal, rechte Seite der inneren Archivolte, Apostelmartyrien (Montage). Fotografie: Volker Hille, 2018.

ligen an, der von einem hinter ihm stehenden Schergen mit einer Stichwaffe ermordet wird.¹⁴ An oberster Position folgt die Darstellung des mit dem Schwert enthaupteten Jakobus des Älteren.

Auf der rechten Seite zeigt die unterste Szene das Martyrium eines Heiligen, der mit der Lanze erstochen wird (Abb. 6).¹⁵ Darüber ist eine Darstellung des Apostels Judas Thaddäus zu sehen, den ein Scherge mit der Keule erschlägt, gefolgt vom Martyrium des ans Kreuz gebundenen Apostels Andreas. Die Martyrien von Jakobus dem Jüngeren, der mit der Tuchwalkerstange erschlagen wird, und des Apostels Philippus, von einem Schergen ans Kreuz gebunden, schließen sich als oberste Szenen auf der rechten Seite der inneren Archivolte an.

¹⁴ Die Szene ist als Martyrium des Bartholomäus beschrieben worden, doch deckt sich diese Identifikation nicht mit der üblichen Ikonografie. Die Waffe hat keine Ähnlichkeit mit einem Schindmesser. Auch das Eindringen der Waffe mit der Spitze in den Oberkörper des Heiligen erscheint unpassend. Zudem ist die Haltung des Heiligen ungewöhnlich für Darstellungen der Schindung des Bartholomäus. Die gängigste Darstellungsform zeigt den Heiligen rücklings auf der Schindbank liegend, wie etwa in der Darstellung am nördlichen Chorportal in Schwäbisch Gmünd; vgl. Richard Strobel: *Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd*. Bd. 1: Stadtbaugeschichte, Stadtbefestigung, Heiligkreuzmünster. München 2003, S. 263. Zur Bildtradition vgl. Daria Dittmeyer: *Gewalt und Heil. Bildliche Inszenierungen von Passion und Martyrium im späten Mittelalter*. Köln 2014, S. 108. Von der rücklings liegenden Position abweichend präsentiert die Darstellung des Erfurter Apostelmartyrienfensters den Heiligen mit bereits teilweise abgelöster Haut auf der Schindbank sitzend; vgl. Erhard Drachenberg: *Die mittelalterliche Glasmalerei im Erfurter Dom (Corpus vitrearum medii aevi, Deutsche Demokratische Republik, Bd. 1.2, Textband und Abbildungsband)*. Berlin 1980–1983, hier: Abbildungsband, S. 163, Abb. 503. Passender erscheint es womöglich, bei der Ulmer Szene von einer Darstellung des Martyriums des Apostels Thomas auszugehen.

¹⁵ Die Szene wurde in der Literatur bislang als Martyrium des Apostels Thomas beschrieben, eine Zuordnung, die durch den oben dargelegten Vorschlag (vgl. Anm. 14), jenes Martyrium bereits auf der linken Seite dargestellt zu sehen, zur Diskussion gestellt werden müsste. Als Vorschlag für eine Identifikation der untersten Szene auf der rechten Seite wäre Simon Zelotes zu nennen, der sein Martyrium ebenfalls durch den Lanzenstich erleidet. Als gesichert kann aber auch diese Deutung nicht gelten.

Fragt man nach einem allgemeinen gestalterischen Konzept der Apostelmartyrien, so ist vor allem die klare Kontrastierung zwischen den Heiligen und ihren Peinigern zu nennen.¹⁶ Den Aposteln, die ruhig und gefasst ihr Martyrium ertragen und äußerlich einen weitgehend ähnlichen Typus repräsentieren, stehen die in variantenreicher Ausarbeitung charakterisierten Schergen gegenüber. Die „Individualität“ der Peiniger äußert sich in Details der Kleidung, in exaltierten Bewegungsmotiven, in körperlichen, insbesondere physiognomischen Merkmalen und mimischen Ausdrucksformen. Ein besonderes Interesse galt augenscheinlich der Gestaltung der Gesichter der Täterfiguren. Sie zeigen ein außergewöhnlich umfangreiches Spektrum an unterschiedlichen Grundformen und Binnenstrukturen.

Zugleich ist es bemerkenswert, dass alle Szenen die mörderische Aktion unmittelbar vor oder während der Ausführung zeigen. Keiner der Heiligen ist bereits ermordet, kein Kopf bereits abgetrennt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Reihe der Ulmer Apostelmartyrien von anderen derartigen Zyklen des späten Mittelalters.¹⁷ Die Drastik der Darstellungen geht nicht von der Repräsentation gewaltsam fragmentierter Heiligenkörper aus; stattdessen stellt die bis ins Detail formulierte Distinktion der negativ zu bewertenden Figuren ein wesentliches rhetorisches Mittel dar. Eine besondere Ausformung erfährt die visuelle Kennzeichnung des negativen Typus beim Schergen des Andreasmartyriums, dessen körperliche Erscheinung im Folgenden näher betrachtet werden soll.

Die Ulmer Darstellung des Andreasmartyriums

Das Martyrium des Apostels Andreas ist in einer von drei Kreuzigungsszenen innerhalb des Zyklus dargestellt. In allen drei Szenen sind die Heiligen mit Seilen an das Kreuz fixiert. Die Tätigkeit der Schergen besteht jeweils darin, eines jener

¹⁶ Vgl. Ringshausen: Archivoltentfiguren (wie Anm. 2), S. 220.

¹⁷ Am nächsten verwandt ist dem Ulmer Zyklus der Apostelmartyrien eine etwa ein halbes Jahrhundert ältere Reihe von Apostel- und Heiligenmartyrien in den Archivoltent des nördlichen Chorportals des Heilig-Kreuz-Münsters in Schwäbisch Gmünd, dessen Bildprogramm erst jüngst von Assaf Pinkus eingehend untersucht wurde; vgl. Assaf Pinkus: *Visual Aggression: The Martyrs' Cycle at Schwäbisch Gmünd*. In: *Gesta* 52 (2013) 1, S. 43–59. Als Vorläufer kann der zerstörte und durch eine Rekonstruktion ersetzte Archivoltentzyklus am mittleren Westportal des Straßburger Münsters gelten; vgl. Victor Beyer: *Les Voussures du Portail Central de la Cathédrale de Strasbourg*. In: *Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg* 6 (1951), S. 29–40; Benoît van den Bossche: *La Cathédrale de Strasbourg. Sculpture des portails occidentaux*. Paris 2006. In der Glasmalerei finden sich vergleichbare Zyklen unter anderem im Freiburger Münster (vgl. Rüdiger Becksmann: *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Freiburg im Breisgau. Münster unserer Lieben Frau [Corpus vitrearum medii aevi, Deutschland Bd. II: Baden und Pfalz, Teil 2]*. Berlin 2010, S. 172–188 sowie Tafeln 42–62), in der Stadtkirche St. Dionys in Esslingen (vgl. Hans Wentzel: *Die Glasmalereien in Schwaben von 1200–1350 [Corpus vitrearum medii aevi, Deutschland, Bd. 1,1]*. Berlin 1958, S. 80–94), im Regensburger Dom (vgl. Gabriela Fritzsche: *Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom [Corpus vitrearum medii aevi, Deutschland, Bd. 13: Regensburg und die Oberpfalz, Teil 1]*. Berlin 1987, S. 44–58), im Erfurter Dom (vgl. Drachenberg: *Glasmalerei im Erfurter Dom [wie Anm. 14], hier: Abbildungsband, S. 163*).



Abbildung 7: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal, Martyrium des Apostels Andreas; Fotografie: Horst Eifert, 2019.

Seile mit sichtlichem Kraftaufwand festzuzurren. So ist auch der Apostel Andreas an Armen und Beinen an das charakteristische „Andreaskreuz“ gebunden, während der Scherge gerade im Begriff ist, sein Werk am rechten Bein des Heiligen zu vollenden (Abb. 7).

Durch die spezifische Kreuzesform sind die fixierten Arme des Andreas wie zum Segensgestus erhoben und seine Beine in weiter Stellung gestreckt.¹⁸ Deutlicher als in jeder anderen Szene des Zyklus kommt hier die Bezugnahme auf die Passion Christi formal zum Tragen. Durch diese Position sprengen die Gliedmaßen der Figur gleichsam den vorgegebenen Bildrahmen und ragen im Bereich der

¹⁸ An der linken Hand weist die ansonsten hervorragend erhaltene Figur des Apostels Verluste des Daumens und mehrerer Fingerspitzen auf.



Abbildung 8: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal, Martyrium des Apostels Andreas, Detail der Schergenfigur; Fotografie: Volker Hille, 2018.

Hände und der gestreckten Füße mitsamt den Kreuzbalken über die Architektur der Hohlkehle hinaus. Das schlichte Gewand umgibt den Körper des Apostels in weich fließenden Formen, senkrecht verlaufende Parallelfalten verleihen dem Stoff Plastizität. Der Kopf des Andreas ähnelt im Typus mehreren anderen Aposteln des Zyklus. Sein Gesicht ist ebenmäßig angelegt. Die untere Gesichtshälfte wird durch den symmetrischen, welligen und unterhalb des Kinns geteilten Bart dominiert. Das Haupthaar verläuft in ähnlich welligen und klar definierten Strähnen, eine kürzere Strähne fällt in die Stirn. Die Augen treten plastisch hervor, die ausgeprägten Brauen wölben sich über die Oberlider. Mimische Belebung erhält die Augenpartie durch die sichtbare Kontraktion der Stirn und die zusammengezogenen Augenbrauen, was als „ernsthaft konzentrierter“ Ausdruck beschrieben werden könnte.

Die Figur des Schergen, der den Apostel ans Kreuz bindet, nimmt eine auffällige und innerhalb des Zyklus einzigartige Körperhaltung ein (Abb. 8). Weit vorgebeugt, einen Kreuzbalken zwischen den Beinen, bindet der Scherge mit einem Seil das rechte Bein des Apostels fest. Sein Kopf ist angehoben, der Blick wendet sich nach links und damit eher dem Betrachter in der Portalvorhalle als dem Apostel zu. Die Körperhaltung des Schergen kann bei flüchtiger Betrachtung leicht missverstanden werden: Es könnte der Eindruck entstehen, der Scherge sei auf die Knie gegangen, um sein Werk am unteren Kreuzende zu verrichten. Tatsächlich aber ist er von vergleichsweise kleiner Statur.

Diese Schergenfigur ist, wie auch diejenigen bei den anderen Marterszenen, in ihrer Kleidung deutlich vom Apostel unterschieden. Über einer Hose trägt die



Abbildung 9: Ulm, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal, Martyrium des Apostels Andreas, Detail aus Abb. 7; Fotografie: Horst Eifert, 2019.

Figur einen kurzen, offenbar um die Taille gegürteten Rock, der knapp unter der Hüfte endet.¹⁹ Mit großer Detailgenauigkeit ist das Schuhwerk des Schergen ausgearbeitet. Der für den Betrachter sichtbare linke Fuß steckt in einem halbhohen Schuh mit offener Kappe, der die Zehen freigibt und am Schaft mit einer Schnalle versehen ist. Das Gesicht wird durch eine Art Gugel, eine kapuzenartige Kopfbedeckung, eingerahmt.²⁰ Kopf und Hals des Schergen sind von Stoff umhüllt, sodass nur das Gesicht und einzelne Haarlocken an Stirn und Schläfen darunter zum Vorschein kommen.

Das Gesicht des Henkers hat auffällige Züge, bemerkenswert sind sowohl Mund- als auch Augenpartie (Abb. 9). Die relativ kleinen, tiefliegenden Augen

¹⁹ Vgl. allgemein zu dieser Form des Kleidungsstücks Andrea-Martina Reichel: Die Kleider der Passion. Für eine Ikonographie des Kostüms. [Diss.] HU Berlin 1998, Online-Publikation: <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/kunstgeschichte/reichel-andrea/PDF/Reichel.pdf> (letzter Zugriff am 18. 7. 2019), S. 175–178.

²⁰ Zur Darstellung verschiedener Formen der Gugel in der spätmittelalterlichen Tafelmalerei vgl. ebd., S. 66–72.

flankieren eine auffällig breite Nasenwurzel. Die Augenbrauen sind stark nach oben gezogen. Sie steigen über der Nasenwurzel steil an, bilden einen nahezu rechten Winkel und fallen zur Schläfe hin bogenförmig ab. Die breite Nase mit dem auffällig abgeflachten Nasenrücken scheint durch Beschädigungen beeinträchtigt zu sein. Die übrigen Bereiche des Gesichts sind gut erhalten, doch weist der Stein im Bereich des Schergenkopfes insgesamt eine unruhige, angegriffene Oberfläche auf.

Von besonderem Interesse ist die Gestaltung der Mundpartie, deren Interpretation zugleich Probleme bereitet. Ausgangspunkt der näheren Beschäftigung mit dieser Figur war die Beobachtung der auffälligen Ausformung der Oberlippe. Die Beobachtung erfolgte vom Standpunkt in der Portalvorhalle aus, gestützt durch fotografische Aufnahmen. Ich vermutete, dass die Oberlippenpartie eine im Volksmund als „Hasenscharte“ bezeichnete Fehlbildung aufweist, die sich in der deutlichen Spaltung des Bereichs zwischen Oberlippe und Nase manifestiert.²¹ Durch neue, im Zuge der Ausarbeitung dieses Beitrags beauftragte hochauflösende Aufnahmen mit dem Teleobjektiv konnte ein genaueres, wenngleich kein eindeutiges Bild von der intendierten Aussage des Bildwerks gewonnen werden.²² Die Oberlippenpartie ist symmetrisch angelegt. Die formgebende Struktur verläuft jeweils in einer bogenförmigen Kurve von der Nase ausgehend zu den Mundwinkeln. Die Mundwinkel laufen in auffälligen, tiefen Furchen aus, flankiert von einem parallel verlaufenden, geschwungenen linearen Muster. Es gibt prinzipiell zwei Möglichkeiten, diese Struktur zu interpretieren: Eine Möglichkeit besteht darin, die sichtbare Oberfläche als Oberlippe zu deuten; die symmetrische, bogenförmige Struktur an der Position des Philtrums wäre dann als Lippenpalte zu verstehen, während die parallel verlaufenden Linien darüber und um die Mundwinkel die gespannte und aufgestaute Epidermis darstellten. Die andere Möglichkeit der Interpretation wäre die Deutung nicht als Haut und Fleisch, sondern als Oberlippenbart.

Vor allem durch den Verlust der Farbfassung, die eine klare Bestimmung ermöglicht haben dürfte, wird die eindeutige Interpretation erschwert. Doch auch, wenn man diese Verluste kurz außer Acht lässt, ist zu bemerken, dass die fraglichen Details der Skulptur durch ihren hohen Anbringungsort in den Archivvolten bereits zur Entstehungszeit schwer erkennbar gewesen sein müssen. Das ist im Bereich der mittelalterlichen Bauplastik keine ganz ungewöhnliche Feststellung. Zahlreiche Darstellungen am Außenbau der großen Kathedralen sind einer allgemeinen Sichtbarkeit sogar weit mehr entzogen als in diesem Fall. Aus der Nähe zu betrachten waren die Details wohl am ehesten noch vor dem Versetzen der Skulpturen.

²¹ Der vermehrt als abwertend empfundene Zoomorphismus „Hasenscharte“ wird im modernen Sprachgebrauch – je nach Form – eher durch die neutralen Begriffe „Lippenpalte“, „Lippen-Kieferspalte“ oder „Lippen-Kiefer-Gaumenspalte“ ersetzt. Vgl. Niels Christian Pausch u.a.: „Hasenscharte“ und „Wolfsrachen“: Korrekte Bezeichnungen wählen. In: Deutsches Ärzteblatt 6 (2012), S. A-256f.

²² Die Aufnahme wurde 2019 vom Fotografen Horst Eifert, Ulm mit dem Teleobjektiv angefertigt.

Die folgenden Überlegungen haben aufgrund dieser unsicheren Grundlage hypothetischen Charakter. Angesichts der Schwierigkeit der Interpretation eines Artefakts und dessen intendierter Aussage kann der vorliegende Beitrag dennoch als exemplarische Fallstudie verstanden werden. Gerade im Bereich mittelalterlicher Bauplastik ist das grundlegende Problem der fragmentierten Überlieferung kein Einzel-, sondern der Regelfall. Die folgenden Ausführungen thematisieren daher explizit keine gesicherten Erkenntnisse über Darstellungen des kranken Körpers, sondern eher methodische Überlegungen über Möglichkeiten und Grenzen kunsthistorischer Erkenntnis.

Ohne eine endgültige Aussage über die zur Diskussion stehende Darstellung treffen zu können, soll daher die Frage verfolgt werden, ob die Annahme, der Scherge beim Andreasmartyrium sei durch eine Lippenspalte gekennzeichnet, der Möglichkeit nach denkbar wäre und wenn ja, welche Aussage mit einer solchen Darstellung verbunden sein könnte. Als besondere Ausprägung des „Leitmotivs“ des Zyklus – der Kontrastierung der Heiligen- und Schergenfiguren – müsste auch die Lippenspalte als intentional eingesetztes bildliches Zeichen verstanden werden. Es würde sich also einerseits um ein körperliches Merkmal handeln, das medizinisch beschrieben werden kann, der Funktion nach andererseits aber auch um einen Bedeutungsträger, mit dem eine Aussage über das dargestellte Individuum formuliert oder zumindest eine augenfällige Konnotation vermittelt wurde.

Überlegungen zur Semantisierung des kranken Körpers im Bild

Die Annahme, dass die Darstellung einer körperlichen Fehlbildung semantisch beschrieben werden könne, dass mit der sichtbaren Form eine spezifische Bedeutung verbunden sei, setzt die Einordnung in ihren historischen und kulturellen Zusammenhang voraus. Jüngere Studien zeigen, dass Artefakte, die Menschen mit Lippenspalte darstellen, mehr als 4000 Jahre zurückreichen.²³ In der christlichen Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit treten äußerliche Zeichen von Krankheit und körperlicher Missbildung in unterschiedlichen Kontexten auf. Sie können einerseits Ausdruck göttlicher Prüfungen und dämonischer Versuchungen sein, wie sie etwa Hiob oder der heilige Antonius zu erdulden hatten. Andererseits sind Anzeichen von Krankheit und Fehlbildungen in der spätmittelalterlichen Bildtradition als pejorative Kennzeichen der Henker und Folterknechte in Bildern der Passion Christi und der Heiligenmartyrien etabliert.²⁴ Hier markieren körperliche Auffälligkeiten, wozu Symptome von Krankheiten und deformierte Körperteile ebenso gehören wie allgemein als hässlich empfundene physiogno-

²³ Wolfgang Pirsig u. a.: Surgically Repaired Cleft Lips Depicted in Paintings of the Late Gothic Period and the Renaissance. In: *British Journal of Oral and Maxillofacial Surgery* (2001) 39, S. 127–133.

²⁴ Vgl. Dittmeyer: Gewalt (wie Anm. 14), S. 62; Pirsig u. a.: Cleft lips (wie Anm. 23), S. 131.



Abbildung 10: Meister der Kemptener Kreuzigung, Kalvarienberg, um 1470–1480 (Detail); Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Leihgabe Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. Gm 879.

mische Formen, die Widersacher Christi und der Heiligen.²⁵ Die Lippenspalte scheint sich in diesen Darstellungen jedoch eher selten zu finden. Daria Dittmeyer verweist im Bereich der nordalpinen Tafelmalerei auf den 1460–1470 datierten Kemptener Kalvarienberg im Germanischen Nationalmuseum.²⁶ Hier ist einer der Soldaten, die um den Rock Christi würfeln, mit einer Lippenspalte dargestellt (Abb. 10).

Die pejorative Funktion der Darstellung einer Lippenspalte kann darüber hinaus offenbar mit Vorstellungen des Monströsen und des Teufels verbunden sein. In ihrer Studie über Darstellungen von Lippenspalten in der Malerei der Spätgotik und der Renaissance weisen Pirsig, Haase und Palm auf ein Gemälde des Jacob

²⁵ Vgl. Dittmeyer: Gewalt (wie Anm. 14), S. 61–63.

²⁶ Ebd., S. 62 und Farbbabb. 9.



Abbildung 11: Jacob Cornelisz van Oostsanen, Versuchung Christi, um 1520–1530 (Detail); Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, Inv. Nr. GK 103.

Cornelisz van Oostsanen hin, das die Versuchung Christi in der Wüste darstellt.²⁷ Auf diesem Gemälde ist der Teufel zu sehen, dessen Gesicht den Autoren zufolge eine operativ korrigierte Lippenspalte aufweist (Abb. 11).

In der Tat korrespondiert die Mundpartie des Teufels auf frappierende Weise mit der fotografisch dokumentierten Mundpartie eines modernen Patienten, welche die Autoren dem Teufelskopf gegenüberstellen. Die negative Bewertung dieses körperlichen Merkmals erschließt sich in dem frühneuzeitlichen Gemälde zweifelsfrei durch den Kontext der Teufelsdarstellung.

Auch im Falle der Schergen im Ulmer Zyklus der Apostelmartyrien gibt die bildliche Narration den Interpretationsrahmen der Figuren vor. Wie bereits ausgeführt, bildet die kontrastierende Gegenüberstellung der Individuen die Grundstruktur der zweifigurigen Szenen. Im stillen Erdulden der Qualen vollenden die

²⁷ Pirsig u. a.: Cleft lips (wie Anm. 23), S. 129–132.

Märtyrer ihren Weg der Nachfolge Christi, während die Schergen – ihrem lasterhaften Treiben, aber auch ihrer Erscheinung nach – als Gegenbilder der Heiligen auftreten. Strukturell ist der Zyklus der Apostelmartyrien mit dem unmittelbar angrenzenden Zyklus der klugen und törichten Jungfrauen verwandt, dessen bildliche Aussage ebenfalls von der kontrastierenden Gegenüberstellung positiv und negativ besetzter Figuren ausgeht.²⁸ Durch diese strukturelle Parallele und die Nachbarschaft beider Zyklen wird die Verbindung der Apostelmartyrien zum allegorisch dargestellten Jüngsten Gericht nahegelegt. Heilige und Schergen werden in ihrer kontrastreichen Gegenüberstellung im Hinblick auf das individuelle Gericht moraltheologisch interpretierbar, indem die Heiligen mit den klugen, die Schergen hingegen mit den törichten Jungfrauen korrespondieren, denen das Himmelreich im schlimmsten Falle verwehrt bleibt. Sowohl die Märtyrer als auch die Schergen haben exemplarischen Charakter, im positiven wie im negativen Sinne. Die Handlungen, Gebärden, Ausdrucksformen, aber auch die körperliche Verfassung der Schergen sind innerhalb dieses Rahmens zu bewerten. Die äußere Erscheinung ist als Verweis auf die innere Verfasstheit zu verstehen.²⁹

²⁸ Im Zyklus der klugen und törichten Jungfrauen fungieren körpersprachliche Ausdrucksformen als entscheidendes Mittel der Kontrastierung, wie es bereits bei älteren vergleichbaren Zyklen, etwa am Magdeburger Dom, der Fall ist. Vgl. Jacqueline E. Jung: *Die Klugen und Törichten Jungfrauen am Nordquerhaus des Magdeburger Domes*. In: Wolfgang Schenkluhn/Andreas Waschbüsch (Hg.): *Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext*. Regensburg 2012, S. 199–449; dies.: *Dynamic Bodies and the Beholder's Share: The Wise and Foolish Virgins of Magdeburg Cathedral*. In: Kristin Marek (Hg.): *Bild und Körper im Mittelalter*. München 2006, S. 121–145. Bei der untersten törichten Jungfrau in Ulm beschränkt sich die Pathognomie weitgehend auf die Mundpartie. Die zweite törichte Jungfrau hat einen wesentlich expliziteren Emotionsausdruck. In der Rechten hält sie die herabhängende Lampe, während sie mit der verhüllten linken Hand einen Gewandzipfel zum linken Auge führt, um ihre Tränen zu trocknen. Die Augenbrauen sind kontrahiert, sodass zwei bogenförmige Falten die Nasenwurzel flankieren. Zusätzlich ergibt sich eine senkrechte Falte direkt über der Nasenwurzel. Dieses Motiv korrespondiert mit der Mimik des Schergen beim Paulusmartyrium. Die Mundwinkel sind auch bei dieser Figur leicht nach unten gezogen, tiefe Nasolabialfalten rahmen die Mundpartie. Die Erscheinung der vierten törichten Jungfrau wird vor allem durch die überlange Haarsträhne dominiert, die sie mit der rechten Hand ergreift. Die ganze Körperhaltung ist von dieser Geste bestimmt, die wohl am ehesten als konventionelle höfische Trauergeste des „Haare raufens“ zu interpretieren ist. Eine konventionelle Trauergeste führt auch die unterste törichte Jungfrau aus, indem sie sich mit der rechten Hand auf die Brust schlägt. Besonders stark ausgeprägt ist sowohl bei den klugen als auch bei den törichten Jungfrauen das artifizielle Faltenspiel der Gewänder. Lenkt die Gewanddrapierung auf Seiten der klugen Jungfrauen den Blick vor allem auf die emporgehaltenen Öllampen, so betont der Faltenwurf etwa bei der zweituntersten törichten Jungfrau die Geste, mit der sie ihre Tränen trocknet. Aus der starken Untersicht wird die Faltenrhetorik plausibel: Der Blick fällt auf die leere Öllampe, wird durch eine diagonal verlaufende Gewandfalte von der rechten Körperhälfte zum linken Arm der Figur geleitet, wo eine dramatische Faltenkaskade unmittelbar zu dem für die Bildaussage entscheidenden Gewandzipfel führt. In ihrer Gestaltung ist die Figur ganz auf die Spannung zwischen der zu Boden gesenkten Öllampe als Sinnbild für die Ursache des emotionalen Zustands der törichten Jungfrau und dem mimischen und gestischen Ausdruck hin konzipiert.

²⁹ Vgl. Dittmeyer: *Gewalt* (wie Anm. 14), S. 61.

Das muss auch für die physiognomische Charakterisierung des Schergen beim Andreasmartyrium gelten, die zudem in den Kontext der Gesamterscheinung der Figur eingebunden ist. Abgesehen von der Mundpartie weist das Gesicht auch an anderer Stelle auffällige Formen auf. Die Nase ist zwar offenbar fragmentiert, doch die besonders breite Nasenwurzel gibt teilweise noch Auskunft über die ursprüngliche Form. Die Augenpartie ist vor allem pathognomisch, also durch mimische Anzeichen der emotionalen Verfassung, definiert, doch muss dieser Ausdruck als drastische Übertreibungsform beschrieben werden, in der die Augenbrauen in einem rechten Winkel geknickt sind. Zugleich korrespondieren die bogenförmig zur Schläfe hin abflachenden Brauen mit der symmetrischen Anlage der auffälligen Oberlippenpartie. Die Gesichtsstruktur erscheint in dieser Hinsicht wie ein grafisches System, das mit korrespondierenden Formelementen operiert.

Die Statur des Schergen wurde als klein beschrieben, es fehlen allerdings eindeutige Anhaltspunkte, ob eine Form von Kleinwüchsigkeit dargestellt werden sollte.³⁰ Wichtiger für die Wirkung der Figur ist deren Körperhaltung. Die stark vorgebeugte Position, die den Schergen fast wie „auf allen Vieren“ erscheinen lässt, widerspricht nicht nur dem gefassten Habitus des Heiligen, sondern kann auch tendenziell mit einer tierischen Haltung assoziiert werden. Auch die Position des Kreuzbalkens zwischen den Beinen vermittelt tendenziell eine pejorative Bedeutung – das Motiv findet sich in ähnlicher Weise etwa in der Darstellung des Martyriums Petri im Zyklus der Apostelmartyrien Stefan Lochners.³¹ Nicht zuletzt erzeugt die vorgebeugte Haltung, vor allem für den Betrachter, der sich von Westen her durch die Portalvorhalle nähert, den Eindruck, der Henker strecke ihm das Gesäß entgegen. Die Haltung erinnert damit, wenn auch in weniger drastischer Form, an die in der mittelalterlichen Kunst verbreitete vulgäre Gebärde des Bleckens, bei der das entblößte Hinterteil präsentiert wird.³²

Durch diese Elemente wird die übergeordnete narrative Struktur des Märtyrerkreislaufs noch zugespitzt. Die Wahrnehmung der körperlichen Verfasstheit, die das Zentrum unseres Interesses bildet, bewegt sich in einem engen interpretatorischen

³⁰ Auch beim Martyrium des Philippus, der obersten Szene auf der rechten Seite, erscheint die Schergenfigur kleiner als die Apostelfigur. Diese vereinzelt Größendifferenzen erscheinen jeweils nicht eindeutig genug, um eine distinkte Aussage zu formulieren, zugleich sind sie aber bei jenen zwei von zehn Martyrien nicht stringent genug, um eine Hierarchisierung im Sinne einer „Bedeutungsperspektive“ zu konstituieren.

³¹ Vgl. Dittmeyer: *Gewalt* (wie Anm. 14), Farbabb. 10 a. In jener Darstellung eines beliebten Schergen, der den Apostel Petrus ans Kreuz bindet, wird der pejorative Charakter durch die partielle Entblößung der Beine und durch das nachlässig herabhängende Beinkleid verstärkt. Vgl. Bodo Brinkmann: Stefan Lochners „Apostelmartyrien“. Erste Ergebnisse der gemäldetechnologischen Untersuchung. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58 (1997), S. 159–172, hier: S. 166; allgemein zur Ikonografie von Lochners Apostelmartyrien Christiane Lukatis: Stichpunkte zur Ikonographie der ‚Apostelmartyrien‘ von Stephan Lochner. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 58 (1997), S. 219–228; Dittmeyer: *Gewalt* (wie Anm. 14), S. 222–225.

³² Vgl. Martin Büchsel: *Monströse Gefühle – die Gefühle von Monstern. Überlegungen zu emotionalen Strukturen in der marginalen Skulptur der Romanik und Gotik Frankreichs*. In: *Imago* 1 (2012), S. 75–103, hier: S. 89.

Rahmen. Wenn wir die Mundpartie als Darstellung einer Lippenspalte interpretieren, so fungiert diese als visueller Bedeutungsträger, dessen Interpretation durch die bildliche Erzählung vorgegeben und durch die Summe charakteristischer Merkmale der Figur konkretisiert wird.³³ Als Krankheitszeichen würde die äußere Form so mit der lasterhaften Gesinnung des Dargestellten korrespondieren. Sie wäre als visuelles Zeichen zu verstehen, deren Interpretation von kulturell determinierten Bewertungsmustern und vom Rahmen der übergeordneten Bildaussage abhängt. Wenn die Darstellung eines kranken Körpers ihrer Funktion nach als Zeichen angesprochen wird, knüpft sie doch tendenziell zugleich an die Wirklichkeitserfahrung ihrer Betrachter an. Krankheiten und körperliche Leiden sind wohl niemals bloß abstrakte, visuelle Bedeutungsträger, sondern stets mit elementaren, bedrohlichen Erfahrungen und Vorstellungen verbunden.

Möglichkeiten der Formgenese der Darstellung einer Lippenspalte

Die Frage nach der möglichen Semantik der Darstellung einer Lippenspalte wurde ohne explizite Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung der *Darstellung* einer Lippenspalte und der Wahrnehmung des *empirischen Phänomens* der Lippenspalte verfolgt. Gegenstand der Überlegungen ist freilich kein realer historischer Körper, sondern ein Bildmotiv, das formanalytisch beschrieben und kunsthistorisch eingeordnet werden soll. Die Frage nach dessen Verhältnis zu realen körperlichen Phänomenen verweist auf Fragen nach der Entstehung des Bildmotivs.

Wird die Gesichtsstruktur unter den Vorzeichen medizinisch beschreibbarer Formen interpretiert, so kann sie gleichwohl nicht unbedingt als direktes Abbild eines beobachteten Phänomens und in diesem Sinne als historische Quelle verstanden werden. Es erscheint zugleich naheliegend, dass die Darstellung eines Gesichts mit Lippenspalte auf die Wirklichkeitserfahrung Bezug nimmt und die Identifikation mit einem lebensweltlich bekannten Phänomen beabsichtigt ist. Semiotisch wäre die bildliche Darstellung als Verweis auf eine in der Natur beobachtbare Erscheinung zu beschreiben, ohne damit eine Aussage darüber treffen zu können, ob die Darstellung als unmittelbare Nachbildung eines natürlichen Vorbildes entstanden ist. Was wäre also auf der Grundlage kunsthistorischer Methoden über die Beziehung zwischen bildlich dargestellten und empirisch-historischen Phänomenen, die als sichtbare Zeichen von Krankheit und körperlicher Deformation beschrieben werden, zu sagen?

Prinzipiell ließe die Darstellung einer Figur, deren Physiognomie eine angeborene Fehlbildung aufweist, zwei Erklärungsmodelle hinsichtlich ihrer Entstehung

³³ Damit ist nur die allgemeine Aussage getroffen, dass die Darstellung der durch eine Lippenspalte deformierten Mundpartie als bildliches Zeichen fungiert, das eine pejorative Bewertung vermittelt. Dabei muss zunächst offen bleiben, ob der Lippenspalte eine konkrete, über eine generell negative Kennzeichnung des dargestellten Individuums hinausgehende Bedeutung beigegeben wurde.

zu. Sie kann einerseits als unmittelbare Wiedergabe eines realen Vorbildes verstanden werden – die Erscheinung der Figur wäre dann mit den Symptomen einer bestimmten Krankheit zu erklären, deren Form nachgebildet wurde. Andererseits könnte die äußere Erscheinung des Schergen mit Lippenspalte aber auch auf bildlich tradierte Formelemente zurückgehen. Die Figur wäre dann nicht als Porträt im Sinne eines Abbildes zu interpretieren, das an den Formen eines natürlichen Vorbildes orientiert ist, sondern als das Produkt einer artifiziellen Konstruktion, welche zwar die Evokation natürlicher Formen anstrebt, ohne aber notwendig „nach der Natur“ gearbeitet zu sein.

Die erste Möglichkeit würde – sehr vereinfacht gesagt – nur einen begrenzt kreativen Prozess erfordern: Die Erscheinung der Skulptur hinge prinzipiell von der Erscheinung des realen Vorbilds ab. Die Qualität eines solchen Bildes wäre anhand des Grades der Übereinstimmung von Vorbild und Abbild bewertbar. Grundlegende Voraussetzung für dieses Erklärungsmodell ist freilich der empirische Nachweis des dargestellten Phänomens. Diese Voraussetzung wäre hinsichtlich der Darstellung einer Lippenspalte, die als angeborene Fehlbildung relativ häufig vorkommt, ohne Weiteres gegeben.³⁴ Ginge man weiter und interpretierte die Statur des Ulmer Henkersknechts als Kleinwüchsigkeit und auch die auffällige Form seiner Augenpartie als Ausdruck einer Gesichtsfehlbildung, so ließe sich die ambitionierte Idee verfolgen, das klinische Bild eines von Krankheit gezeichneten Individuums zu rekonstruieren, dessen äußere Erscheinung bildhauerisch umgesetzt wurde.³⁵

Dagegen wäre es aber auch denkbar, dass die Darstellung einer deformierten Mundpartie nicht auf die unmittelbare Abbildung eines natürlichen Vorbildes zurückgeht, sondern auf ein bildlich tradiertes Formelement. Anstatt die Ulmer Schergen als eine Reihe von „Porträts“ zu interpretieren, würde diese Möglichkeit von der Vorstellung ausgehen, die individuelle Erscheinung des Ulmer Bildpersonals basiere auf der freien Kombination physiognomischer und pathognomischer Formen. Die Idee eines solchen Konstruktionsprinzips hat zuletzt Dagmar Schmengler am Beispiel der berühmten Reimser Masken verfolgt. Schmengler spricht von einem „Baukastensystem“ als kompositorischem Prinzip der Mas-

³⁴ Vgl. Martyn T. Cobourne (Hg.): *Cleft Lip and Palate. Epidemiology, Aetiology and Treatment*. Basel 2012.

³⁵ Als laienhafte Idee sei etwa das Krankheitsbild des Wolf-Hirschhorn-Syndroms oder Chromosom-4p-Syndroms genannt, einer erst im 20. Jahrhundert wissenschaftlich beschriebenen Erbkrankheit. Neben der Deletion des Chromosoms 4 zeigen die Patienten ein charakteristisches klinisches Erscheinungsbild, das sich unter anderem durch Gesichtsfehlbildungen, Minderwuchs, eine verzögerte geistige Entwicklung und Fehlbildungen innerer Organe äußert. Zu den typischen Gesichtsfehlbildungen zählen ein vergrößerter Augenabstand, nach unten abfallende Lidachsen, eine breite Nasenwurzel, verkürztes Philtrum, kleiner Kiefer, nach unten stehende Mundwinkel und Lippen- oder Gaumenspalten. Vgl. Schmidt-Choudhury u. a.: *Wolf-Hirschhorn-Syndrom (Chromosom-4p-Syndrom)*. In: *Monatsschrift Kinderheilkunde* 145 (1997) April, S. 343–346; Stephanie Schlickum: *Das Wolf-Hirschhorn-Syndrom. Untersuchung der molekularen Mechanismen komplexer, angeborener Fehlbildungen*. [Diss.] Erlangen-Nürnberg 2004.

ken.³⁶ Aus der Naturbeobachtung abgeleitete Formen wurden demnach als Versatzstücke immer wieder in neuen Varianten frei kombiniert. Für die Reimser Masken hat Schmengler einen umfangreichen Katalog erarbeitet, der die Konstruktion aus wiederkehrenden „Kopftypen“ und „Mimikformeln“ aufzeigt. Der erstaunliche Variantenreichtum der Reimser Skulpturen wird so als Ergebnis eines kombinatorischen Verfahrens auf der Grundlage physiognomischer und pathognomischer Formen erklärt.

Freilich reichen die Ulmer Schergenköpfe weder an den Variantenreichtum unterschiedlicher Kopftypen noch an die diversen Ausprägungen des umfangreichen mimischen Formvokabulars der Reimser Masken heran. Doch auch in der Reihe der Ulmer Schergen, in der keiner dem anderen gleicht, kehren einzelne prägende Motive in unterschiedlichen Abwandlungen wieder. Das gilt sowohl für die Physiognomien als auch für die mimischen Ausdrucksformen, die sich vor allem in der Augen- und Mundpartie niederschlagen. Als Gestaltungsmittel der Augenpartie kehren etwa die tiefliegenden, verschatteten Augen mit scharf geschnittenen Augenbrauen wieder. In mehreren Gesichtern wird diese physiognomische Grundform durch den mimischen Ausdruck überlagert. Auffällig sind ferner die abstehenden Ohren, die mehrfach auftauchen. Ähnlich verhält es sich mit ungewöhnlichen Nasenformen. Vor allem die Form der „Schweinsnase“ ist hier zu nennen, die am deutlichsten im Gesicht des Peinigers des Judas Thaddäus auftaucht (Abb. 12).

In diesem Gesicht ist auch die Kontraktion der Stirnpartie, ein weiteres wiederkehrendes Motiv in den Schergengesichtern, auf drastische Weise gesteigert. Die Augenbrauen des Schergen stellen durch die starke Kontraktion eine Art Welle dar. Das Motiv erinnert etwa an die Ausdrucksform des trauernden Johannes unter dem Kreuz am Naumburger Westlettner.³⁷ Im Schergenkopf wird der mimi-

³⁶ Vgl. Dagmar Schmengler: Die Masken von Reims. Zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation. München 2016, hier: bes. S.42–45; vgl. auch dies.: Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung. Reimser „Ausdrucks motive“ im Wandel. In: Hartmut Krohm/Holger Kunde (Hg.): Der Naumburger Meister. Bildhauer im Europa der Kathedralen. 3 Bde. Petersberg 2011–2012, hier: Bd. 1, S. 187–194. In Auseinandersetzung mit den Ausdrucksformen der Skulpturen des Naumburger Meisters führt auch Klaus Niehr vergleichbare Überlegungen an; vgl. Klaus Niehr: Sprache des Körpers – Sprache des Gefühls. Grundlagen von Emotion und Affekt in den Arbeiten der Naumburger Werkstatt. In: Krohm/Kunde (Hg.): Naumburger Meister (diese Anm.), hier: Bd. 3, S. 154–167, S. 165.

³⁷ Vgl. Krohm/Kunde (Hg.): Naumburger Meister (wie Anm. 36), hier: Bd. 2, S. 904–906. Dass diese mimische Form, bei der die stark kontrahierten Augenbrauen sich über der Nasenwurzel in einer Art wellenförmiger Kurve zusammenschließen, kein rein artifizielles Konstrukt darstellen muss, sondern im Ursprung durchaus auf dem Naturstudium intensiver mimischer Formen basieren kann, ist an einem aktuellen Beispiel aus der Populärkultur nachvollziehbar. So weist der Soul-Sänger Charles Bradley in einem von Eric Feigenbaum produzierten Musikvideo zu dem Song „Changes“ eine vergleichbare Mimik auf. Die reduzierte Ästhetik des Videos beschränkt sich durchgehend auf eine Closeup-Einstellung Bradleys, dessen Trauermimik als pathognomische Reaktion auf den Songtext zu verstehen ist. Vgl. Jon Blistein: Charles Bradley Preps „Changes“ LP with Powerful Black Sabbath Cover. In: Rolling Stone, 8. 12. 2015, online zugänglich unter: <https://www.rollingstone.com/music/news/charles-bradley-preps-changes-lp-with-powerful-black-sabbath-cover-20151208> (letzter Zugriff am 25. 1. 2018).



*Abbildung 12: Ulm, Münster
Unserer Lieben Frau, Westportal,
rechte Seite der inneren Archivolte,
Martyrium des Judas Thaddäus;
Fotografie: Volker Hille, 2018.*

sche Ausdruck übersteigert und mit einem hässlichen Gesichtstypus verbunden – hier zeigt sich die Bedeutung des bildlichen Zusammenhangs für die Lesbarkeit der körperlichen Ausdrucksform. Vor allem im Zusammenspiel mit der markanten „Schweinsnase“ ergibt sich der Eindruck besonderer Hässlichkeit.³⁸

Diese Beobachtungen legen die Annahme nahe, dass den ausdrucksstarken Schergenköpfen ein Gestaltungsprinzip zugrunde liegt, das auf der Kombination diverser, aus unterschiedlichen Kontexten tradierter Versatzstücke beruht. Angesichts der Übernahme und Weiterentwicklung eines tradierten pejorativen Vokabulars scheint es berechtigt, die Ulmer Schergenfiguren in der Tradition der Reimer Masken zu verorten.

³⁸ Vgl. Ruth Mellinkoff: *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*. Bd. 1: Text. Berkeley 1993, S. 121–130.



Abbildung 13: Reims, Kathedrale Notre-Dame, Südliches Querhaus, Ostturm, Südostecke, Maske in Form eines Löwenkopfes, um 1220–1240; © Bildarchiv Foto Marburg; Fotografie: Francois Rothier.

Doch was sagt diese Feststellung über die mögliche körperliche Fehlbildung, die das Zentrum unseres Interesses bildet? Innerhalb des Zyklus der Apostelmartyrien wäre das Motiv der Lippenspalte, sowie allgemein der Rekurs auf Zeichen von Krankheit oder körperlicher Fehlbildung, singulär. Generell fehlt ein unmittelbar vergleichbares Beispiel der Darstellung einer Lippenspalte in der mittelalterlichen Skulptur. Interessant ist aber der Blick auf andere Bildthemen der hochgotischen Kathedralplastik. In ähnlicher Form wie die Mundpartie des Ulmer Schergen ist etwa das Maul einer Reimser Löwenmaske gebildet (Abb. 13).³⁹

Innerhalb der Weltgerichtsdarstellung des mittleren Südportals der Kathedrale von Chartres öffnen mehrere Teufel ihre zu einer Art Grinsen verzogenen Mäuler, deren gespaltene Oberlippe bogenförmig von der Nase ausgeht und besonders deutlich die gebleckten Zähne erkennen lässt (Abb. 14).

³⁹ Richard Hamann-Mac Lean/Ise Schüssler: Die Kathedrale von Reims, Teil 2. Die Skulpturen, Bd. 8. Abbildungen: Obergadenzone. Stuttgart 1996, Abb. 3733/3734; Schmengler: Masken (wie Anm. 36), Kat. Nr. 136.



Abbildung 14: Chartres, Kathedrale Notre-Dame, mittleres Südportal, Teufel aus dem Weltgericht; Abbildung aus: Etienne Howvet: Cathédrale de Chartres. Portail sud II. Chelles 1919, Tf. 6-7.

Die Chartreser Teufelsköpfe erscheinen als monströse Komposition aus tierischen und menschlichen Elementen. Diese Beispiele deuten auf die Transformierbarkeit eines Motivs hin, das nicht unbedingt vom unmittelbaren Naturstudium abhängt, aber von natürlichen Formen inspiriert ist. Allerdings scheinen Tierköpfe für das Motiv der gespaltenen Oberlippe eine wichtigere Rolle zu spielen, als deformierte menschliche Züge. Die Form der Oberlippenpartie mit verkürztem Philtrum und gespaltenen Oberlippe findet sich in der mittelalterlichen Skulptur eher bei Tierköpfen oder bei Köpfen von Mischwesen mit teilweise tierischen Zügen. Die formale Verbindung zu der menschlichen Fehlbildung schlägt sich auch in deren tradierter Bezeichnung als „Hasenscharte“ im Deutschen oder als „bec de lièvre“ im Französischen nieder, die auf die Ähnlichkeit mit tierischen Gesichtsformen zurückgeht und zugleich einen Hinweis auf die Struktur deren negativer Semantisierung gibt. Es sind deskriptive Begriffe, die ein Phänomen seiner sichtbaren Erscheinung nach beschreiben, die zugleich aber auch normativ wirken, indem sie die Wahrnehmung des bezeichneten Phänomens prägen. Die assoziative Verbindung zum Animalischen bringt tendenziell eine pejorative

Wertung hervor. Der Mystiker Thomas von Kempen berichtet, dass manche der Schergen, welche Christus verhöhnten, ihre Zähne wie wilde Tiere fletschten.⁴⁰ Die Schilderung des tierartigen Gebarens fungiert in den rhetorischen Ausschmückungen der Passionserzählung als Steigerung der Lasterhaftigkeit und steht – ebenso wie die Ulmer Schergendarstellungen – in der Tradition drastischer Schilderungen der Peiniger Christi und der Heiligen.

Damit führen die Überlegungen zur formalen Genese des Motivs zurück zu der Frage nach dessen Wahrnehmung und Bewertung. Wenn wir die Ulmer Schergenfigur als Darstellung eines Mannes mit Lippenspalte interpretieren, sind wir mit einem ungewöhnlichen, vielleicht sogar singulären Bildmotiv innerhalb der spätgotischen Skulptur konfrontiert, für das zwar unmittelbare Vergleichsbeispiele fehlen, das aber formal und inhaltlich in der Tradition pejorativer Bilder der Christenfeinde verortet werden kann. Die Darstellung einer Lippenspalte bei einem Schergen wäre als intentional eingesetztes Bildelement zu verstehen, als Bestandteil eines umfangreichen Vokabulars der negativen Charakterisierung.

Diese Ausführungen – in weiten Teilen im Konjunktiv formuliert – können nicht mehr sein als eine Annäherung anhand von Überlegungen zur Form und Bedeutung der in Frage stehenden Darstellung. Die materielle Grundlage ist zu unsicher, um eindeutige Aussagen zu treffen. Vielleicht mögen die vorgetragenen Überlegungen, wie eingangs angedeutet, im Rahmen des interdisziplinären Austauschs zwischen Medizin- und Kunstgeschichte dennoch als erkenntniskritische Anregung dienen. Die Überlegungen zur Einordnung und Bewertung einer physiognomischen Charakterisierung, die möglicherweise als sichtbares Zeichen des kranken Körpers zu verstehen ist, machen „typische“ Schwierigkeiten der Interpretation mittelalterlicher plastischer Bildwerke deutlich. Der Versuch einer Einordnung in die Bildtradition zeigt aber auch Möglichkeiten der Annäherung an Fragen der Semantik und Formgenese der Darstellung.

Abstract

The cycle of the martyrdoms of the Apostles on the Western Portal of Ulm Minster shows a broad variety of characteristic torturers and henchmen. One of the evildoers in the cycle, which has yet hardly been discussed, seems particularly noticeable. His face appears to be marked by a congenital deformity, namely by a cleft lip. Closer analysis proves difficult because of the poor conservation of the sculpture, the lack of depictions that are directly comparable and the sculpture's elevated position. Within these limits, this article approaches the question if the sculpture was meant to depict an individual marked by congenital deformities, and, if so, what kind of meanings or connotations were are linked to such a motif. In addition to this question of visual semantics, this chapter also discusses the for-

⁴⁰ Vgl. Winfried Wilhelmy (Hg.): *Seliges Lächeln und höllisches Gelächter. Das Lachen in der Kunst und Kultur des Mittelalters*. Regensburg 2012, S. 53.

mal genesis of the image. It can be interpreted both in relation to the study of nature and in relation to traditional pejorative motifs. Though it does not attempt to give a final answer, this chapter may provide a methodological stimulus to the interdisciplinary field of historical images of the healthy and diseased body.

Jasmin Mersmann

Große Sänger

Zur Morphologie kastrierter Körper

Eine Marco Ricci zugeschriebene Karikatur des gefeierten Kastraten Filippo Balatri trägt den doppeldeutigen Vermerk „Il Gran Ballatri“ – „Der große Balatri“ (Abb. 1).¹ Tatsächlich gehört das ungewöhnliche Längenwachstum zu den heute oft vergessenen Nebenwirkungen der Kastration.² Während Porträtisten die Gestalt der Gesangsstars des 18. Jahrhunderts zu normalisieren suchten, nutzten Karikaturisten die Gelegenheit zu überspitzten Darstellungen,³ in denen sich die natürliche Formveränderung mit der dem Genre eigenen Verzerrung paart. Am Beispiel idealisierender und karikierender Darstellungen von Kastraten lässt sich zeigen, wie künstlerische Proportionsregeln, populäre Vorstellungen körperlicher Normalität und medizinische Vorstellungen interagierten. In Kunst und Medizin vollzieht sich die Reflexion über den „gesunden“ Körper häufig *ex negativo*: Die Aberrationen der Gestalt verweisen auf das Fehlen der formgebenden Kraft des männlichen Samens; die Karikatur erzielt ihren Effekt durch die Transgression der

¹ Vgl. Enrico Lucchese: *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione di Giorgio Cini*. Venedig 2015, Kat. 47, S. 290; Christine Wunnicke: *Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri*. München 2010, S. 141, S. 67.

² Zur Kastration – aus religiösen, machtpolitischen oder juristischen Gründen – vgl. Shaun Tougher: *Eunuchs in Antiquity and Beyond*. London 2002; Larissa Tracy (Hg.): *Castration and Culture in the Middle Ages*. Cambridge 2013; Katherine Crawford: *Eunuchs and Castrati. Disability and Normativity in Early Modern Europe*. London/New York 2019; Peter Browe: *Geschichte der Entmannung. Eine religions- und rechtsgeschichtliche Studie*. Breslau 1936. Zum Phänomen der Gesangskastraten vgl. die grundlegenden Studien von Martha Feldman: *The Castrato. Reflections on Natures and Kinds*. Oakland 2015; Silke Herrmann: *Auf Spurensuche. Sän-gerkastraten zwischen Anekdote und Archiv. Körper, Stimme, Geschlecht*. Berlin 2014; Corinna Herr: *Gesang gegen die „Ordnung der Natur“? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*. Kassel 2013; Patrick Barbier: *Histoire des Castrats*. Paris 1989; Franz Haböck: *Die Kastraten und ihre Gesangkunst. Eine gesangsphysiologische kultur- und musikhistorische Studie*. Stuttgart/Berlin 1927. Zum Stimmvolumen vgl. Epameinondas A. Koutsiaris u. a.: *Castrati Singers. Surgery for Religion and Art*. In: *IJAE* 119 (2014) 2, S. 106–110; Hans Fritz: *Kastratengesang. Hormonelle, konstitutionelle und pädagogische Aspekte*. Tutzing 1994. Zur Ikonografie vgl. Michael Malkiewicz: *Zur Darstellung der Figur des Kastraten*. In: Gabriele Brandstetter/Sibylle Peters (Hg.): *De Figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München 2002, S. 289–310.

³ Vgl. Lucchese: *Album* (wie Anm. 1); vgl. auch Giancarlo Rostirolla: *Il „Mondo novo“ accresciuto. Trenta nuovi disegni di Pier Leone Ghezzi dal Museo dell' Ermitage di San Pietroburgo*. In: *Recercare* 21 (2009) 1/2, S. 229–287, Abb. 7, Abb. 8, Abb. 11, Abb. 13, Abb. 16.



Abbildung 1: Marco Ricci (?),
Filippo Balatri, um 1720,
Feder und braune Tusche auf
Papier, 24,2 cm x 16,1 cm,
© Venedig, Fondazione
Giorgio Cini.

normativen Proportionen. Die folgende Untersuchung gliedert sich in drei Teile: Ausgehend von zeitgenössischen Beobachtungen zur körperlichen Erscheinung von Kastraten wechselt der Blick zur Geschichte der Tierzucht und der Medizin, um schließlich die Karikatur als Parallelphänomen deregulierter Formen zu untersuchen.

Monsters and Masquerades

Ein Kupferstich des britischen Satirikers William Hogarth aus dem Jahr 1724 zeigt eine fiktive Straßenszene zwischen zwei Schauspielhäusern, die beide große Menschenmengen anziehen (Abb. 2). Während das Publikum rechts zu einer *Commedia dell'arte*-Fassung des Fauststoffs strömt, wird es links von Teufel und Narr in das Haymarket Theatre geleitet, wo John Heidegger, der Propagator des

kontinentaleuropäischen Genres der Maskerade in England, am Fenster wartet. Im Vordergrund verramscht ein Altpapierhändler diverse Stücke der britischen Klassiker, die seit Anfang des 18. Jahrhunderts mit Opern „after the Italian manner“ konkurrierten. Würde Faustus die Geister von Shakespeare und Ben Johnson heraufbeschwören, so die bissige Bildunterschrift, würden sie sich für die ebenso närrische wie kostspielige Vorliebe ihrer Landsleute für „Monsters and Masquerades“ schämen.⁴

Das zeitgenössische Publikum wird den Begriff „monster“ nicht nur auf den Dämon auf dem Transparent zur Rechten bezogen haben, sondern auch auf die monströsen Körper der *castrati* auf dem Aushängeschild zur Linken. In Form eines Bilds-im-Bild zeigt es drei Gesangsstars, die eine offenbar für unwürdig befundene Gage zurückweisen.⁵ Die britische Theaterkritik der Zeit ist voller Klagen über den Verderb von Geschmack und Sitten durch die italienische Oper, insbesondere durch hochbezahlte Kastraten wie Nicolino, Senesino oder Farinelli. „The Brood of tuneful Monsters you control“, reimt etwa John Dennis, „[...] sink the Genius, and degrade the Soul.“⁶

Hogarths Aushängeschild basiert auf der Karikatur einer Szene aus Händels Oper *Flavio*, die im Jahr 1723 uraufgeführt wurde (Abb. 3). Sie zeigt die Sopranistin Francesca Cuzzoni zwischen zwei riesigen Kastraten, in denen man Senesino und Gaetano Berenstadt erkannt hat. Eine steil abfallende Diagonale führt von Senesinos winzigem Kopf über die ihm nur bis zur Taille reichende Sängerin und ihren kleinen Pagen bis zu Berenstadts Umhang. Die phallischen Knäufel der beiden Degen (Senesinos Exemplar hat den Kopf eines Papageis) spielen auf die Ursache der körperlichen Deformation an, deren Telos durch Senesinos weit geöffneten Mund angezeigt wird.

Zahlreiche zeitgenössische Quellen erwähnen die unproportionierte Gestalt von Gesangskastraten, die nicht nur bartlos waren, sondern häufig auch überlange Gliedmaßen aufwiesen und im Alter zu Dickleibigkeit neigten.⁷ Die Dispropor-

⁴ „Could new dumb Fauftus, to reform the Age, // Conjure up Shakespear's, or Ben Johnson's Ghost, // They'd blush for shame, to see the English Stage // Debauch'd by fool'ries, at so great a cost. // What would their Manes say? should they behold // Monsters and Masquerades, where usefull [sic] Plays // Adorn'd the fruitfull [sic] Theatre of old, // And Rival Wits contended for the Bays.“

⁵ Den finanziellen Aspekt des Kastraten-Kults thematisiert Hogarth auch in einem Blatt seiner Serie „A Rake's Progress“; vgl. Daniel Heartz: Farinelli revisited. In: *Early Music* 18 (1990) 3, S. 430–441, hier: S. 438.

⁶ John Dennis: *Essay on the Operas after the Italian Manner*. London 1706, Nr. 29, S. 143f.: „Tho' the Opera in Italy is a Monster, 'tis a beautiful harmonious Monster, but here in England, 'tis an ugly Howling one“; vgl. Lowell Lindgren: *Critiques of Opera in London 1705–1719*. In: Alberto Colzani u. a. (Hg.): *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca*. Como 1995, S. 150; Xavier Cervantes: „Tuneful Monsters“. *Les castrats et le public lyrique* Londonien au début du 18^e siècle. In: *RECTR* 13 (1998) 1, S. 227–254, hier: S. 228. Vgl. auch die Karikatur Senesinos neben Faustina Bordoni in: *Lucchese: Album* (wie Anm. 1), Kat. Nr. 10.1, S. 128f.

⁷ Dabei gab es individuelle Unterschiede, die unter anderem mit dem Zeitpunkt des Eingriffs zusammenhingen; vgl. John Rosselli: *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850*. In: *Acta Musicologica* 60 (1988) 2, S. 143–179, hier: S. 173.



Abbildung 2: William Hogarth, *The Bad Taste of the Town*, 1724, Kupferstich, 15,5 cm x 17,7 cm, London, British Museum, © The Trustees of the British Museum.

tionen boten eine willkommene Gelegenheit für Karikaturen, ein relativ junges Genre, das seinen Aufstieg gleichzeitig mit den Kastraten angetreten hatte und selbst eine Art „Monster“ oder Transgression kanonischer Proportionen darstellt.⁸ In Hogarths Kupferstich wird das klassische Ideal durch die Figuren Raffaels und Michelangelos repräsentiert, die den Giebel der im Zentrum dargestellten Kunstakademie bekrönen (vgl. Abb. 2). Obwohl Hogarth die Italianisierung der britischen Kultur grundsätzlich kritisch betrachtete, wirkt die Gegenüberstellung der deformierten Kastraten mit den Meistern der künstlerischen Proportion wie ein Memento: Könnte Faustus auch Raffaels Geist heraufbeschwören, wäre

⁸ Dass sich die Komik der Karikatur einem vorgängigen Kanon verdankt, zeigt Hogarth 1743 in einem Kupferstich, der eine Reihe von „caricatures“ Raffaels „characters“ gegenüberstellt; vgl. Constance C. McPhee/Nadine M. Orenstein (Hg.): *Infinite Jest. Caricature and Satire from Leonardo to Levine*. New Haven/London 2011, S. 32 und Abb. 11.



Abbildung 3: John Vanderbank (?), *Opernsatire*, um 1723, Kupferstich, 18,3 cm x 26,2 cm, London, British Museum, © The Trustees of the British Museum.

der Maler wohl ebenso konsterniert über den Anblick der monströsen Körper der Sänger wie Shakespeare über die populären Opern.

Die bei Hogarth angedeutete Konstellation von idealen und kastrierten Körpern, klassischen Normen und Karikatur bildet den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Während die meisten Studien über *castrati* auf ihre Stimme oder ihre ambivalente Sexualität fokussieren, geht es im Folgenden um die Auswirkungen des chirurgischen Eingriffs auf ihre Physiologie beziehungsweise um die Rückschlüsse, die zeitgenössische Beobachter und Beobachterinnen aus den morphologischen Anomalien zogen. Aus ihren Bemerkungen lässt sich erkennen, wie Laien und Mediziner in einem Zeitalter vor der Entdeckung der Hormone über Veränderungen, Wachstum und Entwicklung des menschlichen Körpers dachten.⁹ Ähnlich wie Defizite nach Kopfverletzungen heute zur Lokalisierung von Hirnfunktionen genutzt werden, führte die Beobachtung von Entwicklungsstörungen nach Kastrationen zu Hypothesen über die Funktion der Hoden und reguläre Wachstumsmechanismen. Diese Schlussfolgerungen wurden folglich *ex negativo*

⁹ Ernest H. Starling bezeichnet die mit dem Blut reisenden „chemical Messengers“ 1905 erstmals als „hormones“; vgl. Nelly Oudshoorn: *Beyond the Natural Body. An Archeology of Sex Hormones*. London/New York 1994, S. 16–18.

gezogen: Wenn Kastration zu übermäßigem Wachstum führte, mussten die Testikel eine morphologische Funktion besitzen. Bis in die moderne endokrinologische Forschung hinein fungierte Kastration folglich als eine Art Lebendexperiment.¹⁰ Die moderne Medizin erklärt das deregulierte Wachstum durch einen relativen Mangel an Testosteron, ein Hormon, das nicht nur für die Ausbildung sekundärer Geschlechtsmerkmale verantwortlich ist, sondern auch für die Schließung der Epiphysen, die das Wachstum der Gliedmaßen beendet.¹¹

Doch auch wenn Spott und Scherze über Kastraten verbreitet waren, darf der Skandal, den ihre Körper erregten, nicht überschätzt werden. Lange war die Operation, wie John Rosselli in seinem grundlegenden Aufsatz zur Sozialgeschichte der Kastration dargelegt hat, „almost a routine matter“, und dies nicht zuletzt deshalb, weil der Eingriff auch zur Behandlung von Krankheiten wie Gicht, Brüchen und Epilepsie vorgenommen wurde.¹²

Im musikalischen Kontext ist die Kastration präpubertärer Knaben eine Reaktion auf das Verbot weiblicher Stimmen in der Kirche bei zunehmendem Interesse für komplexe Sakralmusik.¹³ Die Praxis verbreitete sich trotz des kirchlichen Verbots, das häufig durch Verweise auf vermeintliche Unfälle oder Krankheiten umgangen wurde. Im päpstlichen Chor, der Cappella Sistina, werden Kastraten erstmals Mitte des 16. Jahrhunderts aktenkundig, eingesetzt wurden sie jedoch vermutlich schon früher.¹⁴ Ihre europaweite Bedeutung erlangten *castrati* erst mit der wachsenden Popularität der Oper; Italien wurde zum Hauptproduzenten und Exportland männlicher Soprane.¹⁵ Am bayerischen Hof etwa setzte Orlando di Lasso seit 1574 Kastraten ein, andere sangen in Wien und Dresden, Paris, London,

¹⁰ Vgl. Jean D. Wilson/Claus Roehrborn: Long-term Consequences of Castration in Men: Lessons from the Skoptzy and the Eunuchs of the Chinese and Ottoman Courts. In: J. Clin. Endocrinol. Metab. 84 (1999) 12, S. 4324–4331, zum Längenwachstum: S. 4328f.

¹¹ Vgl. Martin Hatzinger u. a.: Castrati Singers – All for Fame. In: The Journal of Sexual Medicine 9 (2012), S. 2233–2237; Koutsiaris u. a.: Castrati Singers (wie Anm. 2). Tatsächlich wurden bei der Autopsie von Farinellis Knochen sichtbare Wachstumsfugen nachgewiesen; vgl. Maria Giovanna Belcastro u. a.: Hyperostosis frontalis interna (HFI) and Castration: The Case of the Famous Singer Farinelli (1705–1782). In: J. Anat. 219 (2011), S. 632–637, hier: S. 633.

¹² Rosselli: Castrati (wie Anm. 7), S. 155; vgl. Katherine Park: Stones, Bones, and Hernias: Surgical Specialists in 14th and 15th Century Italy. In: Roger French u. a. (Hg.): Medicine from the Black Death to the French Disease. Aldershot 1998, S. 110–130; Patrick Barbier: Über die Männlichkeit der Kastraten. In: Martin Dinges (Hg.): Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen 1998, S. 123–152, hier: S. 131. Auch Giuseppe Gerbino warnt davor, die Auffälligkeit nicht zu überschätzen; vgl. ders.: The Quest for the Soprano Voice. Castrati in Renaissance Italy. In: Studi Musicali 33 (2004) 2, S. 303–357, hier: S. 353.

¹³ Mit Verweis auf Paulus' Diktum: „mulier taceat in ecclesia“ (1 Kor 14,33).

¹⁴ Giuseppe Gerbino konnte zeigen, dass die von einigen Historikern betonte Herkunft der ersten Kastraten aus Spanien einem nationalen Vorurteil entspricht, das noch in Hogarths Polemik wirksam ist; vgl. Gerbino: Quest (wie Anm. 12), S. 306, S. 315 et passim.

¹⁵ Zu den frühesten Belegen für Gesangskastraten an italienischen Höfen vgl. Richard Sherr: Guglielmo Gonzaga and the Castrati. In: RQ 33 (1980) 1, S. 33–56; James Chater: Music and Patronage in Rome. The Case of Cardinal Montalto. In: Studi musicali 16 (1987), S. 179–227.

Madrid und St. Petersburg – Filippo Balatri sogar vor dem Großen Khan in der Tatarei. Die Mischung aus Faszination und Scham, mit der man dem Phänomen begegnete, bekam noch der musikinteressierte Reisende Charles Burney zu spüren, der bei seiner Suche nach den Zentren der meist von spezialisierten Wundärzten vorgenommenen Operation von Stadt zu Stadt verwiesen wurde: „Zu Mayland sagte man mir, es geschehe zu Venedig; zu Venedig, es geschehe zu Bologna; zu Bologna leugnete man es, und wies mich nach Florenz; von Florenz nach Rom, und von da nach Neapel. Eine solche Operation ist freylich an allen diesen Orten so sehr wider die Gesetze als sie wider die Natur ist; und die Italiäner schämen sich derselben so sehr, daß sie sie von einer Provinz auf die andere schieben.“¹⁶

Formen

Die ungewöhnliche Gestalt von Eunuchen wurde seit der Antike kommentiert und bis ins 20. Jahrhundert immer wieder beschrieben und dargestellt.¹⁷ Während repräsentative Porträts dazu tendieren, die Körper der Sänger zu normalisieren oder zu idealisieren, übertreiben Karikaturen die Auffälligkeiten. Jacopo Amigoni etwa malt den wohl berühmtesten Kastraten aller Zeiten, seinen Freund Carlo Broschi alias Farinelli, vorzugsweise sitzend.¹⁸ Corrado Giaquinto zeigt ihn 1753 stehend, jedoch ohne Vergleichsperson – angelehnt an die Pose Ludwigs XIV. in Rigauds berühmtem Staatsporträt aus dem Jahr 1694 (Abb. 4). In einer wohl auf Marco Ricci zurückgehenden Karikatur im sogenannten Album Smith erscheint Farinelli laut Beitzext als „tuneful Scarecrow“ (Abb. 5), und auch Zanetti zeigt den Sänger mehrfach als Bohnenstange in Gala- oder Reisehabit.¹⁹ In einer vermutlich vor seinem Weggang nach London entstandenen Zeichnung erscheint Farinelli

¹⁶ Charles Burney: Tagebuch einer Musikalischen Reise durch Frankreich und Italien. Übersetzt von C. D. Ebeling. Hamburg 1772, S. 226 (18. Oktober 1770).

¹⁷ Vgl. etwa Juvenals 6. Satire auf einen „ingens semivir“ (VI, 511–516). Vgl. Shaun Tougher: The Aesthetics of Castration. The Beauty of Roman Eunuchs. In: Larissa Tracy (Hg.): Castration and Culture in the Middle Ages. Woodbridge 2013, S. 48–72, hier: S. 52.

¹⁸ Jacopo Amigoni, Farinelli mit Euterpe und Fama, 1735, Nationales Kunstmuseum, Bukarest; Bildnis Farinellis, um 1752, Staatgalerie, Stuttgart; Farinelli im Kreise von Freunden, 1750–1752, National Gallery of Victoria, Melbourne. Eine Zeichnung im Konservatorium von Bologna zeigt Farinelli bei der Übergabe des Ordens von Calatrava durch den deutlich kleineren König Ferdinando IV.; vgl. Barbier: Männlichkeit (wie Anm. 12), S. 128. Besonders in Bartolomeo Nazzaris Halbfigurenbildnis Farinellis fallen das glatte, füllige Gesicht und die langen Arme ins Auge (um 1740, Royal College of Music, London); vgl. Feldman: Castrato (wie Anm. 2), S. 11. Zu den Porträts vgl. Franca Trinchieri Camiz: The Castrato Singer. From Informal to Formal Portraiture. In: *Artibus et Historiae* 9 (1988) 18, S. 171–186; Francesca Boris: In the Moonlight of Memory. I Grandi ritratti di Farinelli. In: Luigi Verdi (Hg.): *Il Farinelli ritrovato*. Lucca 2014, S. 9–39.

¹⁹ Vgl. Anthony Blunt/Edward Croft-Murray: *Venetian Drawings of the XVII & XVIII Centuries*. London 1957, Kat. Nr. 71, S. 163–166 und Lucchese: Album (wie Anm. 1), Kat. Nr. 14.V, S. 141 f.; Kat. Nr. 35.V, S. 244 f.; Kat. Nr. 36.V, S. 250 f.



Abbildung 4: Corrado Giaquinto, *Farinelli*, um 1753, Öl auf Leinwand, 275,5 cm x 185,5 cm, © Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.



Abbildung 5: Joseph Goupy nach Dorothy Boyle (?), Farinelli, Cuzzoni und Heidegger, 1730–1740, Kupferstich, 33,3 cm x 20,9 cm, London, British Museum, © The Trustees of the British Museum.

schließlich als Riese, der das Teatro San Giovanni Grisostomo wie einen Rucksack auf dem Rücken davonträgt.²⁰

Dass die Karikaturen der Wahrheit näher standen als die Porträts, zeigen zahlreiche Beschreibungen, die Farinellis Größe betonten. Sein erster Biograf, Giovenale Sacchi, erwähnt seine „altezza straordinaria“; Burney, der dem Sänger persönlich begegnet ist, beschreibt ihn als „tall and thin“.²¹ Charles Dibdin empfin-

²⁰ Vgl. Lucchese: Album (wie Anm. 1), Kat. Nr. 61, S. 320. Vgl. Heartz: Farinelli (wie Anm. 5), S. 432; ders.: Le caricature. In: Alberto Craievich (Hg.): La vita come opera d'arte. Anton Maria Zanetti. Venedig 2018, S. 63–67, Abb. 17. Ähnlich in Riccis Karikatur Farinellis in Windsor Castle, Inv. 7291; vgl. Giacomo Berra: Il ritratto „caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza“. La nascita della caricature e I suoi sviluppi in Italia fino al settecento. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 53 (2009) 1, S. 73–144, Abb. 61.

²¹ Giovenale Sacchi: Vita del cavaliere Don Carlo Broschi. Venedig 1784, S. 48: „Fu di altezza straordinaria, ben complesso, bianco, di occhi vividi e lunga vista.“ Charles Burney: The Present State of Music in France and Italy. London 1773, S. 204. Berenstadt bezeichnet Burney als „evirato of a huge unwieldy figure“; ders.: A General History of Music. Bd. 4. London 1789, S. 284.

det nicht nur seine riesenhafte Größe, sondern auch sein Gebaren als „maßlos“: „[...] as to his deportment, it was disgusting beyond measure, his figure being as tall as a giant and as thin as a shadow, therefore, if he had grace it could be only of a sort to be envied by a penguin, or a spider“.²² Die Autopsie von Farinellis sterblichen Überresten im Jahr 2006 bestätigte die Berichte: Der Sänger war etwa 1,90 m groß. Zudem litt er an Osteoporose und einer Verdickung des Stirnknochens, die oft bei Frauen nach der Menopause beobachtet wird.²³

Bezüglich ihrer Größe waren Farinelli und Balatri keineswegs eine Ausnahme. Burney beschreibt Tommaso Guarducci als „tall and aukward [sic!]“, den von Hogarth karikierten Berenstadt als „evirato of a huge unwieldy figure“.²⁴ Charles de Broses verspottet den sechs Fuß großen Sänger Marianini (alias Mariano Nicolini) als größte Prinzessin, die er je gesehen habe.²⁵ Als Mozarts Schwester Nannerl in einem Brief von dem Auftritt Francesco Ceccarellis in Salzburg berichtet, verwendet sie fast so viel Aufmerksamkeit auf seine Erscheinung wie auf seine Stimme: „Ein durch Reisender castrat hat sich gestern bey Hoff hören lassen, der papa war drinn und hat ihn gehört, er hat ihm aber nicht besonders gefahlen, er hat ein stimme ein wenig durch die nase und ein langer mensch ein langs gesicht und niedre stirne. Er singt doch weit besser als die Madame Duschek.“²⁶

Mit derselben Regelmäßigkeit, mit der Farinelli, Ceccarelli oder Guarducci als Riesen beschrieben wurden, wurden andere (etwa Nicolino, Andrea Pacini oder Anton Maria Bernacchi) als fett und aufgedunsen dargestellt.²⁷ Giuseppe Parini verspottet einen Kastraten als „canoro elefante“²⁸; Zanetti karikiert Andrea Pacini als phallischen Käfer mit winzigem Kopf auf einem riesigen Körper, der zugleich daran erinnert, dass sich das Klangvolumen von Kastraten nicht nur den kurzen Stimmbändern und einem mehr als zehnjährigen Studium, sondern auch der überdurchschnittlichen Größe des Thorax verdankt (Abb. 6).²⁹

Dieses Klangvolumen hat Zanetti 1723 in einer seiner eindrucksvollsten Karikaturen dargestellt. Die seinem in der Fondazione Cini aufbewahrten Album als

²² Charles Dibdin: *A Complete History of the Stage*. Bd. 4. London 1795, S. 456.

²³ Vgl. Belcastro u. a.: *Hyperostosis* (wie Anm. 11).

²⁴ Burney: *History* (wie Anm. 21), S. 490, S. 284.

²⁵ Vgl. Charles de Broses: *Lettre d'Italie sur les spectacles et la musique*. Paris 1980, S. 39.

²⁶ Brief vom 27. 10. 1777, abgedruckt in: Ulrich Konrad (Hg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Bd. 2. Kassel 2005, Nr. 357, S. 86. Das Johann Nepomuk della Croce zugeschriebene Porträt Ceccarellis scheint diese Charakterisierung zu bestätigen; vgl. Biancamaria Brumana: *The Castrato Singer Francesco Ceccarelli. His Friendship with the Mozart Family and a Portrait from the Salzburg Period*. In: *Music in Art* 39 (2014) 1–2, S. 119–124, hier: S. 204.

²⁷ In Zanettis Karikatur von 1735 ist Bernacchi doppelt so groß und dreimal so dick wie sein Diener; abgebildet in: Lucchese: *Album* (wie Anm. 1), Kat. Nr. 58.I., S. 313f.

²⁸ Giuseppe Parini: *La musica* (1761). In: *Le Odi*. Hg. von Dante Isella. Mailand 1975, S. 41–44, hier: S. 41.

²⁹ Vgl. Lucchese: *Album* (wie Anm. 1), Kat. Nr. 19.III, S. 166f.; Bonnie Gordon: *It's not about the Cut. The Castrato's Instrumentalized Song*. In: *NLH* 46 (2015), S. 647–667, hier: S. 647. Farinellis Biografen erzählen gern von seinem Wettstreit mit einem Trompeter, den er mit seinem Lungenvolumen übertrumpft haben soll; vgl. Burney: *Music* (wie Anm. 21), S. 213f.



Abbildung 6: Anton Maria Zanetti, Andrea Pacini gen. il Lucchesino, um 1720, Feder, Tusche und Bleistift auf Papier, 20,4 cm x 14,1 cm, © Venedig, Fondazione Giorgio Cini.

eine Art Frontispiz vorangestellte Zeichnung zeigt den korpulenten Altisten Bernacchi, der eine schier unendliche Koloraturarie über den Campanile steigen lässt, die mit einem explosionsartigen Triller endet (Abb. 7).³⁰

All diese Karikaturen zeigen allerdings nur eine Seite der öffentlichen Wahrnehmung von Kastraten. Kritische Stimmen und Spott können nicht die enthusiastischen Rufe der Verehrer und Verehrerinnen übertönen, die vor allem Farinelli wie einen Gott verehrten. Das freimütigste Zeugnis dieses Starkults ist Teresia Muilmans öffentlicher Brief an den Sänger, in dem sie ihn in seiner jugendlichen Schönheit („beardless Chin, and blooming Cheek“) den potenten Männern („filthy Fellows“ und „rough-bearded Monsters“) gegenüberstellt.³¹ Kastration

³⁰ Vgl. Lucchese: Album (wie Anm. 1), Kat. Nr. 1, S. 107f.; Heartz: Caricature (wie Anm. 20), Abb. 13, S. 79.

³¹ Teresia Muilman: The Happy Courtesan: Or, the Prude demiolish'd. An Epistle from the Celebrated Mrs. C--. P-- to the Angelick Signior Far--n--li). London 1735, S. 2f.; vgl. Barbier: Männlichkeit (wie Anm. 12), S. 141.



Abbildung 7: Anton Maria Zanetti, Anton Maria Bernacchi, um 1720, Feder und Tusche auf Papier, 42,8 cm x 30,2 cm, © Venedig, Fondazione Giorgio Cini.

wurde folglich nicht grundsätzlich mit deformierten Körpern in Verbindung gebracht. Schon in der Antike galten verschnittene Sklaven nicht nur als Lustobjekte, sondern auch als Inbegriff männlicher Schönheit. Zuweilen wurde Kastration sogar bewusst eingesetzt, um die jugendliche Anmut der Knaben zu erhalten.³² Roger Freitas konnte zeigen, dass die androgyne Ausstrahlung einiger Sänger im frühneuzeitlichen Italien gar einem verbreiteten Schönheitsideal entsprach.³³ Dieses Ideal wird nicht zuletzt durch Caravaggios *Lautenspieler* im Metropolitan Museum verkörpert, in dem Franca Trinchieri Camiz den Kastraten Pietro Montoya erkannt hat – einen Protegé von Caravaggios Auftraggeber, Kardinal del Monte.³⁴

³² Tougher: Aesthetics (wie Anm. 17), S. 50.

³³ Vgl. Roger Freitas: The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato. In: JM 20 (2003) 2, S. 196–249, bes. S. 206.

³⁴ Caravaggio, *Die Musiker*, 1595–1596, Metropolitan Museum of Art, New York. Vgl. Trinchieri Camiz: *Castrato Singer* (wie Anm. 18), S. 171 f. Die Tatsache, dass der Typus auch in anderen Gemälden Caravaggios auftaucht, muss der These nicht widersprechen.

Medizin

Trotz der häufigen Erwähnung der ungewöhnlichen Größe von Kastraten in populären Texten spielt sie in der medizinischen Literatur keine große Rolle. Eine Ausnahme bildet Johann Withofs „De castratis commentationes quatuor“ aus dem Jahr 1756, wonach Kastraten „viel schneller und leichter zu einer großen Gestalt heranwachsen, wenn sie vor der Pubertät entmannt werden“.³⁵ Die Diskussion über die morphologischen Konsequenzen der Kastration wurde allerdings an anderer Stelle geführt – in Kommentaren zur Tierzucht, die sich nicht nur auf empirisches Wissen, sondern auch auf die Autorität des Aristoteles stützen konnten, der in seiner *Historia animalium* umstandslos von der Kastration von Schweinen, Kälbern und Hähnen auf Menschen und Kamele zu sprechen kommt:³⁶ „Alle verschnittenen Tiere werden größer und rundlicher als die nicht verschnittenen.“³⁷ Ein interessanter Fall unregulierten Wachstums wurde auch bei kastrierten oder verwundeten Hirschen beobachtet, die deformierte Geweihe ausbilden, welche sich als Argument *ex negativo* für die morphologische Funktion der Testikel anboten. In einem August dem Starken, einem bekannten Liebhaber des Kastratengesangs, gewidmeten Jagdtraktat von 1714 etwa heißt es: „Aus dem Kurtz-Wildpret, Hoden oder Testiculis kommt aller Zugang, Nahrung und Krafft her, so zum Gehörn dienet, weil, so ein Hirsch-Kalb klein geschnitten wird, es nimmer ein Gehörn bekom[m]t, und wenn er Kolben aufgesetzt, sich aber durch Überspringen an dem Orte ritzen würde, oder Schaden thut, wird solches knorricht, unförmlich, und krum verwachsen.“³⁸

³⁵ Johann Philipp Lorenz Withof: *De castratis commentationes quatuor*. Duisburg 1756, S. 51 (mit Verweisen auf Aldrovandi, Cardanus und Haller): „multo citius et facilius ad majorem staturam excrescent, si quidem ante pubertatem evirentur“ (Übers. d. d. Vf.in). Zur Neigung von Kastraten zu Fettleibigkeit vgl. ebd., S. 52.

³⁶ Aristoteles, *Historia animalium* (HA) IX 50, 631b19–632a33: „Manche Tiere ändern Gestalt und Gebaren nicht nur mit dem Lebensalter und der Jahreszeit, sondern auch durch die Verschnidung.“ Werden ausgewachsene Hähne kastriert, wird „der Kamm außen blass, das Krähen hört auf und es versucht nicht mehr, zu decken. Bei einem noch jungen Tier dagegen bilden sich jene Merkmale gar nicht erst aus. Ebenso ist es bei Menschen. Wenn man sie noch als Kinder verschnidet, so wachsen weder die später kommenden Haare, noch zeigt sich der Stimmbruch, sondern die Stimme bleibt hoch. Werden sie nach der Mannbarkeit verschnitten, so fallen die später kommenden Haare aus, außer den Schamhaaren, die zwar kleiner werden, aber bleiben, während die von Geburt an vorhandenen Haare bleiben: kein Verschnittener bekommt eine Glatze [...]. Im allgemeinen werden verschnittene Tiere länger als nicht verschnittene.“; deutsche Übersetzung: Aristoteles: *Tierkunde*. Hg. und übersetzt von Paul Gohlke. Paderborn. ²1957, S. 444–446. Vgl. auch Aristoteles, HA VII 1, 581a21 und Aristoteles: *Über die Zeugung der Geschöpfe* (*De generatione animalium/GA*). Hg. und übersetzt von Paul Gohlke. Paderborn 1959, hier: GA V 7, 788a1.

³⁷ Aristoteles, HA IX 50, 632a. Für eine Zusammenstellung der Folgen des kastrationsbedingten Androgen-Mangels vgl. H. F. J. Horstmannshoff: *La castration dans les textes médicaux*. In: Carl Deroux (Hg.): *Maladie et maladies dans les textes latins antiques et médiévaux*. Brüssel 1998, S. 85–94, hier: S. 92; Enid Rhodes Peschel/Richard E. Peschel: *Medicine and Music. The Castrati in Opera*. In: *The Opera Quarterly* 4 (1986) 4, S. 21–38, hier: S. 27.

³⁸ Hanns von Flemming: *Der Vollkommene Teutsche Jäger*. Leipzig 1714, S. 92.

Tatsächlich war der Vergleich von Gesangskastraten mit (kastrierten) Tieren ein literarischer und ikonografischer Topos.³⁹ Der „große Balatri“ – der einzige Kastrat, der seine Lebensgeschichte aufgezeichnet hat – beschreibt sich selbst als ein dem Ei eines Hahns (das heißt eines Wundarztes) entsprungener Kapaun.⁴⁰ Der britische Arzt John Bulwer will umgekehrt von Kannibalen gehört haben, die Gefangene kastrieren, „to fat them up for slaughter as we do capons“.⁴¹ Ein Hubert-François Gravelot zugeschriebener satirischer Stich von 1730/1740 assoziiert Angelo Maria Monticelli mit einem Schwein, während eine Katze mit seinen abgeschnittenen Testikeln spielt.⁴² Thomas Burnet und George Duckett verspotten einen Sopranisten als „tuneful warbling Pig of Italian Race“, und ein Henry Carey zugeschriebenes Pamphlet bezeichnet einen Kastraten als „a foreign ox, of monstrous Size“.⁴³ Samuel Pepys erklärt 1667 explizit: Castrati „do grow large by being gelt, as our Oxen do“.⁴⁴

Der erste Bericht über die Kastration in Paul von Aeginas medizinischer Enzyklopädie aus dem 7. Jahrhundert unterscheidet zwei chirurgische Verfahren, die schon im Alten Testament erwähnt werden und bis in die Frühe Neuzeit gebräuchlich blieben: die Kompression und das Abschneiden der Hoden.⁴⁵ Caspar Stromayrs aufwendig illustrierte „Practica copiosa“ aus dem Jahr 1559 zeigt die einzelnen Schritte des Eingriffs zur Behandlung eines Bruchs, und auch Charles d’Ancillons „Traité des Eunuques“ gibt 1707 eine kurze Beschreibung der Orchiektomie.⁴⁶ Wie Hieronymus Delphinus’ „Eunuchi Conjugium. Die Capaunen-

³⁹ Vgl. Feldman: Castrato (wie Anm. 2), S. 17–19.

⁴⁰ Filippo Balatri, *Frutti del mondo*, Bayerische Staatsbibliothek/München, Cod. ital. 39-1, fol. 37r: „[...] rispondo / che son’ maschio, Toscano, e che si trova / Galli nelle mie Parti che fann’ uova, / dalle quali i Soprani son’ al Mondo; // Che li Galli si nomano Norcini [= Bezeichnung für die Wundärzte aus Norcia], / ch’anno i fan’ covar’ per molti giorni / e che, fatt’il Cappon’, son’ gl’uovi adorni / da lusinghe, carezze e da quattrini.“; vgl. Wunnicke: Nachtigall (wie Anm. 1), S. 17, S. 28, S. 49 und S. 91. Zur Kastration von Hähnen vgl. Varro, *De re rustica* II, 7, 15 und III, 9, 3. Joris Peters bestreitet, dass man im antiken Rom Hähne zu Mastzwecken kastrierte; ders.: Hahn oder Kapaun? Zur Kastration von Hähnen in der Antike. In: *Archiv für Geflügelkunde* 61 (1997) 1, S. 1–8.

⁴¹ John Bulwer: *Anthropometamorphosis, or: the Human Changeling*. London 1653, S. 356.

⁴² British Museum, London, Inv. 1868,0808.3587. Monticellis Stimme wird mit der eines Esels verglichen, ein Pfau spielt auf seine Eitelkeit an; vgl. Xavier Cervantes: *Farinelli oppure no? Rilettura di una incisione satirica inglese*. In: Luigi Verdi (Hg.): *Farinelli e gli evirati cantori*. Lucca 2007, S. 77–86.

⁴³ Thomas Burnet/George Duckett: *A Second Tale of a Tub*. London 1715, S. 219; Anonymus: *Faustina, or, The Roman Songstress, a Satyr on the Luxury and Effeminacy of the Age*. London 1726, S. 8. Vgl. Lowell Lindgren: *The Staging of Handel’s Operas in London*. In: Stanley Sadie/Anthony Hicks (Hg.): *Handel Tercentenary Collection*. London 1987, S. 101.

⁴⁴ Samuel Pepys: *The Diary of Samuel Pepys*. Hg. von Robert Latham und William Matthews. Bd. 8. London 2000, S. 65 (in Anschluss an Thomas Harvey). Der Priester August Wilhelm Hupel nutzt den Tiervergleich umgekehrt zur Ehrenrettung der Kastraten: Die Verschneidung mache nicht nur Tiere „nutzbarer, angenehmer, besser“, sondern auch Menschen; ders.: *Origines oder über die Verschneidung*. Riga 1772, S. 24, vgl. auch S. 44, S. 64.

⁴⁵ Vgl. 5. Mose 23,2. Eine dritte Methode entfernt neben den Hoden auch den Penis. Vgl. Shaun F. Tougher: *Byzantine Eunuchs. An Overview*. In: Liz James (Hg.): *Women, Men and Eunuchs. Gender in Byzantium*. London 1997, S. 168–184, hier: S. 175.

⁴⁶ Vgl. Caspar Stromayr: *Practica copiosa von dem Rechten Grundt Deß Bruch Schnidts* (1559). 2 Bde. Hg. von Werner Friedrich Kümmel. München 1978/1983; Gabriele Falloppio: *La chirur-*

Heyrath“ aus dem Jahr 1685 war auch Ancillons Traktat von der Debatte über die Legitimität der Heirat eines Kastraten angeregt, in deren Kontext auch medizinische Details diskutiert wurden.⁴⁷ Dissens bestand vor allem über die Frage, ob Kastraten den doppelten Zweck der Ehe (Prokreation und Befriedigung der Wollust) erfüllen konnten, beziehungsweise ob die Nichterfüllung ein Hinderungsgrund für eine Heirat darstellte, denn schließlich – so etwa die Gutachter der Universität Greifswald – seien auch Kranke nicht vom Ehestand ausgeschlossen.⁴⁸ In seinem Breve „Cum frequenter“ hatte Sixtus V. 1587 Kastraten die Heirat mit der Begründung verboten, dass sie keinen wahren Samen, sondern nur eine spermiennähnliche, nicht zeugungsfähige Flüssigkeit hervorbringen könnten. Die Bulle folgte mithin unausgesprochen der Theorie Galens, wonach ein Mann ohne Hoden keinen zeugungsfähigen Samen produzieren kann.⁴⁹

In der antiken Medizin bestanden unterschiedliche Theorien zur Funktion der Testikel: Während Platon den Ursprung des Samens im Gehirn verortete, ging die hippokratische Tradition davon aus, dass das Sperma im gesamten Körper generiert wird. Für Aristoteles spielten die Hoden keine aktive Rolle bei der Produktion von Samen. Ihre – primär mechanische – Funktion vergleicht er mehrfach mit den Gewichten eines Webstuhls, die die Samenleiter, das Herz und auch die Stimmbänder straffen.⁵⁰ Mit der durch die Verbreiterung der Gefäße bedingten Zunahme des Gewichts der Hoden in der Pubertät senke sich die Stimme; die Entfernung der Gewichte hingegen führe zu einer Lockerung der Organe und damit zu einem Verlust an Kraft, die Stimme werde leiser und höher.⁵¹ Sperma entsteht laut Aristoteles in einem mehrstufigen Prozess: durch die Verdauung werde Nahrung zu einer Flüssigkeit verkocht, das Herz verwandele sie in Blut, das in den Gefäßen teilweise zu Samen sublimiert werde.⁵²

gia. Übersetzt von Giovanni Pietro Maffei. Bd. 3. Venedig 1687, fol. 198r. Scultetus wehrt sich heftig gegen den Irrglauben, man müsse Brüche mit Kastration kurieren; ders.: Wund-Ärztneyisches Zeug-Hauß. Frankfurt [a. M.] 1666, Teil I, S. 147, Teil II, S. 151. Auch Girolamo Fabritio d’Acquapendente rät von der Operation ab; vgl. Gerbino: Quest (wie Anm. 12), S. 350f.; zur Orchiektomie vgl. Charles d’Ancillon: Eunuchism display’d. London 1718, S. 11f.; zu den Therapienverfahren vgl. Park: Stones (wie Anm. 12).

⁴⁷ Vgl. Hieronymus Delphinus: Eunuchi Conjugium. Die Capaunen-Heyrath. Halle [a. d. S.] 1685; dazu: Silke Herrmann: Eunuchi Conjugium: Die Capaunen-Heyrath. Ein Narrativ über das rechte (Heirats-)Geschlecht, oder wessen Geschlecht rechtens ist. In: Arne Höcker u. a. (Hg.): Wissen. Erzählen. Bielefeld 2015, S. 159–170.

⁴⁸ Vgl. Herrmann: Eunuchi Conjugium (wie Anm. 47), S. 164.

⁴⁹ Vgl. Feldman: Castrato (wie Anm. 2), S. 48; Freitas: Eroticism (wie Anm. 33), S. 230; Gerbino: Quest (wie Anm. 12), S. 334–336.

⁵⁰ Aristoteles, GA I 4, 17a–b und (im Zusammenhang mit dem Stimmbruch) V 7, 787b–788a.

⁵¹ Die Unstimmigkeit – gerade auch beim Vergleich mit gespannten Saiten – wurde durch die Jahrhunderte weitergegeben. Vgl. Anette Lange: Eine Mikrotheorie der Stimme. München 2004, S. 33f.

⁵² Vgl. Aristoteles, HA III 19, 521a17–18; Aristoteles, GA I 18, 724b23–28 und 725a3–27; GA II 2, 735b37–736a18; GA I 8, 776b3–15; GA V 7, 787b19–31 und 788a7–11; vgl. Jacqueline König: Ancient Greco-Roman Views of the Testicle in Celsus and Beyond. In: Rosetta 13 (2013), S. 104–110; Martin F. Meyer: Aristoteles über die menschliche Ontogenese. In: Gottfried Heinemann/Rainer Timme (Hg.): Aristoteles und die heutige Biologie: Vergleichende Studien. Freiburg i. Br./München 2016, S. 25–52, bes. S. 38; Crawford: Eunuchs (wie Anm. 2), S. 20f.

Galen mokierte sich in der Folge über den Webstuhl-Vergleich und entwickelte eine humoralpathologische Erklärung, die bis in die Frühe Neuzeit verbindlich blieb. Bezüglich des Ursprungs des Samens vertrat Galen eine vermittelnde Position, indem er davon ausging, dass Sperma in den Testikeln und darüber hinaus auch in den Blutgefäßen produziert werde.⁵³ Die Hoden bildeten eine zweite Quelle eingeborener Wärme, die für Haarwachstum, Libido und Prokreation verantwortlich sei. Kastraten seien folglich kälter, feuchter und schwächer als Männer.⁵⁴ Auf den ersten Blick steht diese Annahme im Widerspruch zu der (von Galen nicht erwähnten) exzessiven Größe von Kastraten, die sich im humoralpathologischen Modell durch die höhere Feuchtigkeit und die Kraftersparnis durch Abstinenz erklären ließe.⁵⁵ Auch Galens Kritik an Aristoteles' Vernachlässigung der Hoden basierte explizit auf einem Argument *ex negativo*. Die massiven körperlichen und mentalen Konsequenzen der Kastration ließen sich seines Erachtens nur erklären, wenn den Hoden eine grundlegende Rolle zugeschrieben werde: „[...] wenn durch die Entfernung eines Teils das ganze Lebewesen verändert wird, ist dieser Teil die Ursache der gegenteiligen Veränderung [...]. Wenn seine Entfernung [den Körper] kühler macht, muss seine Anwesenheit ihn gewärmt haben; wenn [seine Entfernung] den Körper schwächt, war es eine Quelle der Kraft.“⁵⁶ Diese Argumentation hielt sich bis in die Frühe Neuzeit.⁵⁷ Auch Ambroise Paré etwa erachtet die „weibliche“, schwache Konstitution von Kastraten als Beleg für die stärkende Kraft der Hoden.⁵⁸ Der spanische Arzt und Philosoph Juan Huarte de San Juan behauptet gar, Kastraten verlören mit der Zeugungskraft auch ihr Genie – „so gut als wenn das Gehirn selbst eine grosse Verletzung erlitten hätte“.⁵⁹ Eunuchen seien aufgrund ihrer kalten und feuchten Konstitution nie große Gelehrte und sogar in der Musik „höchst unwissend, weil die Musik ein Werk der Einbildungskraft ist, und diese Vermögenheit nicht wenig Hitze erfordert“.⁶⁰

⁵³ Galen: *On semen*. Übersetzt und hg. von Phillip de Lacy. Berlin 1992, I, 13–15.

⁵⁴ Vgl. ebd., I, 15, 34.

⁵⁵ Vgl. Hippokrates, *Aphorismus* VI, 28; vgl. Horstmanshoff: Castration (wie Anm. 37), S. 85–94. Zur Verbindung von Wachstum mit Feuchtigkeit und Hitze vgl. Emiel Eyben: *Antiquity's View of Puberty*. In: *Latomus* 31 (1972) 3, S. 677–697, hier: S. 686–688. Aristoteles erklärt Wachstum durch die Absonderung von Materie zusammen mit Samen oder Menstruationsblut (HA VII 1, 581b24). Grundsätzlich sieht er das Knochenwachstum durch ein artspezifisches Maximum begrenzt (GA II 2, 745a6–7). Zum Zusammenhang von Abstinenz, Kastration und Kraft vgl. Galen, *Semen* (wie Anm. 53), I, 15, 34–38.

⁵⁶ Galen, *Semen* (wie Anm. 53), I, 15, 47f. (Übers. d. d. Vf.in).

⁵⁷ André du Laurens widmet den Testikeln 1621 eine ausführliche Erörterung; vgl. ders.: *Les oeuvres*. Paris 1621, 7. Buch, Kap. 4. Das 17. Jahrhundert bildet einen Einschnitt in der Auffassung vom Hodengewebe: 1658 und 1668 entdeckten Claude Aubery und Reinier de Graaf die tubuläre Struktur der zuvor für drüsenförmig gehaltenen Testikel; vgl. Claude Aubery: *Testis examinatus*. Florenz 1658; Reinier de Graaf: *De virorum organis generationi inservientibus*. Lugd[uni] Batav[orum] 1668.

⁵⁸ Vgl. Ambroise Paré: *Opera chirurgica*. Frankfurt a. M. 1594, Buch II, Kap. 28, S. 95; vgl. auch Bulwer: *Anthropometamorphosis* (wie Anm. 41), S. 354f.

⁵⁹ Juan Huarte: *Prüfung der Köpfe zu den Wissenschaften*. Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Zerbst 1752, S. 382.

⁶⁰ Ebd., S. 382f.; vgl. dazu Gerbino: *Quest* (wie Anm. 12), S. 339–341.

Bella deformazione

In einem Aufsatz über die Körper von Kastraten als „Instrument“ hat Bonnie Gordon eindringlich daran erinnert, dass die männlichen Soprane in mehrfacher Hinsicht Kunstprodukte waren: „The castrato stands as perhaps the paradigmatic example of song as an object and singing as a technological practice because his voice was *made* – it was made by surgeons, singing masters, and the singers.“⁶¹ Eine Vordenkerin hat Gordon in der britischen Autorin Vernon Lee (alias Violet Paget), die Kastraten schon 1887 als „Kunstwerk“ bezeichnet: „To perform such a work [...] the singer had to be produced almost like a work of art.“⁶² Die medizinischen Folgen der Kastration allerdings verwandelten dieses Kunstwerk bisweilen in eine lebende Karikatur.

Die Karikatur im Sinne einer mit schnellem Strich gezeichneten Satire auf ein wiedererkennbares Individuum ist eine späte Erfindung. Der Begriff „*caricatura*“ leitet sich von dem Verb „*caricare*“ („beladen“) ab und wird erstmals in einem Brief Berninis aus dem Jahr 1652 verwendet – wohl in Anlehnung an Annibale Carracci, der seine humoristischen Zeichnungen als „*ritrattini carichi*“ bezeichnet hatte.⁶³ Filippo Baldinucci nahm das Substantiv 1681 in sein „*Vocabolario toscano*“ auf und definierte die Karikatur als Sonderform des Porträts, das natürliche Defekte überzeichne und dabei ähnlich und unähnlich zugleich sei.⁶⁴ In einem grundlegenden Aufsatz hat Irving Lavin Berninis satirische Zeichnungen hochgestellter Persönlichkeiten wie Kardinal Scipione Borghese oder Papst Innozenz IX. als die frühesten Karikaturen im engeren Sinne bezeichnet, weil sie erstmals erkennbare Individuen darstellen, die nicht als Vertreter ihres Standes, sondern als Personen mit gewissen Auffälligkeiten gezeigt werden. Konstitutiv dafür ist ein spezifischer, durch eine gewisse „*franchezza di tocco*“ gekennzeichneter Stil.⁶⁵

In der Karikatur begegnen sich körperliche Deformation und künstlerische Verformungstechniken. Die morphologischen Abweichungen von ästhetischen Normen gleichen einer Krankheit, die den klassischen Schönheitskanon unterminiert.⁶⁶

⁶¹ Gordon: Cut (wie Anm. 29), S. 650 (Hervorheb. d. d. Vf.in).

⁶² Vernon Lee: *Studies of the 18th Century in Italy*. Chicago ²1887, S. 182.

⁶³ Vgl. Irving Lavin: Bernini and the Art of Social Satire. In: *History of European Ideas* 4 (1983) 4, S. 365–420, hier: S. 378; Damian Dombrowski: „Ricavare il bello dal deforme“: Würde und Wahrheit in Berninis Karikaturen. In: *Zibaldone* 38 (2004), S. 9–24, hier: S. 18. Vgl. Giovanni Atanasio Mosini (alias Giovanni Antonio Massani): *Diverse figure [...] Disegnate di penna/ nell'hore di ricreazione/da/Annibale Carracci*. Rom 1646; Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*. London 1947, S. 259–265.

⁶⁴ Filippo Baldinucci: *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. Florenz 1681, S. 29: „E caricare dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi in far ritratti, quanto si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischernio, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscano essere essi, e nelle parti sieno variati.“

⁶⁵ Vgl. Lavin: Bernini (wie Anm. 63); Heinrich Brauer/Rudolf Wittkower: *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. Textband. Berlin 1931, S. 180–184.

⁶⁶ Zanetti verkörpert die Spannung zwischen Karikatur und klassischem Kanon, denn er war nicht nur satirischer Zeichner, sondern auch ein anerkannter Antikenkenner; vgl. dazu Craievich (Hg.): *Vita* (wie Anm. 20).

Ulrich Pfisterer hat die Geschichte der Imagination des schöpferischen männlichen Künstlers geschrieben, der *ad libidum* Lebewesen zur Welt bringt.⁶⁷ Der Karikaturist scheint im Gegensatz dazu seine Geschöpfe zu kastrieren – indem er sie lächerlich oder zu Tieren macht und die zunächst nicht öffentlich sichtbare Kastration durch die Übertreibung ihrer sekundären Folgen offen legt.⁶⁸ Der Zeichner demonstriert seine Macht über die Physis seiner Geschöpfe, ohne diese jedoch bildmagisch zu treffen: Eine Deformation auf dem Papier bewirkt keine reale Verwachsung, aber der Karikaturist nimmt sich die Freiheit, das Bild des Körpers zu formen.⁶⁹

Nicht jede frühe Karikatur allerdings wurde als beleidigend oder angreifend empfunden; im Gegenteil fühlten viele Porträtierte sich offenbar geehrt, „Opfer“ von Berninis spitzer Feder zu werden. Seine Zeichnungen Adelliger kursierten in den höchsten Kreisen der Gesellschaft, sogar am Hof Ludwigs XIV. soll man sich über sie amüsiert haben.⁷⁰ Noch Zanettis Karikaturen scheinen ihren Modellen bei aller Überzeichnung durchaus mit Sympathie zu begegnen. Das „Album Cini“ entfaltet ein kontinuierliches Spektrum an mehr oder weniger deformierten Körpern als Panorama der *comédie humaine* des 18. Jahrhunderts.

Domenico Bernini beschreibt die Karikaturen seines Vaters als scherzhafte Deformationen jener Aspekte einer Person, an denen „die Natur selbst auf irgendeine Weise gefehlt hatte“, und lobt seine außergewöhnliche Fähigkeit, „aus Hässlichem Schönes und aus Missverhältnissen Symmetrie abzuleiten“.⁷¹ Damit gleicht der Künstler dem Wundarzt, der den Körper zu einem höheren Zweck kastriert.

Giovanni Battista Agucchi hatte 1646 eine aristotelische Rechtfertigung der „*ritrattini carichi*“ vorgelegt, indem er behauptete, der Karikaturist täte – wie jeder Künstler – nichts anderes, als die *forma intentionalis* der Natur zu vollenden.⁷²

⁶⁷ Vgl. Ulrich Pfisterer: Kunst-Geburten. Kreativität, Erotik, Körper. Berlin 2014.

⁶⁸ Dabei weisen Karikaturen häufig phallische Anspielungen auf; vgl. zum Beispiel Berninis Karikatur eines Hauptmanns (Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Inv. 127521) oder Zanettis Satire auf Andrea Pacini (Abb. 6).

⁶⁹ Ernst Gombrich und Ernst Kris zufolge konnte sich die Karikatur erst entwickeln, nachdem die ontologische Beziehung zwischen Bild und Abgebildetem gekappt war. Allerdings hatten bildmagische Vorstellungen ein langes Nachleben. Zudem sind symbolischer und bild-vermittelter Angriff nicht immer klar zu trennen; vgl. dies.: The Principles of Caricature. In: British Journal of Medical Psychology 17 (1938), S. 319–342.

⁷⁰ Vgl. Dombrowski: Ricavare (wie Anm. 63), S. 16–18.

⁷¹ Domenico Bernini: Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino. Rom 1713, S. 28: „Fù questo un'effetto singolare del suo spirito, poichè in essi veniva a deformare, come per ischerzo, l'altrui effigie in quelle parti però, dove la natura haveva in qualche modo difettato, e senza toglier loro la somiglianza, li rendeva su le Carte similissimi, e quali in sostanza essi erano, benche se non scorresse notabilmente alterata, e caricato una parte; Invenzione rare volte praticata da altri Artifici, non essendo giuoco da tutti, ricavare il bello dal deforme, e dalla sproporzione la simetria.“ Vgl. Brauer/Wittkower: Zeichnungen (wie Anm. 65), S. 182; Lavin: Bernini (wie Anm. 63), S. 366.

⁷² Vgl. Giovanni Battista Agucchi: Vorwort. In: Rudolf Preimesberger/Hannah Baader (Hg.): Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten. Darmstadt 2003, S. 321–336, S. 321: „[diceua eli] che la Natura nell'alterare alcun'oggetto, facendo un grosso naso, una gran bocca, ò la gobba, ò in altra maniera alcuna parte deformando, ella n'accenna un modo di lei di

Deformationen wie große Nasen oder Buckel hält er für *lusi naturae*, deren Nachahmung doppeltes Vergnügen bereite: erstens, weil die Deformation an sich schon Gelächter hervorrufe, und zweitens, weil Menschen die Liebe zur Nachahmung angeboren sei. Karikaturen aber imitierten die Distorsionen nicht nur, sondern perfektionierten sie im Sinne der idealistischen Kunsttheorie, die nicht bei der Nachahmung der Natur stehen bleibe, sondern fordere, deren Streben zur Vollenendung zu bringen, indem die besten Aspekte verschiedener Geschöpfe zu einem Ideal amalgamiert würden. Eine durch die Karikatur zur Perfektion gebrachte Anomalie – eine „bella deformazione“ – bewirke somit ein dreifaches Vergnügen.⁷³

Die Figur der „bella deformazione“ lässt sich auf Kastraten übertragen: Zwar sind ihre versehrten und in der Folge auch deformierten Körper keine Spiele der Natur, sondern das Ergebnis einer Intervention in den natürlichen Entwicklungsprozess, doch bringen ausgerechnet diese Körper eine als engelsgleich empfundene Stimme hervor. Die Kastration von Sängerknaben lenkt das Telos ihres Körpers von der Prokreation zum Gesang und verwandelt so eine Deformation in eine Perfektion.⁷⁴

Schere, Feder, Pinsel

Die Einschätzung des Kastratengesangs als „natürlich“ oder „künstlich“ veränderte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts. Während der Sopran von *castrati* im Gegensatz zu dem von Falsettisten zunächst als „naturale“ bezeichnet wurde, wurden die Stimmen im 18. Jahrhundert immer häufiger als „un-“ oder „widernatürlich“ beschrieben.⁷⁵ Feierte der idealistische Kunsttheoretiker Andrea Sacchi in seinem Portrait des Kastraten Marc'Antonio Pasqualini 1641 noch den Triumph der Kunst über die Natur beziehungsweise den Sieg der (gleichsam mit dem Messer geformten) Gesangsstimme über den wilden Schrei des Marsyas (Abb. 8), beurteilten die Autoren des 18. Jahrhunderts die „Deformation“ der Natur zunehmend kritisch.⁷⁶ Paradigmatisch dafür ist die Position Jean-Jacques Rousseaus, der die Kastration von Sängerknaben in seinem „Dictionnaire de musique“ 1768

prendersi piacere, e scherzo intorno à quell'oggetto, e di sì fatta deformità, o sproporzione, ridersi ancor' essa per sua ricreatione.“

⁷³ Ebd., S. 324.

⁷⁴ Vgl. Meyer: Aristoteles (wie Anm. 52), S. 29; zur Umlenkung vgl. Feldman: Castrato (wie Anm. 2), S. 48.

⁷⁵ Bulwer bezeichnet Kastration schon 1653 als „unlawful mutilation and mere treason committed against [...] the order of Nature“; Bulwer: Anthropometamorphosis (wie Anm. 41), S. 359.

⁷⁶ Sacchi evoziert den mythischen Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas, der zur Strafe dafür, dass er mit seiner Flöte Apolls Kitharaspield zu übertrumpfen suchte, lebendig gehäutet wird. Im Gemälde überträgt sich die Maskulinität des statuarisch nackten Gottes metonymisch auf den porträtierten Kastraten. Vgl. Trinchieri Camiz: Castrato Singer (wie Anm. 18), S. 181; Terence Ford: Andrea Sacchi's Apollo Crowning the Singer Marc Antonio Pasqualini. In: Early Music 2 (1984), S. 79–84; Todd P. Olson: ‚Long Live the Knife‘: Andrea Sacchi's Portrait of Marcantonio Pasqualini. In: Art History 27 (2004) 5, S. 697–722.



Abbildung 8: Andrea Sacchi, *Marc'Antonio Pasqualini, gekrönt von Apoll*, 1641, Öl auf Leinwand, 243,8 cm x 194,3 cm, New York, Metropolitan Museum (CC0 1.0).

als „barbarisch“ bezeichnet.⁷⁷ Während das Messer bei Sacchi aus Pasqualini einen antiken Helden macht, der auf höherer Stufe Marsyas' musikalisches Selbstopfer wiederholt, ist es für Rousseau Inbegriff der Verunstaltung der Natur: „Alles ist gut, wie es aus den Händen des Schöpfers kommt; alles entartet unter den

⁷⁷ Jean-Jacques Rousseau: *Castrato*. In: *Dictionnaire de musique*. Paris 1768, S. 75f., hier: S. 75.

Händen des Menschen. [...] Er verstümmelt seinen Hund, sein Pferd, seine Sklaven. Alles dreht er um, alles entstellt er. Er liebt die Mißgeburt, die Ungeheuer.“⁷⁸

Gerade die menschengemachten „Monstren“ aber hatten eine epistemologische Funktion. Rousseaus Erstaunen über die merkwürdige Fernwirkung zwischen Kehlkopf und Hoden ist ein fernes Echo der seit der Antike geführten Debatte über die Funktion der Testikel: „Auch wenn man wenig Beziehungen zwischen zwei so unterschiedlichen Organen wahrnehmen mag, steht doch außer Zweifel, dass die Verstümmelung des einen Organs im anderen jene Veränderung verhütet und verhindert, die Männer mit der Pubertät ereilt und ihre Stimme plötzlich um eine Oktave senkt.“⁷⁹ Während der Konnex zwischen Hoden und Stimme in Bildern nicht sichtbar wird, lässt sich die Beziehung zwischen Sperma und Gestalt künstlerisch darstellen. Die karikierende Feder zeigt die verschnittene, der hymnische Pinsel die sublimierte Natur.

Abstract

Irregular growth is one of the side effects of castration. In the case of castrati singers, the changes in shape contributed to their celebrated voice volume. The sound quality was not only due to the prevention of the voice change and intensive training, but also to the deregulated growth of the ribcage. While portraitists tended to normalize the figures, caricaturists such as the Venetian draughtsman Anton Maria Zanetti took the opportunity for exaggerated depictions. The natural change of form paired with the distortion inherent in the new genre. By studying idealizing and caricaturing representations of castrati, this chapter shows how artistic norms, popular ideas, and medical theories interacted. In art and medicine, reflection on the “healthy” body proceeded *ex negativo*. The aberrations were cited as evidence for the morphological power of male seed; caricature achieved its effect through the transgression of normative proportions.

⁷⁸ Ders.: *Émile oder Über die Erziehung* (1762). Übersetzt von Ludwig Schmidts. Paderborn u. a. 1989, 1. Buch, S. 9.

⁷⁹ Rousseau: *Castrato* (wie Anm. 77), S. 75: „Quelque peu de rapport qu’on aperçoive entre deux organes si différens, il est certain que la mutilation de l’un prévient & empêche dans l’autre cette mutation qui survient aux hommes à l’âge nubile, & qui baisse tout-à-coup leur voix d’une Octave.“ (Übers. d. d. Vf.in). Guillaume Dupuytren bemerkte noch 1811: „Il existe dans l’économie animale beaucoup d’exemples de l’influence que paroissent exercer les uns sur les autres des organes non contigus et souvent même très éloignés entr’eux. Un des plus remarquables est la sympathie des testicules sur la voix et sur les organes qui la produisent.“; ders.: *Note sur le développement du larynx dans les eunuques*. In: *Bulletin des Sciences* 3 (1811) 79, S. 143.

M A Katritzky

Generisches und spezifisches Anderssein:
Shackshoone (1665–1680), Antonio Martinelli
(1718–1740) und frühneuzeitliche Darstellungen von
menschlichen Doppelfehlbildungen¹

Einführung

In der säkularen und religiösen Bildkultur der Frühen Neuzeit waren medikalisierte Körper allgegenwärtig. Sie trugen zur Förderung des wissenschaftlichen Verständnisses bei und spielten unter anderem auch in der Schaustellerei eine wichtige Rolle, durch die kommerzielle Verbreitung von abnormen Leichen- und Körperteilen und/oder ihren Abbildungen, aber auch durch zahlreiche Individuen, die ihr körperliches Anderssein zu ihrem wirtschaftlichen Vorteil zu nutzen

¹ Für die Gelegenheit, verschiedene Aspekte dieser Forschung zu vertiefen und zu diskutieren, danke ich Michael Stolberg und den Teilnehmern des Kolloquiums „Bildliche Darstellungen des gesunden und kranken Körpers in der Frühen Neuzeit (1450–1750)“, bei dem ich im März 2019 im Historischen Kolleg/München den Vortrag „The generic and the specific: visual representations of conjoined twins 1450–1750“ gehalten habe. Mein Dank gilt auch Max Meulendijks („Parasitic conjoined twins: some early modern case studies“, HSTM Network Ireland, Oktober 2018, Queen’s University Belfast), Laura Scalabrella Spada und Lauren Rozenberg („Depicting conjoined twins: Pierre Boaistuau, ‘Histoire Prodigieuse’, 1560, Wellcome Trust MS 136“, Permeable Bodies in Medieval and Early Modern Visual Culture, Oktober 2018, University College London), Sunny Harrison, Rose Sawyer, Rachael Gillibrand und Vanessa Wright („Medicalized bodies: performing conjoined twins 1000–1600“, Medieval Bodies Ignored: Politics, Culture & Flesh, Mai 2018, University of Leeds), Hannah Murphy und Evelyn Welch („Shared Skin: transnational parasitic conjoined twins: 1500–1775“, The Porous Body Conference, November 2017, King’s College London), Peter Marx und der TWB internationalen Forschungsgruppe („Shackshoone: a non-European performer in 17th century London“, Theater Without Borders Annual Workshop, Mai 2017, Universität zu Köln), Marie-Thérèse Mourey und Mark Hengerer („Shackshoone: the disabled non-European performative body in 17th-century London“, 15th Barockkongress, Juli 2016, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Eve Rosenhaft („Performing Black disability in early modern London“, 39th International Wolfenbüttel Summer Course: „Early Modern European Black Studies“, August 2015, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel). Für Forschungsförderung danke ich The Open University (FRSC; Pro-Vice-Chancellor’s External Engagement Award 2016). Auch danke ich den Archivaren, Kuratoren, Bibliothekaren und Spezialisten, die meine Forschungen über den abnormen performativen Körper der Frühen Neuzeit und seine Bildkultur unterstützen, insbesondere Hole Rößler, Elizabeth Harding, Henrietta Danker, Felix Kommnick (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Guy Holborn (Lincoln’s Inn Library), Sally Blackburn-Daniels (The Open University), Collin Harris (Bodleian Library),

suchten. Diese waren oft als Wanderschausteller tätig. Die Bandbreite reichte von behinderten Bettlern bis hin zu seltenen, als „Sammelobjekt“ geeigneten „Monstern“ mit Geburtsfehlern, die von professionellen Schaustellern gemanagt wurden. Zu ihren Zielgruppen konnten sowohl Heilkundige als auch führende Gestalten an Königs- und Adelshöfen oder der Kirche gehören, aber auch Zuschauer auf öffentlichen Jahrmärkten, was zu Überschneidungen zwischen unterschiedlichen Typen von Text- und Bildquellen führt. Meine Forschungen konzentrieren sich auf eine Kategorie von medikalisierten Körpern, deren überproportional großer Einfluss auf die frühneuzeitliche visuelle und performative Kultur bislang weder vollständig bewertet noch vollständig anerkannt wurde, nämlich auf diejenigen aus dem Spektrum der Doppelfehlbildungen.

Doppelfehlbildungen sind eine nicht-erbliche Komplikation bei genetisch identischen Mehrlingen und führen häufig zu Fehlgeburten in den ersten Schwangerschaftsmonaten. Sie entwickeln sich ausschließlich in den ersten Wochen einer Schwangerschaft mit zwei oder mehreren genetisch identischen Embryonen und ihre Entstehung ist durch die moderne Medizin bis heute nicht vollständig geklärt. Die präzise Abgrenzung des Spektrums der Doppelfehlbildungen, das von einem Individuum mit einem oder mehreren zusätzlichen Fingern oder Gliedmaßen bis zu zwei vollständig ausgebildeten miteinander verbundenen Zwillingen² reichen kann, bleibt umstritten.³ Moderne teratologische Klassifikationssysteme weisen vielerlei Unterschiede zu früheren Ansätzen zur Deutung angeborener anatomischer Abweichungen beim Menschen auf. Meine Untersuchungen zeigen als wichtigsten Unterschied, dass in der Zeit vor 1800 ein übergreifendes Konzept des Spektrums der Doppelfehlbildung völlig fehlte. Anstatt sie auf einer rationalen medizinischen Grundlage miteinander zu verknüpfen, wurden früher verschiedene Arten der Doppelfehlbildung anhand zufälliger körperlicher Symptome wie zusätzlicher oder fehlender Körperteile unterschiedlichen, willkürlich definierten Kategorien mit wenig wissenschaftlicher Logik zugeordnet. Die Auswertung der bildlichen Darstellungen von Doppelfehlbildungen erfordert ein Verständnis davon, wie vormoderne Mediziner dieses Phänomen einordneten, wie es von der modernen Medizin klassifiziert wird und welche enorme Veränderung der Wahrnehmung diesen unterschiedlichen Systematiken zugrunde liegt. In diesem Beitrag stütze ich mich auf frühneuzeitliche Abbildungen, um der Frage nachzugehen, inwieweit und auf welche Weise sie die Bemühungen von Künstlern, Schriftstellern, Chronisten und Mediziner zeigen, das Phänomen der miteinander verwachsenen Körper zu erfassen, in die Öffentlichkeit zu bringen und, noch

Joseph S. Freedman (Alabama), der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg (Abb. 13), dem Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a. M. (Abb. 12), der British Library (Abb. 3, Abb. 4), dem British Museum (Abb. 6, Abb. 7, Abb. 10, Abb. 15), dem Science Museum, London, attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (Abb. 1), The Wellcome Trust (Abb. 2) sowie der Bodleian Library, Oxford (Abb. 14, Genehmigung: Giovanni Santucci). Übersetzung: Nicole Schonlau.

² Sie wurden früher „siamesische Zwillinge“ genannt.

³ Rowena Spencer: *Conjoined Twins. Developmental Malformations and Clinical Implications*. Baltimore/London 2003.

grundlegender, diese Körper zu entschlüsseln, zu kategorisieren, ihren Sinn zu erfassen und sie überhaupt als solche zu „sehen“, sowohl im Allgemeinen als auch für ganz spezifische historische Beispiele.

Doppelfehlbildungen kommen bei mehr als einer von 100 000 Lebendgeburten vor. Bevor Trennungsoperationen zur Routine wurden, erlebten die Betroffenen selten das erste Lebensjahr. Doppelfehlbildungen bei Erwachsenen waren schon immer äußerst selten. Nach einer kurzen Betrachtung generischer Darstellungen von Doppelfehlbildungen konzentriere ich mich auf zwei erwachsene Schausteller dieser Kategorie. Shackshoone, ein im London des 17. Jahrhunderts dokumentierter Inder, war bisher nur durch schriftliche Überlieferungen bekannt. Nun ist mir gelungen, die Darstellung auf einem illustrierten Londoner Einblattdruck als ein Porträt von Shackshoone zu identifizieren. An diesem Beispiel zeigt sich die entscheidende Bedeutung von Abbildungen für ein umfassendes Verständnis dieses Einzelfalles, aber auch für frühneuzeitliche, anatomisch abnorme Körper im Allgemeinen. Der Fall von Antonio Martinelli, einem italienischen Schausteller, der im Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts wirkte, ist umfassender dokumentiert, doch wurden die wissenschaftlichen, populären und privaten Bilder von ihm bisher nicht in ihrer Gesamtheit, sondern immer nur teilweise in disziplinär fokussierten Untersuchungen berücksichtigt, die sich aufgrund ihrer kontrastierenden Forschungsansätze nur begrenzt überschneiden. Zusammengenommen fördern die hier vorgestellten bekannten Dokumente und neuen Abbildungen in bedeutender Weise unsere Erkenntnisse über die Bühnenkarrieren zweier frühneuzeitlicher Schausteller und über die außergewöhnlichen Physiognomien, die sie zur Grundlage hatten.

Doppelfehlbildungen: generische Darstellungen

Miteinander verwachsene Zwillinge hatten bemerkenswert großen Einfluss auf die vormoderne Bildkultur. Ein beachtliches klassisches und religiöses bildliches Vermächtnis, das in verschiedenen säkularen und sakralen Kontexten allgegenwärtig war, sorgte dafür, dass die Menschen der Frühen Neuzeit mit der Darstellung von Doppelfehlbildungen sehr vertraut waren. Vormoderne Abbildungen von Doppelfehlbildungen sind niemals fotografischer Natur. Sie erfordern immer eine Kontextualisierung. Das Wissen um die übergreifenden kulturellen, historischen und wissenschaftlichen Konventionen für Abbildungen von Doppelfehlbildungen ist Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen, die gewohnt sind, mit der Repräsentation des menschlichen Körpers in ausschließlich medizinischen, kunsthistorischen oder performativen Kontexten zu arbeiten, nicht immer vertraut. Generische Darstellungen von Doppelfehlbildungen, nicht immer als solche wahrgenommen, finden sich in Verbindung mit so unterschiedlichen Kategorien wie den klassischen Göttern und Monstern, übernatürlichen Trinitäten, Tierkreiszeichen, bestimmten Tugenden und Lastern, Zwittern, dem Mythos des schwangeren Mannes, dem Genesisbericht über die Erschaffung von Eva, dem Gottesstaat des Augustinus oder Illustrationen ferner Völker nach Beschreibungen von



Abbildung 1: Biddenden Maids, Kuchen und Zeitungsausschnitt, Kent, England. London, Science Museum. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Weltreisenden. Spezifische Darstellungen hingegen zeigen historisch identifizierbare Personen. Ein Beispiel hierfür sind die Gedächtniskuchen in Biddenden, die, alle identisch dekoriert, jährlich zu Ostern öffentlich verteilt wurden, zusammen mit wohlthätig gespendetem Brot und Käse (Abb. 1). Sie gedenken mit einem Porträt der Stifterinnen dieses Brauchs, nämlich der miteinander verwachsenen Zwillinge Eliza und Mary Chulchurst, die um 1100–1134 in Biddenden gelebt haben sollen; allerdings zweifeln einige Forscher an ihrer Existenz oder schlagen alternative Datierungen vor, so etwa 1500–1534. Wie es häufig bei bildlichen Überlieferungen der Frühen Neuzeit vorkommt, ist die gezeigte Variante der Doppel- fehlbildung der „Biddenden Maids“ („an den Hüften und Schultern miteinander verbunden geboren“)⁴ der modernen Medizinwissenschaft unbekannt.

Auch zwei miteinander verbundene, in der Normandie um 1060 geborene Mädchen wurden in Frankreich noch mehrere Jahrhunderte lang umfassend dokumentiert, zum Beispiel in einem Wunderbuch aus den 1560er-Jahren (Abb. 2). Im Gegensatz zum Porträt aus Biddenden ist deren Art der Zwillingsfehlbildung medizinisch bestätigt, wie im Fall der amerikanischen Grundschullehrerinnen Abigail und Brittany Hensel (* 7. 3. 1990) zu sehen.

⁴ William Hone: The Biddenden Maids. In: ders. (Hg.): The Every-day Book and Table-book; or, Everlasting Calendar of Popular Amusements. 3 Bde. London 1837, hier: Bd. 2, S. 443f: „born joined at the hips and shoulders“.



Abbildung 2: Mit-einander verwachsene Mädchen, um 1060 in der Normandie geboren, Handschriftenminiatur. Entnommen aus: Pierre Boistuan: *Histoires prodigieuses* (Von dem Autor an Königin Elisabeth I. gewidmete Handschrift, 1560). London, Wellcome Trust, MS 136, fol. 42v.

Die Unzuverlässigkeit vorfotografischer Bildüberlieferungen, die den anatomisch abnormen menschlichen Körper repräsentieren, erschwert das moderne Verständnis historischer Fälle menschlicher Doppelfehlbildung erheblich. Die Kuchen von Biddenden rücken drei zentrale Herausforderungen bei der Interpretation solcher Abbildungen besonders ins Blickfeld: unzuverlässige Datierung, unzuverlässige anatomische Abbildungen und unzuverlässige Dokumentation, die oft erst lange Zeit nach den tatsächlichen Ereignissen erfolgte.

Der antike Gott Janus wird mit einem, zwei oder sogar drei Gesichtern beziehungsweise Köpfen gezeigt (Abb. 3). Auch andere antike Gestalten werden mitunter mit drei Gesichtern, drei Köpfen oder sogar mit drei Körpern dargestellt, darunter die Göttin Hekate und das Monster Geryon. Vor allem die frühneuzeitliche Bildkultur machte mit der menschlichen Doppelfehlbildung durch zahlreiche Handschriftenmalereien, Altarbilder und Wandmalereien vertraut, in denen



Abbildung 3: Januar, schlemmender Janus, 15. Jahrhundert, Handschriftenminiatur. London, British Library, Add.18850, fol. 1.

die christliche Dreifaltigkeit, Vater, Sohn und Heiliger Geist, als ein Körper mit drei miteinander verwachsenen Gesichtern oder Köpfen in Erscheinung tritt. Derlei Darstellungen der Heiligen Dreifaltigkeit blieben auch nach 1628, als sie von Papst Urban VIII. offiziell untersagt wurden, weiterhin populär; unheilige Dreifaltigkeiten, wie die in illuminierten Andachtshandschriften zu findenden Darstellungen des dreiköpfigen Satans, blieben von dem päpstlichen Verbot unberührt. Als dreiköpfige Erwachsene abgebildete übernatürliche Trinitäten wecken aus heutiger medizinischer Sicht Zweifel an der Wirklichkeitstreue der Darstellung, da es keine eindeutigen Nachweise für Menschen, gleich welchen Alters, mit dieser Fehlbildung gibt. Im Kontext der Tierkreiszeichen werden oft auch die Zwillinge als miteinander verbunden dargestellt. In der Regel sind solche Abbildungen verschmolzener Gemini generischer Art, seltener porträtieren sie Zwillinge aus der Literatur, wie das klassische Liebespaar Salmacis und Hermaphroditus, oder historische Zwillinge. Die klassische Glücksgöttin Fortuna und eine Kardinaltugend, die Klugheit, werden zuweilen mit doppelten Janusgesichtern dargestellt. Sehr viel seltener ist die Klugheit auch dreigesichtig oder Fortuna hat drei oder mehr Arme (Abb. 4). Mehrarmigkeit taucht manchmal in Darstellungen der Todsünde Geiz (*avaritia*) auf.

Im säkularen Kontext setzte sich die mittelalterliche Tradition der Bilddokumentation verschiedener Varianten anatomisch abnormer Menschen, von denen man damals glaubte, sie lebten außerhalb Europas, bis in die frühneuzeitliche Druckkultur fort. Ein Beispiel hierfür ist die „Nürnberger Chronik“ von 1493, deren „Wunder des Ostens“ Abbildungen einiger Arten der menschlichen Doppelfehlbildung enthält (Abb. 5).

Um 1500 ermöglichten günstigere Druckverfahren es, illustrierte Einblattdrucke zu ungleich geringeren Kosten als jenen von Buchmalereien herauszubringen und zu verteilen, und zwar innerhalb von Wochen oder sogar Tagen nach einem



Abbildung 4:
Boccaccio und die
vielarmige Fortuna,
15. Jahrhundert,
Handschriften-
miniatur. London,
British Library,
Royal 20 C IV,
fol. 198.

berichtenswerten Ereignis wie einer außergewöhnlichen Geburt. Einige dieser Drucke zeigen heute medizinisch anerkannte Formen der Doppelfehlbildung (Abb. 6). Andere erinnern unmissverständlich daran, dass mangelnde Wirklichkeitstreue selbst bei Abbildungen historischer medikaliserter Körper eine große Herausforderung bleibt.

Die Diskrepanz zwischen der Seltenheit spezifischer historischer Fälle menschlicher Doppelfehlbildung und dem Reichtum der generischen Bildüberlieferungen lädt zu einer sorgfältigen kunsthistorischen und medizinischen Kontextualisierung dieser wertvollen und informativen Erkenntnisquelle ein. Hier präsentiere ich neue biografische Details über bestimmte Personen, deren Beitrag zur frühneuzeitlichen Schaustellerei auf ihren verschmolzenen Körpern beruhte. In einer medizinisch anerkannten Unterkategorie der Doppelfehlbildungen (kongenitale azephale parasitäre Doppelfehlbildung) wächst aus einem ansonsten vollständigen und gesunden Menschen (Autosit) ein unabhängig nicht lebensfähiger, kopflloser Zwilling (Parasit). Als Ausnahme innerhalb des Spektrums vormoderner miteinander verwachsener Zwillinge konnten menschliche parasitäre Doppelfehlbildungen weit über die Geburt hinaus überleben. Während des vergangenen halben Jahrtausends haben mehrere Dutzend Erwachsene mit dieser Fehlbildung, meist Männer europäischer, asiatischer und afrikanischer Abstammung, dadurch ihren Lebensunterhalt als professionelle Schausteller verdient. Im vorliegenden Beitrag liegt der Schwerpunkt auf zwei frühneuzeitlichen Schaustellern dieser Kategorie, Shackshoone und Antonio Martinelli, für die ich jeweils kontrastierende Text-



Abbildung 5:
Wunder des Ostens,
1493, handkolorierter
Druck, in:
Nürnberger Chro-
nik 1493, fol. 151r.

und Bildquellen zusammengetragen und durch weiteres Material ergänzt habe, die zuvor nicht in ihrer Gesamtheit betrachtet wurden.

Antonio Martinelli

Eugen Holländers einhundert Jahre alte Studie über Wunder in frühneuzeitlichen Einblattdrucken bietet die ausgewogenste historische Zusammenfassung der Geschichte von Antonio Martinelli.⁵ Die wenigen Seiten, die diesem gewidmet sind, konzentrieren sich auf wissenschaftliche und mediale Quellen. Mein Fokus dagegen liegt auf einem breiten Spektrum von Texten und Abbildungen von Augenzeugen, sei es in Pressemitteilungen, Handzetteln, Journaleinträgen oder medizinischen Publikationen. Der älteste Bericht über Martinelli findet sich in einem Schreiben ohne Illustrationen von Andrew Cantwell (1705–1764) vom 27. Dezember 1731 aus Montpellier.⁶ Darin beschreibt er den dreizehnjährigen Martinelli,

⁵ Eugen Holländer: Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucken des 15.–18. Jahrhunderts. Stuttgart 1921, S. 99–102.

⁶ Andrew Cantwell: Extract of a Letter Dated at Montpellier, Dec. 17 1731 [...] giving an Account of a Monstrous Boy. In: Philosophical Transactions 41 (1739/1740, erschienen: 1744), S. 137f.: „All the rest were of the natural shape“.



Abbildung 6: Miteinander verwachsene Zwillinge, 1552 in Middleton Stoney, UK, geboren, handkolorierter Einblattdruck, veröffentlicht von John Day, London. London, British Museum, BM 1928.0310.102.

geboren in Cremona als siebtes von neun Kindern („alle anderen [...] der natürlichen Gestalt“), mit seinem Vater, dem italienischen Kesselflicker „Michael Martinetti“, und seiner damals 30-jährigen Frau Nunciada. Der Ire Cantwell, geboren in der Grafschaft Tipperary, absolvierte 1729 sein Medizinstudium in Montpellier und zog in den 1730er-Jahren nach Paris, wo er eine Universitätsprofessur für Medizin innehatte und Abhandlungen gegen die unregulierte Pockenschutzimpfung und über den Umgang mit Epidemien veröffentlichte. Er wurde 1738 in die „Royal Society“ gewählt⁷ und findet in einem Roman von Smollett Erwähnung.⁸ Cantwells offensichtlich robuste körperliche Untersuchung Martinellis ergab, dass der parasitäre Zwilling zwar Eingeweide, aber keine Öffnungen an den Enden von Anus oder Penis zu haben schien. Trotz Martinellis eingeschränkter Kontrolle

⁷ Andrea Rusnock: Cantwell, Andrew (d. 1764). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004, online zugänglich unter: <http://www.oxforddnb.com/view/article/4578> (online edition, Oct. 2009) (letzter Zugriff am 15. 11. 2017).

⁸ Tobias George Smollett: The Adventures of Peregrine Pickle. 4 Bde. London 1751, hier: Bd. 3, S. 149.

über die Bewegungen seines Zwillings fühlte er jeden Kontakt mit ihm: „Der Bur-sche reagiert sehr feinfühlig darauf, wenn diese zusätzlichen Füße, Beine oder Ge-säßbacken gekniffen oder zu fest gedrückt werden. Er selbst hatte kürzlich die Pocken und diese haben gleichermaßen mit ihm gelitten.“⁹ Weitere Augenzeugen-berichte und alle Originalbilder verorten Martinelli in den 1740er-Jahren.

Als Schausteller reiste Antonio Martinelli durch ganz Europa; zunächst unter der Obhut seines Vaters und nach seiner Heirat 1740 mit seiner deutschen Frau und ihrer dreisprachigen Familie.¹⁰ Sie hatte Eltern im Breisgau, sprach ebenso gut Französisch und Italienisch wie er, und vier der sechs Kinder des Paares überlebten die frühe Kindheit. Martinelli, der durch seine in der Regel mit Kleidung bedeckte, unverhältnismäßig korpulente Bauchgegend viel Anlass zu Spekulationen gab, trug seinen parasitären Zwilling in einer speziell konstruierten Schlinge unter seinem weiten grauen Reisemantel. Antonellus, wie ihn Martinelli nannte,¹¹ war nicht Teil seiner üblichen zweistündigen öffentlichen Jahrmarktsdarstellung. Gottfried Burghart, ein Arzt und Wissenschaftsprofessor, der Bühnenstücke für seine Studenten schrieb und inszenierte,¹² bemerkte, dass Martinelli während seines Besuchs vom 6. bis 30. Dezember 1749 auf dem Nikolausmarkt seiner Heimatstadt Brieg in Schlesien¹³ bestritt, die *zweyleibige* Person zu sein, die kürzlich in München und Bayern gefeiert wurde, und nur einmal seinen Mantel in Gesellschaft aufknöpfte. Dies geschah am 19. Dezember im Rathaus, um seinen Zwilling Bruder einem kleinen Kreis geladener Stadtbeamter und Mediziner vorzustellen.¹⁴ Wie bei vielen Schaustellern mit einer „sonderbaren“ Anatomie waren diese „privaten“ körperlichen Untersuchungen ein finanzieller Eckpfeiler seines schau-stellerischen Repertoires, die in seinen Handzetteln beworben und gegen Zahlung einer beträchtlichen Summe angeboten wurden. Martinelli ist in englischen, fran-zösischen, deutschen und schweizerischen wissenschaftlichen Veröffentlichungen dokumentiert. So spekulierte der Basler Arzt Johannes Buxtorf darüber, ob es möglich gewesen wäre, Martinellis Zwilling in seiner frühesten Kindheit operativ

⁹ Cantwell: Extract (wie Anm. 6), S. 137: „The Lad is very sensible when these additional Feet, Legs, or Buttocks, are pinched, or over-much pressed. He has lately had the Small-pox, and these have suffered by it equally with him.“

¹⁰ In der Sekundärliteratur fälschlich Anna Maria Boutange genannt (Ludwig Michael Dieterichs: *De fratribus Italis ad epigastrium connatis*. Regensburg 1749, S. 3); sie ist eine der am 11. 6. 1720 in der Kirche von St. Laurentius in Trier getauften Zwillingsschwwestern, Anna Maria Boulange und Joanna Gertrudis Boulange; Eltern: Franciscus Boulange und Maria Catharina Goustert; vgl. Deutschland Geburten und Taufen, 1558–1898, FHL microfilm 556,915, online zugänglich unter: <https://familysearch.orgark:/61903/1:1:NZQS-FGH>. (letzter Zugriff am 9. 10. 2015).

¹¹ Dieterichs: *Fratribus* (wie Anm. 10), S. 10.

¹² Badacz Ślęzy: Burghart Heinrich Gottfried (1705–1771). In: Mirosław Syniawa (Hg.): *Biograficzny słownik przyrodników śląskich*. Katowice 2006, Bd. 1, S. 49–51.

¹³ Es handelt sich um das heutige Brzeg in Polen.

¹⁴ Gottfried Heinrich Burghart: Sendschreiben an einen guten Freund, betreffend einen zweylei-bigen sonderbaren gestalten Mann Sig^r Antonio Martinelli aus Cremona, und eine künstliche junge Positurmacherin, desgleichen verschiedene andre in die Naturgeschichte Schlesiens und die Arzneykunst einschlagende lesenswürdige Sachen. Franckfurth a. d. O. 1752, S. 29, S. 42f.

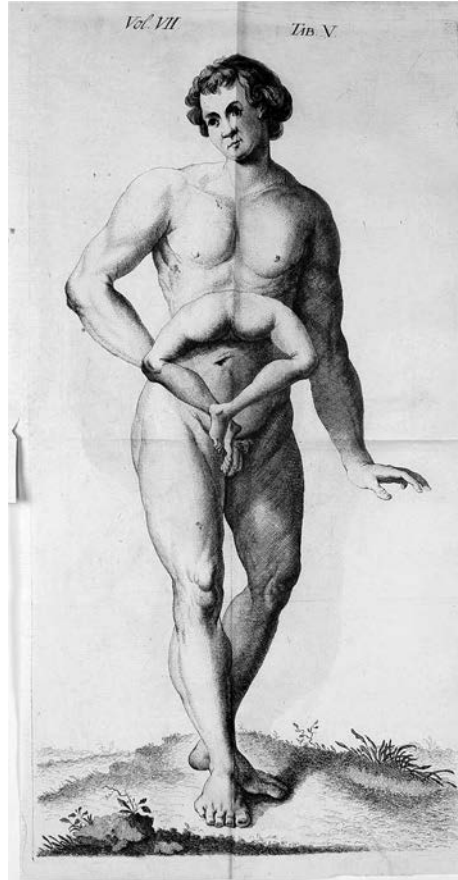


Abbildung 7: Johannes Buxtorf (1702–1768), Antonio Martinelli in Basel am 12. Oktober 1745. Entnommen aus: Buxtorf: *Observationes posthumae* [...] 1. *Vir monstrosus*. In: *Acta Helvetica, physico-mathematico-anatomico-botanico-medica* 7 (1772), Abb. V.

zu entfernen.¹⁵ Seine Notizen und anatomischen Zeichnungen, die auf seiner persönlich vorgenommenen Untersuchung vom 12. Oktober 1745 in Basel basierten, wurden 1772 posthum veröffentlicht (Abb. 7).

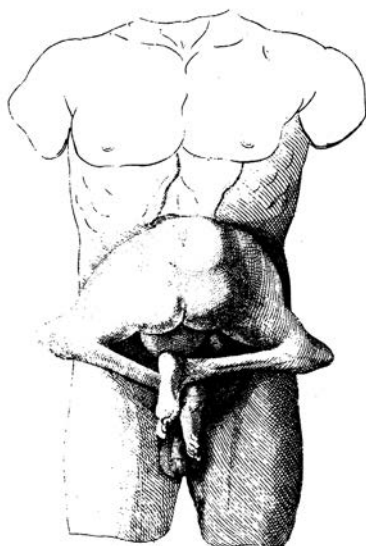
1749 widmete der Regensburger Stadtarzt Ludwig Michael Dieterichs dem Fall Martinelli eine Abhandlung mit zwei anatomischen Zeichnungen (Abb. 8 a und Abb. 8 b). Der französische Arzt Antoine Portal wies Dieterichs' Beurteilung von Martinellis Fall zurück und erklärte ihn zu einem „Mann, der in seinem Oberbauch einen Tumor aufweist, der dem halben Körper eines Kleinkinds ähnelt“.¹⁶ Ein Artikel der Berliner Presse, der Martinellis Anwesenheit in Regensburg am 10. Oktober

¹⁵ Johannes Buxtorf: *Observationes posthumae* [...] 1. *Vir monstrosus*. In: *Acta Helvetica, physico-mathematico-anatomico-botanico-medica* 7 (1772), S. 101–103.

¹⁶ Antoine Portal: *Histoire de l'anatomie et de la chirurgie*. Paris 1770, Bd. 5, S. 344: „Un homme qui porte dans la région épigastrique une tumeur semblable à la moitié du corps d'un enfant.“

Tab. I.

Tab. II



F. G. Fridrich sculp. R. Kuhn del.

Abbildungen 8 a und 8 b: Ludwig Michael Dieterichs (1722–1769), Antonio Martinelli in Regensburg. Entnommen aus: Ludwig Michael Dieterichs: *De fratribus Italis ad epigastrium connatis*. Regensburg 1749, Abb. I & II.

1749 bestätigt, bezieht sich ebenfalls auf Dieterichs' Abhandlung. Doch weit davon entfernt, dies als „Zeitungsmährchen“ abzutun, wird hier bestätigt, dass Martinelli tatsächlich einen Zwilling trug, der so tief in seinen Körper hineinwuchs, dass nur „seine beyden Füße, nebst der Schooß und den damit verbundenen Geburtsgliedern“ aus seinem Bauch ragten. Der Parasit „bewegt sich, empfindet und schwitzt“ im Einklang mit seinem vollständig entwickelten Zwilling und „hat andere natürliche Handlungen mit ihm gemein, welche sich besser errathen als nennen lassen“.¹⁷

Ein Handzettel, der den 26-jährigen Martinelli in Frankfurt am Main zeigt, lediglich mit Schuhen, Hut und einem vollständig aufgeknöpften offenen Mantel bekleidet, dabei flankiert von zwei Würdenträgern der Stadt, informiert die Zuschauer darüber, dass er sich auch „bey Ihro Kayserlichen Majestät und dem König in Franckreich präsentirt, wie auch vor andern Printzen und Vornehmen in Italien und andern Orten sehen lassen; Ist nicht weniger von vielen Medicis und Chirurgis betrachtet und bewundert worden“ (Abb. 9). Ein anderer Handzettel

¹⁷ Vossische Zeitung 129 (10. Oktober 1749); zitiert nach Eberhard Buchner: *Ärzte und Kurfürscher. Kulturhistorisch interessante Dokumente aus alten deutschen Zeitungen*. München 1922, S. 285.



Abbildung 9: Der 26-jährige Antonio Martinelli in Frankfurt, gedruckter Theaterzettel, um 1744, ehemals Hof- und Staatsbibliothek München. Nachdruck in und entnommen aus: Eugen Holländer: Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattgedrucken des 15.-18. Jahrhunderts. Stuttgart 1921, S. 100.



Abbildung 10: Elias Bäck
(1679–1747), der 26 Jahre alte
Antonio Martinelli in Augsburg,
gedruckter Theaterzettel, um 1744.
London, British Museum, BM
1876,0510.632.

zeigt ihn auf einer Bühne, wie er auf seinen freiliegenden parasitären Zwilling deutet, flankiert von zwei seiner Akrobatik aufführenden Kinder (Abb. 10).

Die Augenzeugenberichte über Martinelli, verfasst von Cantwell, Buxtorf, Dieterichs oder Burghart, sind in vielen medizinischen Abhandlungen des 18. Jahrhunderts erwähnt. Zwei nicht belegte, möglicherweise unabhängige Aufzeichnungen über Martinelli sind die 1778 veröffentlichte Beschreibung eines namenlosen Wanderschaustellers mit dieser Art Fehlbildung durch den Höfling und Biologen von Gleichen (1717–1785)¹⁸ und ein 1808 veröffentlichter Farbdruck (Abb. 11), der möglicherweise eine Abbildung dessen ist, was der französische Botschafter Paul-François de Galluccio, Marquis de L'Hôpital (1697–1767), im Jahr 1742 in Neapel zu Gesicht bekam.¹⁹ Die Zeichnung aus dem Tagebuch des professionellen Oboisten Johann Sprückmann, die er auf der Herbstmesse 1747 in seiner Heimatstadt Frankfurt am Main von einem nicht identifizierten Darsteller mit seiner

¹⁸ Wilhelm Friedrich von Gleichen: Abhandlung über die Saamen- und Infusionsthierchen. Nürnberg 1778, S. 45.

¹⁹ Louis Jacques Moreau de la Sarthe: Description des principaux monstruosités dans l'homme et dans les animaux. Paris 1808, S. 10, Abb. 21.



Abbildung 11: Nicolas François Regnault (1746–1810), unbekannter Schausteller (Antonio Martinelli) in Neapel, 1742. Entnommen aus: Louis Jacques Moreau de la Sarthe: *Description des principaux monstruosités dans l'homme et dans les animaux*. Paris 1808, Abb. 21.

fünfjährigen Akrobatentochter anfertigte, bestätigt, dass Martinelli tatsächlich auch von „neugierigen Amateuren“ begutachtet wurde (Abb. 12).²⁰

Ärzte, die Martinelli privat untersuchten, beobachteten offensichtlich auch seine öffentlichen Darbietungen mit Vergnügen – und beruflichem Interesse. Während er mit Balanciertricks oder seine Frau auf dem Schwenkseil manchmal ein paar Nummern beisteuerten, war die Hauptattraktion seine akrobatische Tochter Margerite, die von Buxtorf, Dieterichs und auch Burghart gelobt wurde, dessen zweifaches Interesse an der Familie Martinelli als medizinisches und darstellerisches Phänomen seine wissenschaftliche und theatrale Lehre beeinflusste.²¹ Im Gegensatz zu den unpersönlichen anatomischen Studien von Buxtorf und Dieterichs (Abb. 7, Abb. 8 a

²⁰ Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Johann Peter Heyl/Jost Henrich Sprückmann: *Tagebücher 1689–1812*, Chroniken S5, fol. 16; Sabrina Schmidt: Von „anatomischen Wundern“ und „lebenden Kuriositäten“. Eine volkskundliche Untersuchung zum Umgang mit körperlicher Normabweichung seit dem 18. Jahrhundert am Beispiel der Abnormitätenschauen. [Diss.] Mainz 2009, S. 92.

²¹ Buxtorf: *Observationes* (wie Anm. 15), S. 103; Dieterichs: *Fratribus* (wie Anm. 10), S. 3; Burghart: *Sendschreiben* (wie Anm. 14), S. 29f., S. 39, S. 41.



Abbildung 12: Johann Henrich Sprückmann, unbekannter Schausteller (Antonio Martinelli) in Frankfurt, 1747, Federzeichnung in Sprückmanns Tagebuch. Institut für Stadtgeschichte (ISG) Frankfurt am Main, Johann Peter Heyl/Jost Henrich Sprückmann: Tagebücher 1689–1812, Chroniken 55, fol. 16.

und Abb. 8 b) trägt der Schausteller in Burgharts Doppelporträt, von vorne und von der Seite lebensnah gezeichnet am 19. Dezember 1749, ein Bühnenkostüm und aufwendig frisiertes Haar, sein extravaganter dunkelblauer, silberbesetzter Gehrock ist weit geöffnet, um seinen Zwilling zur Schau zu stellen (Abb. 13).

Burgharts Nachforschungen zeigen sein großes Interesse an der Erbllichkeit anatomischer Normabweichungen. Er stellte fest, dass es unter Martinellis Verwandten keine weiteren Geburten mit Doppelfehlbildungen gab²² und dass Anna Maria Boulange, die hauptsächlich Männerkleidung trug (einen rotbraunen Militärmantel aus Samt und eine goldbesetzte Weste), eine hochbegabte ehemalige Kinderakrobatin war, die gelegentlich noch ein paar Nummern auf dem Schwenkseil vorführte.²³ Obwohl sie nach mehreren Geburten ihre außergewöhnliche „doppelgelenkige“²⁴ Geschmeidigkeit eingebüßt hatte, wurde diese anatomische Eigenschaft von mindestens drei Kindern des Paares geerbt. Dazu gehörten auch

²² Burghart: Sendschreiben (wie Anm. 14), S. 52.

²³ Ebd., S. 30, S. 39.

²⁴ In der englischen Medizin als „double-jointedness“ beschrieben.



Abbildung 13: Gottfried Heinrich Burghart (1705–1771), Antonio Martinelli in Brieg im Jahr 1749. Entnommen aus: Burghart: Sendschreiben an einen guten Freund, betreffend einen zweyleibigen sonderbaren gestalten Mann Sig^r Antonio Martinelli aus Cremona, und eine künstliche junge Positurmacherin, desgleichen verschiedne andre in die Naturgeschichte Schlesiens und die Arzneykunst einschlagende lesenswürdige Sachen. Franckfurth a. d. O. 1752, Appendix.

die aktuellen Stars der Schau: François (* 1745), der die Rolle und das Kostüm des komischen Hanswurst übernahm, und Margerite (* um 1741), deren Fähigkeiten als Kontorsionistin in die damals modische akrobatische Kategorie der „Positurmacherin“ fielen. Die anatomischen Deformationen, die begabte Positurmacher aufwiesen, wurden routinemäßig medikalisiert. 1698 wurde die „Royal Society“ darüber informiert, dass der englische Positurmacher Joseph Clarke „eine so perfekte Kontrolle über all seine Muskeln und Gelenke hatte, dass er fast seinen gesamten Körper ausrenken kann [...]. Obwohl er ein gut gewachsener Kerl war, konnte er alle Verrenkungen einnehmen, die man sich nur vorstellen kann, als Buckliger, Fassbäuchiger und Spitzbrüstiger; er renkte seine Arme, Schultern, Beine und Oberschenkel aus.“²⁵ Nach Burghart waren es François und Margerite,

²⁵ Anon: Of the Posture-maker. In: Philosophical Transactions 20 (July 1698), S. 262: „had such an absolute Command of all his Muscles and Joints, that he can dis-joint almost his whole Body [...] Tho' he was a well grown Fellow, yet he would appear in all the Deformities that can be imagin'd, as Hunch Back'd, Pot Belly'd, Sharp Breasted; he dis-jointed his Arms, Shoulders, Legs and Thighs.“

begleitet von Musik, „welche durch hunderterley artige Künste den Eltern Brod und Nahrung schaffen musten, und sich die Liebe den Beyfall, und die Bewunderung aller Zuschauer zuzogen. Das Mädgen als die Hauptperson, stellte eigentlich eine Positur=Macherin, und der Knabe einen Hannßwurst vor. Erstere machte nicht allein auf dem Voltigir= oder Schwenkseile allerhand gewöhnliche, sondern auch einige gar besondere Stücke, und selbige überhaupt mit einer Fertigkeit, Geschicklichkeit, Dreistigkeit und guten Art, die bey einem Kinde von so jungen Jahren allerdings gefallen musten. Hernach ließ sie mehr als funfzig wunderbare Stellungen ihres Leibes auf der Erde von sich sehen.“²⁶

Burghart diskutiert Margerites anatomische Anomalien mit Verweis auf einen Positurmacher, den er in Breslau gesehen hatte. Vermutlich handelte es sich dabei um den Engländer John Riner, der in den 1720er-Jahren Frankreich und den deutschsprachigen Raum bereiste.²⁷ Seine 1727 in Hamburg durchgeführte Obduktion ergab als Ursache für seine Doppelgelenkigkeit ungewöhnlich lange Bänder und flache Gelenkpfannen. In dem Wunsch ihren Körperbau direkt zu beobachten, bat Burghart Margerite Martinelli, vor ihm unbekleidet aufzutreten, was ihm von der Achtjährigen die eindringliche Ermahnung eintrug, er solle sich dafür schämen, dass er ein nacktes Mädchen anschauen wolle.²⁸ Der Regensburger Chronist und protestantische Prediger Christian Gottlieb Dimpfel (1709–1781) berichtet, dass während Martinellis Besuch in seiner Stadt im Jahr 1752 schwangere Frauen von seiner Darbietung ausgeschlossen wurden, aus Sorge, dass der Anblick seines parasitären Zwillings deformierte Geburten bewirken könnte.²⁹ Burghart schließt die Möglichkeit aus, dass mütterliche Eindrücke während der Schwangerschaft eine solch schwerwiegende körperliche Fehlbildung verursachen können.³⁰ Seine Ausführungen gewinnen besondere Bedeutung durch seine einzigartige Einsicht in die Familie Martinelli als ein Schaustellerunternehmen, das auf zwei gegensätzlichen Kategorien von außergewöhnlichen Körpern basierte: auf Antonio Martinellis permanenter, nicht ererbter Fehlbildung, aber auch auf den angeborenen anatomischen Anomalien, die die spektakulären temporären Verrenkungen der Boulange-Frauen ermöglichten.

Shackshoone

Dieser Fall zeigt vielleicht noch deutlicher die grundlegende Bedeutung länderübergreifender, interdisziplinärer und bildbasierter Forschung für frühneuzeitliche

²⁶ Burghart: Sendschreiben (wie Anm. 14), S. 31.

²⁷ Zwey und zwanzigstes Stück (1. Juni 1724). In: Der Patriot. Hamburg 1747, S. 209–219, hier: S. 210.

²⁸ Burghart: Sendschreiben (wie Anm. 14), S. 36f.

²⁹ Ratisbona nova antiqua („Dimpfel-Chronik“), Regensburger Stadtarchiv. Zitiert nach Gabriele Klunkert: Schaustellungen und Volksbelustigungen auf Leipziger Messen des 19. Jahrhunderts. Eine wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchung. [Diss.] TU Chemnitz 2008, S. 225; Schmidt: Wundern (wie Anm. 20), S. 92.

³⁰ Burghart: Sendschreiben (wie Anm. 14), S. 52f.

Fälle von Doppelfehlbildungen. Sir Thomas Grantham, ein königlicher Marineoffizier der Ostindischen Kompanie, brachte Shackshoone 1685 nach England, einen etwa zwanzig Jahre alten Außereuropäischen mit einer sichtbaren anatomischen Fehlbildung. In dem Wunsch, ihn zuerst einem königlichen und hochrangigen Publikum und dann der breiten Öffentlichkeit vorzuführen, stellte Grantham für ihn eine Vorführung zusammen, die auf seiner ethnischen Zugehörigkeit und auf der Art der Fehlbildung basierte. Im Gegensatz zu Antonio Martinelli oder vielen Erwachsenen mit anatomischer Normabweichung dieser Zeit scheint Shackshoone keinen erkennbaren Eindruck auf das zeitgenössische medizinische Establishment gemacht zu haben. Ebenso wenig ist er in der Zeitschrift „Philosophical Transactions“ dokumentiert, welche das große Interesse der „Royal Society“ an anatomischen Anomalien des Menschen stark widerspiegelte. Bislang waren keine medizinischen Dokumente oder Bildquellen zu Shackshoone bekannt. Die diversen in der Forschungsliteratur bekannten Überlieferungsstränge wurden bisher weitgehend unabhängig voneinander untersucht.

Diese Quellen sind ausschließlich schriftlich. Es handelt sich dabei um juristische Aufzeichnungen, Zeitungsnotizen und Theater-Handzettel (Abb. 14). Meine Forschungen beziehen sich auf alle diese Texte, stellen eine bisher unbekannte frühneuzeitliche Abbildung vor und stützen sich auf dieses Quellenmaterial in seiner Gesamtheit, um die Ethnizität, die Bühnendarstellung und den Gesundheitszustand von Shackshoone differenzierter als bisher möglich zu beleuchten (Abb. 15).

1641 geboren, wurde Grantham 1718 in der Kirche St. Edburg in Bicester begraben. Er unternahm ausgedehnte Reisen, in den 1670er-Jahren in die Neue Welt und später für die Britische Ostindien-Kompanie.³¹ 1684 verteidigte Grantham erfolgreich die kolonialen Interessen König Karls II. Am 3. November „wurde *Bom-Bay* in *Ostindien* an Sir *Thomas Grantham* abgetreten, zur Nutzung durch die *Ost-Indische Kompanie*“,³² und bereits im Januar hatte der siegreiche Grantham die Segel nach Falmouth gesetzt und war im Juli 1685 dort eingelaufen.³³ Die Thronbesteigung von König Karl II. (1630–1685) und seiner katholischen Gemahlin Katharina von Braganza (1638–1705) im Jahr 1662 stellte eine bedeutende historische Wende für die Schaustellerei dar. Sie förderten die post-puritanische Wiedereröffnung der Londoner Theater, legalisierten Auftritte professioneller

³¹ R. Barlow/Henry Yule (Hg.): *The Diary of William Hedges, Esq (afterwards Sir William Hedges), during His Agency in Bengal, as Well as on His Voyage Out and Return Overland (1681–1687)*. London 1887–1889, hier: Bd. 2, S. CLX–CLXXXV; John Keay: *The Honourable Company: a History of the English East India Company*. London 1991, S. 142; Peter Le Fevre: Grantham, Sir Thomas (bap. 1641, d. 1718). In: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford 2004, online zugänglich unter: <http://www.oxforddnb.com/view/article/11297> (online edition, Jan. 2008) (letzter Zugriff am 28. 11. 2014).

³² Samuel Clarke: *The Historian's Guide or Britain's Remembrancer*. London 1690, S. 162: „*Bom-Bay* in the *East-Indies*, was surrendered to Sir *Thomas Grantham*, for the use of the *East-India Company*.“

³³ Barlow/Yule (Hg.): *Diary* (wie Anm. 31), Bd. 2, S. CLXX–CLXXXII; Keay: *Company* (wie Anm. 31), S. 139f.; Philip J. Stern: *The Company-State. Corporate Sovereignty and the Early Modern Foundations of the British Empire in India*. Oxford 2011, S. 51, S. 76.

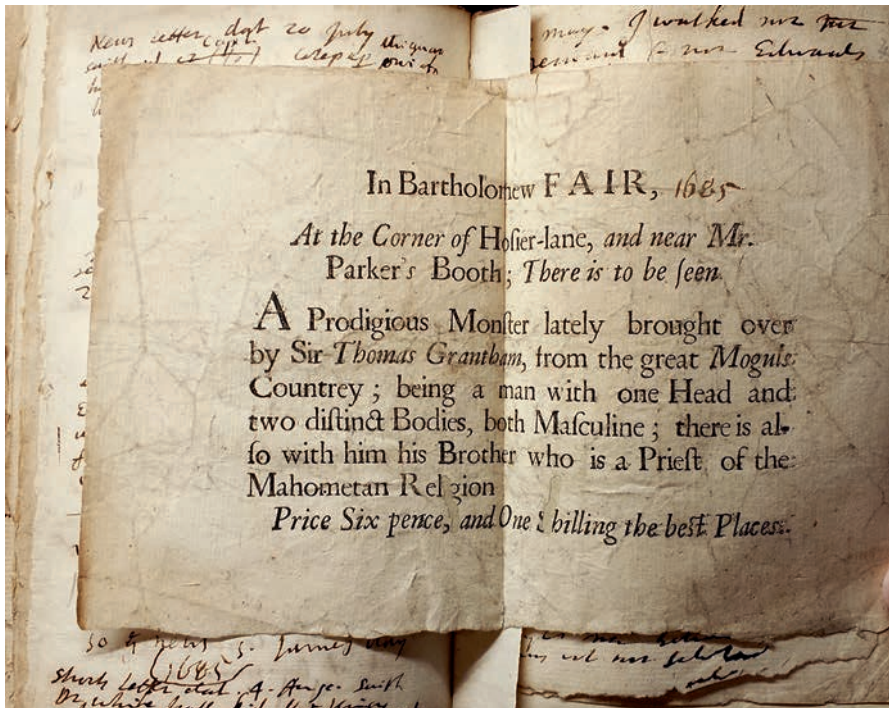


Abbildung 14: A prodigious monster, 1685, 12 x 17 cm, gedruckter Werbezettel für Shackshoones Vorführung auf der Bartholomew Fair. Oxford, Bodleian Library, MS Wood diaries 29, zwischen folios 39 und 40, eingeklebt in den dem Juli gewidmeten Abschnitt von Woods durchschossenem und mit Notizen versehenen Almanach auf das Jahr 1685 (Richard Saunders: 1685 Apollo Anglicanus, the English Apollo, Assisting all persons in the right understanding of this years revolution, as also of things past, present, and to come. London 1685).

Schauspielerinnen und verbreiteten enthusiastisch den königlichen Geschmack für das Außergewöhnliche. Höfische Schreiben aus den 1680er-Jahren an Beamte der Ostindien-Kompanie in Surat ersuchen um die Einfuhr von exotischen Darstellern sowie von Luxusgütern: „Seine Majestät hat von uns verlangt, einen männlichen und zwei weibliche Schwarze aus Indien zu besorgen. Es müssen Zwerge der kleinsten Größe sein, die Sie kaufen können; der männliche muss etwa 17 Jahre alt sein und der weibliche etwa 14. Wir möchten, dass Sie neben der Kleinwüchsigkeit auch diejenigen auswählen, die die besten Züge haben, und sie auf eines unserer Schiffe nach Hause schicken, wobei Sie dem Schiffskommandanten die große Aufgabe übertragen, sich um ihre Unterbringung und insbesondere um die weibliche Person zu kümmern, dass sie auf der Reise in keiner Weise von einem der Seeleute missbraucht wird. Für ihre Verpflegung und Kleidung müssen Sie darauf achten, dass Sie sie eindecken und sie mit solchen Ohr- und Nasenringen und Fesseln als Beinschmuck (aus falschen Steinen und Messing, aber nicht aus Gold) versehen,



Abbildung 15:
The true Portraiture
of that strange and
wonderfull Monster,
brought from the
East Indies, by S^r
Tho: Grantham,
Commander of y^e
good Ship Charles
y^e 2^d, presented to y^e
view of their Ma^{ties}
and Royall High-
nesses, August 1685.
Sold by Dorman
Newman at y^e
Kings Armes in y^e
Poultry. Mit Veröf-
fentlichungslizenz
für Dorman New-
man vom 19. Au-
gust 1685; illustrier-
ter Einblattdruck.
London, British
Museum,
BM 1852,1009.240.

wie sie landesüblich getragen werden. Aber sie sollen nicht auf der Reise von ihnen getragen, sondern uns getrennt zugeschickt werden.“³⁴

³⁴ Court to East India Company in Surat, 4. 5. 1683, IOR E/3/90 fol. 72. British Library London, India Office Records: „His Majesty hath required of us to send to India to provide for him there one male and two female blacks. They must be dwarfs of the least size that you can procure; the male to be about 17 years of age and the female about 14. Next to their littleness we would have you to choose such as may have the best features, and to send them home upon any of our ships, giving the Commander great charge to take care of their accommodation, and in particular of the

Dieses wachsende, modische Londoner Interesse an Schaustellern mit physisch und ethnisch diversen Körpern motivierte Grantham, Shackshoone im August 1685 bei Hofe zu präsentieren. Der Zeitpunkt hätte unglücklicher nicht sein können: König Karl II. war am 6. Februar verstorben, während Grantham auf See war, und König Jakob II. verabscheute den exotischen Theatergeschmack seines verstorbenen Bruders.³⁵ Grantham hatte vor, Shackshoone anschließend auf der lukrativen jährlichen Londoner St.-Bartholomäus-Messe zu präsentieren, mit einer Darstellung, die seine Fehlbildung, ethnische Zugehörigkeit und Religion in Szene setzen sollte. Ungebildete Handzettel, die für die indischen Brüder als eine große öffentliche Attraktion werben, zeigen, dass Grantham nicht nur Shackshoone und seinen parasitären Zwilling, sondern auch dessen körperlich normalen Bruder, Mahomet, mitgebracht hatte. Zwei dieser Zettel dokumentieren ihre Zur-Schau-Stellung in London, am „Blew-Boar’s Head“ in der Fleet Street und am 16. Juni im „King’s Head“ in der Nähe des Maibaums in der Strand Street und gaben Shackshoones Alter zu diesem Zeitpunkt mit 21 Jahren an.³⁶ Ein anderer, der Anthony Woods Anmerkung „1685“ in Tinte trägt, stellt die Brüder so dar (Abb. 14): „Auf der *Bartholomew Fair*, an der Ecke der Hosier-Lane und in der Nähe von Mr. Parkers Stand; dort ist zu sehen Ein Ungeheuerliches Monster, kürzlich herübergebracht von Sir *Thomas Grantham* aus dem Land des großen *Moguls*; er sei ein Mann mit einem Kopf und zwei verschiedenen Körpern, beide männlich; da ist bei ihm auch sein Bruder, ein Priester der Mahometanischen Religion. Preis sechs Pence, und ein Shilling für die besten Plätze.“³⁷

Shackshoones mangelnde Bereitschaft für Grantham aufzutreten, führte zu erbitterten Gerichtsverfahren in den Jahren 1686 und 1687: „*London*, 5. Februar. [...] Am Donnerstag fand vor dem *Court of Common Pleas* ein Prozess zwischen dem Monster (einem Mann, dem ein Kind aus der Seite wächst) und Sir Thomas Grantham über eine Verfügung *de homine replegiando* statt. Sir Thomas hatte mit ihm vertraglich vereinbart, sechs Monate lang aus Indien herüberzukommen und

female that she be in no way abused in the voyage by any of the seamen. For their provision and clothes you must take care to lay it in, and let them be set out with such ear and nose rings and shackles for ornament about their legs (of false stones and brass but not with gold) as is usual to wear in the country. But let them not be worn by them in the voyage, but sent to us apart.“

³⁵ Keay: Company (wie Anm. 31), S. 140.

³⁶ British Library, N.Tab 2026/25 (11 & 12). Siehe auch Henry Morley: *Memoirs of Bartholomew Fair*. London 1859, S. 328; C[harles] J. S. Thompson: *The History and Lore of Freaks*. London 1996, S. 66; Anita Guerrini: *Advertising Monstrosity: Broadides and Exhibition in Early Eighteenth-Century London*. In: Patricia Fumerton/Anita Guerrini/Kris McAbee (Hg.): *Ballads and Broadides in Britain, 1500–1800*. Farnham 2010, S. 109–130, hier: S. 114.

³⁷ Siehe auch Andrew Clark (Hg.): *The Life and Times of Anthony Wood: Antiquary, of Oxford, 1632–1695*. Described by Himself, Anthony à Wood. Oxford 1894, XXVI, S. 156; David M. Turner: *Disability in Eighteenth-Century England: Imagining Physical Impairment*. London 2012, S. 81: „In *Bartholomew Fair*, At the corner of Hosier-lane, and near Mr. Parker’s Booth; There is to be seen A Prodigious Monster lately brought over by Sir *Thomas Grantham*, from the great *Moguls* Countrey; being a Man with one Head and two distinct Bodies, both Masculine; there is also with him his Brother who is a Priest of the Mahometan Religion. Price Six pence, and One Shilling the best Places.“

dann zurückzukehren, aber er hat ihn wie einen Sklaven länger gehalten und viel Geld erhalten, indem er ihn vorgeführt hat; deshalb bittet er darum, nach dem Gesetz befreit zu werden. Die Richter (da es sich um einen neuartigen Fall handelt, auch wenn der Mann nach seiner Ankunft getauft wurde) werden alle ihre Kollegen dazu befragen und haben inzwischen angeordnet, dass er gegen Kautionsfreigabe gelassen werde.“³⁸

Der Anwalt und Richter Sir Edward Ward (1638–1714) dokumentiert diesen Fall gegen Ende der umfangreichen handschriftlichen Fallnotizen, die er zwischen 1677 und 1686 machte und die in dem damals von britischen Anwälten üblicherweise verwendeten Juristen-Französisch verfasst sind.³⁹ Er bestätigt, dass Grantham nach seiner Rückkehr nach London beschloss, seinen finanziellen Anteil an den indischen Brüdern sechzehnfach aufzuteilen. Er behielt eine Beteiligung von 25 % (vier Anteile) für sich und verkaufte zwölf Beteiligungen zu je 150 £ an ein Dutzend verschiedener Investoren, „mit der Absicht, [dass er] zur Schau gestellt wird als eine fremdartige Sehenswürdigkeit“.⁴⁰ 1800 Pfund waren damals eine riesige Geldsumme. Offensichtlich betrachtete Grantham die indischen Brüder in erster Linie als eine vermarktbare Handelsware, um ein beachtliches Einkommen zu erwirtschaften. Sein Konsortium „nahm das Ungeheuer in seine Obhut und stellte es zur Schau“, sobald der Vertrag am 12. August 1685 von seinem Anwalt Herrn Ambrose aufgesetzt worden war.⁴¹ Die rechtliche Grundlage wurde jedoch schnell infrage gestellt. 1686 wurde Grantham von acht seiner zwölf Mitinvestoren vor den „Court of Exchequer“ gestellt: „Nach der ersten Zahlungsaufforderung und vor der Genehmigung und Unterzeichnung des Vertragsentwurfs stellte sich die Frage, welches Eigentumsrecht der Beklagte an dem Monster habe und auf welche Weise dieses Eigentumsrecht an die Kläger zu übertragen sei. Und daraufhin schlug Ambrose vor und wies an, dass der Angeklagte (als Seemann) den besagten Shackshoone als seinen Lehrling vor dem Bürgermeister von London verpflichten

³⁸ James II – volume 2: February 1687. In E. K. Timings (Hg.): *Calendar of State Papers Domestic: James II, 1686–7*. London 1964, S. 353–376, online zugänglich unter: <http://www.british-history.ac.uk/libezproxy.open.ac.uk/cal-state-papers/domestic/jas2/1686-7/pp353-376> (letzter Zugriff am 15. 8. 2015): „February 5. London. [...] On Thursday at the Common Pleas was a trial between the monster (a man that hath a child growing out of his side) and Sir Thomas Grantham upon a writ *de homine replegiando*. Sir Thomas had contracted with him to come over from the Indies for six months and then to return, but has kept him like a slave longer and got a great deal of money by showing him; so he prays to be relieved according to law. The judges (it being a novel case, though the man has been christened since he came here) will consult all their brethren about it and have since ordered him to be bailed.“

³⁹ Sir Edward Ward: *Le Indian monster appell Shackshoone*. In: „Ward Book K“. London, Library of Lincoln's Inn, MS. Misc.557, fol. 124f. See also William Hamilton Bryson (Hg.): No. 219 Kemp v. Grantham. In: *Equity Cases in the Court of Exchequer 1660 to 1714*. Tempe 2007, S. 240f. Bryson bearbeitet und übersetzt hier ins Englische einen Eintrag in „Ward Book K“. Siehe auch Samuel Pyeatt Menefee/Stuart Handley: Ward, Sir Edward (1638–1714). In: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford 2004, online zugänglich unter: <http://www.oxforddnb.com/view/article/28681> (online edition, Jan. 2008) (letzter Zugriff am 29. 11. 2014).

⁴⁰ Bryson (Hg.): Kemp (wie Anm. 39), S. 240f: „with intent to be exposed to view as a strange sight“.

⁴¹ Ebd., S. 240: „took the monster into their custodies and exposed it to view“.

und einschreiben solle, womit der Angeklagte einverstanden war, und dass die Kläger nicht durch den Vertrag verpflichtet werden sollten, [dies] vorzubereiten, und ihr Geld nicht auf die erste Aufforderung hin zu zahlen, bis und bevor der besagte Shackshoone gemäß dem Statut von 5 Eliz., c.5, für Seeleute wieder verpflichtet und eingeschrieben wäre. Aber als der besagte Shackshoone vor den Bürgermeister gebracht wurde, weigerte er sich gänzlich verpflichtet zu werden, woraufhin die Kläger sich weigerten, ihre 150 Pfund pro Person zu zahlen [...].“⁴²

Die Richter Sir Christopher Milton (der Bruder des Dichters) und Sir John Heath urteilten gegen die acht Kläger, aber drei weitere, Schatzkanzler Sir John Ernle und die Obersten Richter des „Court of Exchequer“ Sir Edward Atkyns und Sir Thomas Jenner, unterstützten ihre Weigerung, Grantham zu bezahlen, und hielten „die Angelegenheit für aufhebbar, wenn die Vereinbarung gelautet habe, dass der Beklagte den Inder als seinen Lehrling verpflichten solle“.⁴³ Granthams Rechte über Shackshoone waren umstritten, und Shackshoone lehnte ihn als seinen Lehrmeister rundweg ab. Der Fall endete damit, dass sich alle Parteien auf eine außergerichtliche Einigung verständigten, mit der Maßgabe, dass die Kläger Grantham nur dann bezahlen müssten, wenn er seiner vertraglichen Verpflichtung nachkäme. Im Herbst 1686, nachdem Shackshoone und Mahomet die Unterstützung der Kirche gewonnen hatten und sich für eine christliche Taufe entschieden, um Grantham zu entkommen, warb Letzterer in der „London Gazette“ in zwei aufeinander folgenden November-Ausgaben mit ähnlich formulierten Anzeigen für ihre Gefangennahme: „Da nun ein Inder namens Shackshoon und sein Bruder namens Mahomet, die Sir Thomas Grantham aus Ostindien mitgebracht hatte und die einen bräunlichen Teint haben, am zweiten dieses Monats von ihrer Unterkunft in Freeman’s Coffee-house in Cheapside entführt wurden; Wer sie einem der Eigentümer im Virginia Coffee House in der St. Michael’s Alley, Cornhil, meldet, erhält 5 Guineas.“⁴⁴

⁴² Ebd., S.241: „After the first note for the money and before the approval and signing of the draught, a question arose what property the defendant had in the monster and by what manner this property should be transferred to the plaintiffs. And upon this, Ambrose proposed and directed that the defendant (being a mariner) should bind and enroll the said Shackshoone as his apprentice before the mayor of London, to which the defendant agreed, and that the plaintiffs shall not be bound by the articles to prepare [it] nor to pay their money upon their first note until and before the said Shackshoone should be bound and enrolled as before according to the Statute of 5 Eliz., c.5, for mariners. But the said Shackshoone being brought before the mayor utterly refused to be bound, upon which the plaintiffs refused to pay their £150 apiece [...].“

⁴³ Ebd.: „the matter relievable if the agreement was that the defendant should bind the Indian apprentice to him“.

⁴⁴ London Gazette, Issue 2188 (4–8 November 1686), S.2 und Issue 2189, S.2; London, British Library, Burney Collection Newspapers: „Whereas an Indian called Shackshoon, and his Brother called Mahomet, brought from the East-India by Sir Thomas Grantham, of a tawny Complexion, were the 2d Instant carried away from their lodging at Freeman’s Coffee-house in Cheapside; Whoever shall give Notice of them to any of the Proprietors, at the Virginia Coffee-house in St Michael’s Alley, Cornhil, shall have 5 Guinea’s.“ Auf die erste Anzeige nimmt Susan Dwyer Amussen kurz Bezug, die auf Ähnlichkeiten in der Beschreibung entflohener Dienstboten afrikanischer und südasiatischer Abstammung hinweist (in: Caribbean Exchanges: Slavery and the Transformation of English Society, 1640–1700. Chapel Hill 2007, S.222).

Im Februar 1687 klagte Grantham erneut vor Gericht und reichte eine Verfügung *de homine replegiando* ein, in der er sein Recht prüfte, Shackshoone als sein rechtmäßiges Eigentum wieder in Besitz zu nehmen. Die Justiz zeigte wenig Sympathie für ihn. Sie betrachteten Grantham als einen Lehrmeister, der „sehr viel Geld bekommen hatte“, indem er einen sechsmonatigen Lehrvertrag in eine faktisch unbestimmte Zeit der erzwungenen illegalen Sklaverei übergehen ließ.⁴⁵ Shackshoone wurde gegen Kautionsfreigabe im April 1688, als Grantham erneut in der „London Gazette“ für seine Gefangennahme warb, war dieser immer noch ein freier Mann: „Ein gewisser John Newmoone alias Shackshoone, ein Indianer von ungewöhnlicher Gestalt, mit einem Kind, das aus seiner Seite wächst, von niederer Natur und dunkelhäutiger Hautfarbe, gehört dem Ritter Sir Thomas Grantham; dieser lief am Freitag, dem sechsten dieses Monats, aus dem Haus des besagten Sir Thomas Grantham in Sunbury in Middlesex weg,⁴⁶ wobei er mehrere wertvolle Dinge mitnahm und beabsichtigte, über die Meere zu reisen. Wenn jemand ihn entdecken oder ergreifen und Sir Thomas Grantham oder Mr. Bartholomew Parr, Wolltuchhändler in der Armitage, benachrichtigen kann, erhält er fünf Pfund Belohnung und alle Auslagen.“⁴⁷

Jede Neubewertung von Shackshoones Fall muss widersprüchliche wissenschaftliche Vermutungen über die zentralen Fragen aufgreifen. Abbildungen sind für die genaue medizinische Beurteilung von anatomisch abnormen Schaustellern der Frühen Neuzeit unerlässlich. Da bislang keine Darstellung von Shackshoone bekannt war, konnte es keine genaue Bestimmung seiner geografischen Herkunft oder seines medizinischen Zustands geben. Frühe Beschreibungen stellen einen Mann vor mit „der vollständigen Figur eines Kindes, die als überflüssiger Auswuchs aus seiner Brust herauswächst, mit Ausnahme des Kop-

⁴⁵ Timings (Hg.): Calendar (wie Anm. 38), S. 353–376: „got a great deal of money“.

⁴⁶ 1690 kaufte Grantham Kempton Manor, Sunbury, Middlesex, wo er 1697 das Batavia Haus baute; Le Fevre: Grantham (wie Anm. 31); Barlow/Yule (Hg.): Diary (wie Anm. 31), Bd. 2, S. CLXXXIII.

⁴⁷ London Gazette, Issue 2337 (9–12 April 1688), S. 2: „One John Newmoone alias Shackshoone, an Indian of an unusual shape, having a Child growing out of his side, low of Nature, and of swarthy Complexion, belonging to Sir Thomas Grantham, Knight, on Friday the 6th Instant, run away from the said Sir Thomas Grantham's House at Sunbury in Middlesex, taking with him several things of value, designing to go beyond Seas. If any Person can discover or seize him, and give Notice to Sir Thomas Grantham, or to Mr Bartholomew Parr Woollen draper in the Armitage, shall have Five Pounds Reward, and all Charges.“ Eine spätere Dokumentation ist nicht bekannt. Angesichts ihrer außergewöhnlichen Seltenheit deutet die Sichtung von erwachsenen parasitären Zwillingen, die Shackshoone ähneln, durch den Weltreisenden Giovanni Francesco Gemelli-Careri (1651–1725) in Vasai, Hindustan, um 1794 möglicherweise darauf hin, dass er den Weg zurück nach Hause fand (Gemelli-Careri: Giro del Mondo III: Nel'Indostan. Neapel 1708, S. 26: „un Gentile, nato nell'Indie; che teneva attaccato all'ombelico un fanciullo, con tutte le membra perfette, fuorché il capo che stava dentro la di lui pancia; e faceva apparte gli escrementi, come ogni altro perfetto animale. Se si batteva l'uomo, o'l fanciullo, sentivano amendue il dolore delle percosse“ (Ein Heide, in Indien geboren; mit einem Kind am Nabel befestigt, dessen Gliedmaßen alle vollkommen waren, außer dem Kopf, der in seinem Körper eingeschlossen war; und es schied seine Exkremente aus wie jedes andere normale Tier. Wenn Mann oder Kind verletzt wurden, spürten sie beide den Schmerz der Verletzung).

fes“.⁴⁸ Eine scheinbar geringfügige „Ausdeutung“ der aus den Quellen zu entnehmenden Fakten brachte im 19. Jahrhundert ein weithin anerkanntes Narrativ hervor: „Der einzigartige Fall von Sir Thomas Grantham wurde ebenfalls aufgeführt; er hatte in der Regierungszeit von Jakob II. auf den *West Indies* einen Neger mit einer großen Wucherung in der Form eines Kindes, das auf seiner Brust wuchs, gekauft und das Monster nach England gebracht, mit dem Ziel, die Kuriosität für Profit öffentlich zur Schau zu stellen. Aber der listige Sklave nahm aus persönlichem Interesse oder aus Überzeugung das Christentum an und verließ seinen Herrn, der durch ein gerichtliches Verfahren den Besitz über seine Person wiedererlangte, aber der *Court of Common Pleas* gewährte eine Freilassung auf Kautions dieser außergewöhnlichen Produktion der Natur.“⁴⁹

Diese Einordnung steht zu meinen eigenen Schlussfolgerungen, die nicht zuletzt durch die neu entdeckte Darstellung Shackshoones (Abb. 15) geprägt sind, in fast allen wichtigen Punkten im Widerspruch. Newman irrt sich in Bezug auf Shackshoones geografische Herkunft und ethnische Zugehörigkeit, ist sich über die Art seiner Fehlbildung im Unklaren und seine Ausführungen hinsichtlich des Rechtsverhältnisses zwischen Grantham und Shackshoone sind irreführend. Newman bezieht sich in der Bestimmung dieses Verhältnisses auf „Sklaven“ und „Monster“, die jeweils eine lange Geschichte rechtlicher Benachteiligung haben und deren Menschenrechte durch die Gesetzgebung stark eingeschränkt waren. Aufgrund der Zuordnung zu diesem Rechtsbereich gelten die Ereignisse um Shackshoone Rechtsexperten und Historikern des Sklavenhandels als historischer Präzedenzfall im Hinblick auf die Rechte und Vorschriften für Sklaven, wie auch für „Monster“. Dabei wird übersehen, dass Historiker wie Newman die Beziehung zwischen Grantham und Shackshoone fälschlicherweise nicht als illegale Entführung oder als eine beklagenswert missbrauchte Lehrzeit definieren, sondern als eine Auseinandersetzung zwischen Eigentümer/Halter und Sklave/„Monster“.

Über die ethnische Zugehörigkeit und die Fehlbildung von Shackshoone wird viel diskutiert. Zu seiner Zeit waren maurische und schwarze karibische Pagen in den Häusern der Oberschichten in Mode, aber asiatische Dienerschaft war noch eine Seltenheit.⁵⁰ Gemeinhin wurde angenommen, dass Grantham Shackshoone

⁴⁸ Thomas Leach: *Modern Reports or Select Cases Adjudged in the Courts of King's Bench, Chancery, Common Pleas and Exchequer*. London 1793, Bd. 3, S. 121: „the perfect Shape of a Child growing out of his Breast as an Excrescency, all but the Head“.

⁴⁹ Jeremiah Whitaker Newman: *Somerset, James*. In: *The Lounger's Common-place Book, or Miscellaneous Collections*. 3 Bde. London 1805, hier: Bd. 3, S. 203–205, bes. S. 204: „The singular case of Sir Thomas Grantham was also produced; he had in the reign of James the second, purchased a negro in the West Indies, with a large excrescence, in the shape of a child, growing on his breast, and brought the monster to England, with a design of publicly exhibiting the curiosity for profit. But the cunning slave, from interest or conviction, embraced christianity and quitted his keeper, who, by some legal process, recovering possession of his person, the Court of Common Pleas admitted to bail, this extraordinary production of nature.“

⁵⁰ Ausnahmsweise stellt Peter Lelys (1618–1680) Porträt die uneheliche Tochter Karls II., Lady Charlotte Fitzroy (1664–1718), mit einem (ost-)indischen statt schwarzafrikanischen Pagen dar (York City Gallery).

buchstäblich als kolonialen Sklaven gekauft hatte. Über seine geografische und ethnische Herkunft wurde spekuliert: Sie wird verschiedentlich angegeben als Subsahara-Afrika, oder mehrdeutig als die „Indies“, oder spezifischer die *East Indies* (gemeint ist der indische Subkontinent oder umgebende asiatische Regionen) oder *West Indies* (also afro-karibisch⁵¹ oder indianisch,⁵² traditionell als „West Indian“ oder „Indian“ bezeichnet). Seine körperliche Anomalie wird oft als eine nicht näher spezifizierte Form von Doppelfehlbildung geschildert. Keay zitiert juristische Quellen, um seine Mutmaßung zu untermauern, dass „diese arme Kreatur an einer extremen Form von Kropf gelitten haben muss“. ⁵³ A. W. Bates, ein auf frühneuzeitliche monströse Geburten spezialisierter Arzt und Medizinhistoriker, weist sogar „die Beweise dafür, dass monströse Geburten auf Jahrmärkten ausgestellt wurden“, als „wenig überzeugend“ ab.⁵⁴ In seiner Abhandlung über „Ganereien“ und betrügerische Heucheleien, welche aus wirtschaftlichen Gründen von Schaustellern inszeniert wurden, indem sie anatomische Fehlbildungen vortäuschten und dadurch die Gewinne ihrer Vorführung erhöhten, führt er namenlose Zwillinge auf, die als Shackshoone identifiziert werden können – dieser wird (namentlich) in seinem Buch nicht erwähnt. Bates' nicht angegebene Quelle scheinen die beiden Handzettel der oben besprochenen *Bartholomew Fair* zu sein:⁵⁵ „Zwillinge im Alter von 21 Jahren mit zwei Körpern aber einem Kopf, die in zwei anderen Ankündigungen beschrieben werden, dürften, obwohl anatomisch nicht unmöglich, kaum bis zu diesem Alter überlebt haben, und wenn ja, würde man erwarten, dass sie ihren Lebensunterhalt durch überregionale Auftritte verdient hätten, aber es scheint keine weiteren Hinweise auf diesen Fall zu geben.“⁵⁶

Selbst wenn sie nicht immer zu gravierenden Fehltritten führt, ist die retrospektive Diagnose von frühmodernen medikalisierten Körpern stets problematisch, und dies umso mehr, wenn sie ohne Bezug auf bildliche Belege erfolgt. Zur

⁵¹ Newman: Somerset (wie Anm. 49), S. 204; James Caulfield: *Portraits, Memoirs and Characters of Remarkable Persons*. 4 Bde. London 1819, hier: Bd. 1, S. 136; Thompson: *History* (wie Anm. 36), S. 56.

⁵² Éric Taladoire: *D'Amérique en Europe. Quand les Indiens découvraient l'Ancien Monde* (1493–1892). Paris 2014; Alden T. Vaughan: *Transatlantic Encounters: American Indians in Britain, 1500–1776*. Cambridge, 2006, S. 107, S. 109, S. 295; Daniel N. Rolph: *Shackshoone: A Mysterious Native-American in 17th-Century England*. Historical Society of Pennsylvania blog posted 2010-01-25, 09:37, online zugänglich unter: <https://hsp.org/blogs/hidden-histories/shackshoone-a-mysterious-native-american-in-17th-century-england> (letzter Zugriff am 2. 12. 2014).

⁵³ Keay: *Company* (wie Anm. 31), S. 140: „this poor creature must have been suffering from some extreme form of goitre“.

⁵⁴ A. W. Bates: *Emblematic Monsters, Unnatural Conceptions and Deformed Births in Early Modern Europe*. Amsterdam 2005, S. 146: „the evidence that monstrous births were exhibited at fairs is not strong“.

⁵⁵ Vgl. Anm. 36; vgl. auch Abb. 14.

⁵⁶ Bates: *Monsters* (wie Anm. 54), S. 147: „Twins aged 21 years with two bodies but one head, described in another pair of advertisements, though not anatomically impossible, are unlikely to have survived to that age and, had they done so, one would expect them to have earned their livelihood by exhibiting widely, yet there seems to be no other record of the case.“

Klärung solcher Fragen sind eindeutige Abbildungen erforderlich. Durch meine Entdeckung von zwei bisher unbekannten Dokumenten, erstens einen Registereintrag eines Gedenkblattes von der „Worshipful Company of Stationers“ (der Londoner Gilde von Druckern, Verlegern und Buchhändlern), das zeitgleich mit Shackshoones Auftritt vor Mitgliedern des Königshauses im August 1685 veröffentlicht wurde,⁵⁷ und zweitens durch ein Exemplar des Einblattdruckes selbst (Abb. 15), ist nun eine Neubewertung des Falls Shackshoones möglich.⁵⁸ Der Druck ist für die Veröffentlichung als Handzettel für sechs Penny im Einzelblattdruck lizenziert und enthält ein Ganzkörperporträt von Shackshoone und seinem parasitären Zwilling. Theatralisch statt wissenschaftlich in seiner Darstellung, spiegeln einige der Details womöglich eher performative Konventionen als echte physische Eigenschaften wider. Insbesondere die Verdrehung des parasitären Zwillings um fast 180 Grad aus seiner anatomisch natürlichen Brust-zu-Brust-Position ermöglicht den Zuschauern eine komplette Frontansicht der scheinbar hermaphroditischen Genitalien des parasitären Zwillings. Trotz inhärenter Zweideutigkeiten bietet dieses Bild die erste genaue Darstellung von Shackshoones Fehlbildung, ethnischer Zugehörigkeit und performativer Inszenierung. Sein Kostüm, das angefertigt wurde, um den kleineren, nackten, parasitären, aus seiner Brust wachsenden Zwilling zur Schau zu stellen und gleichzeitig dessen Gewicht zu tragen, entspricht – von dieser Anpassung abgesehen – weitgehend Jean de Thévenots detaillierter Beschreibung der typischen indischen Kleidung des späten 17. Jahrhunderts.⁵⁹ Mit der neuen Abbildung wird Shackshoones Identität als asiatisch-indischer Muslim mit einer schwerwiegenden und realen körperlichen Behinderung bestätigt, die man heutzutage als azephalisch-parasitäre Doppelfehlbildung kennt. Die frühneuzeitlichen schriftlichen Quellen – städtische, juristische, journalistische und theatralische – bieten zu Shackshoone trotz ihrer großen Anzahl und Vielfalt viel Raum für unterschiedliche Interpretationen. In Kombination mit dem neu entdeckten Porträt (Abb. 15) wird der Wissenschaft nun endlich eine viel zuverlässigere Vorstellung von Shackshoone und seinem Beitrag zur Londoner Ökonomie der Schaustellerei ermöglicht. Seine Fehlbildung ist ein medizinisch realer Fall von parasitärer Doppelfehlbildung, seine ethnische Zugehörigkeit ist indisch, und seine muslimische Identität, durch die Anwesenheit seines als muslimischer Priester kostümierten, körperlich gesunden Bruders Mahomet noch betont, ist integraler

⁵⁷ A Transcript of the Registers of the Worshipful Company of Stationers from 1640–1708 A.D. in three volumes. Volume 3: 1675–1708. London 1914, S. 289: „August 19 1685. Dorman Newman. Entred ... book or copy under the hand of Master Warden Bellinger entituled The true portraiture of that strange & wonderfull monster brought from the East Indies, by S^r Thomas Grantham, comander of the good ship Charles the Second, presented to the view of their Majesties and Royall Highnesses, August 1685. Licensed by S^r Rog^r L'Estrange ... vj^d.“

⁵⁸ The true Portraiture of that strange and wonderfull Monster, brought from the East Indies, by S^r Tho: Grantham, Commander of y^e good Ship Charles y^e 2^d, presented to y^e view of their Ma^{ties} and Royall Highnesses, August 1685. London 1685.

⁵⁹ Jean de Thévenot (translated by Roger L'Estrange): The Travels of Monsieur de Thevenot into the Levant in Three Parts, viz. into I. Turkey, II. Persia, III. the East-Indies / newly done out of French. London 1687, hier: Bd. 3, S. 36.

Bestandteil seiner Auftritte auf öffentlichen Jahrmärkten. All diese wesentlichen Befunde werden erst durch die neue Abbildung unwiderlegbar bestätigt.

Schluss

Die heutigen teratologischen Klassifikationssysteme unterscheiden sich signifikant von frühneuzeitlichen Einordnungen angeborener menschlicher Fehlbildungen. Erstens war das voraufklärerische Konzept des Menschen selbst, als zoologisches Phänomen, weitaus weniger genau definiert und zielte darauf, beobachtbare physische Normabweichungen zu rationalisieren, was sich an verschwommenen Übergängen der Klassifikation von Mensch, Affe und einer Vielzahl von liminalen Hybriden, bekannt aus klassischen Mythen und Berichten von Reisenden, erkennen lässt. Zweitens werden heutzutage einige wesentliche frühneuzeitliche Konzepte des Monströsen, insbesondere Mehrlingsgeburten, nicht mehr als anatomisch abnorm angesehen. Drittens sind viele teratologische Kategorien, wie beispielsweise gehörnte oder übermäßig behaarte Menschen, auch die hier diskutierten parasitären Doppelfehlbildungen, durch moderne medizinische Technik, wie zum Beispiel pränatales Screening und „Normalisierung“ durch chirurgische Eingriffe immer seltener geworden. Meiner Meinung nach liegt jedoch der Hauptunterschied darin, dass es in der frühneuzeitlichen Teratologie kein festes, übergreifendes Konzept der multiplen Doppelfehlbildungen gab, da sie damals erst ansatzweise als das komplexeste und vielfältigste Feld der angeborenen menschlichen Fehlbildungen hervortraten.

Außergewöhnlich als Darsteller, ungewöhnlich in ihren jeweiligen körperlichen Erscheinungsformen und überaus befremdlich in den unzuverlässigen Berichten der frühen Weltreisenden wird über die Art ihrer klassischen und religiösen Überlieferung die Bedeutung von Doppelfehlbildungen so gründlich in die Bildkultur eingebettet, dass ihre generischen Darstellungen paradoxerweise kaum als Beweis für einen medizinischen Sachverhalt, sondern vorwiegend als mythisch wahrgenommen werden. Einerseits überschneiden frühneuzeitliche Doppelfehlbildungen die klassische Bildkultur der Zentauren, Meerjungfrauen, Sphinxen und dergleichen. Andererseits folgen sie jedoch auch unterschiedlichen volkstümlichen, theatralischen und medizinischen visuellen Konventionen, die mit den verschiedensten Aufmerksamkeitsfeldern für anatomisch außergewöhnliche Schausteller ihrer eigenen Zeit verbunden sind und sich in diversen Quellen niederschlagen, insbesondere in Gerichtsakten, in Einblattdrucken für Jahrmärkte und andere öffentliche Veranstaltungen sowie in medizinischen Veröffentlichungen. Diese wertvollen Bilddokumente werfen kunsthistorische Fragen auf: In welchem Bildkontext werden bestimmte Abbildungen produziert? Auf welche künstlerischen Konventionen und frühere Abbildungen beziehen sie sich? Können sie datiert und/oder einem Künstler namentlich zugeordnet werden? Jeder begleitende oder damit in Verbindung stehende Text gibt Anlass zu literarischen Reflexionen. Weitere Fragen beziehen sich auf den medizinischen Kontext: Was genau und wessen Körper

wird dargestellt? In welchem wissenschaftlichen Kontext wird die Abbildung erstellt? Wie anatomisch genau ist sie? Ist die Abbildung erst später, nach den dargestellten Ereignissen entstanden? Und wenn ja, um wie viel später? Nur eine interdisziplinäre Kontextualisierung sowohl der generischen als auch der spezifischen bildlichen Überlieferung kann die Masse der widersprüchlichen Darstellungen von medikalisierten Körpern in eine informative Dokumentationsquelle für moderne Kultur- und Medizinhistoriker verwandeln. Interdisziplinäre, sowohl bild- als auch textbasierte Forschungen können unser medizinisches und theaterwissenschaftliches Verständnis historischer Persönlichkeiten wie Shackshoone oder Antonio Martinelli sehr bereichern, deren entscheidende Grundlage für die Teilnahme an der Ökonomie der Schaustellerei, ob mit oder ohne Einwilligung, ihre eigenen außergewöhnlichen Körper waren.

Abstract

Conjoined bodies were pervasive in early modern secular and religious visual culture. They contributed to scientific understanding and the performance economy through the circulation of non-normative corpses, performers trading on their physical otherness, and their images. My overview of generic conjoinment images is followed by a close focus on two performers with parasitic conjoined twins, Shackshoone, an Indian in seventeenth-century London, and Antonio Martinelli, an Italian in eighteenth-century central Europe. I investigate their medical and theatrical impact with reference to eye-witness textual and visual documents not previously considered together, including a new image of Shackshoone. Their cases demonstrate the importance of transnational, interdisciplinary and image-based researches into historical individuals whose fundamental basis for participating in the performance economy was their own exceptional medicalized bodies.

Brendan Röder

Visuelle Evidenz

Die Darstellung gebrechlicher Körper in kirchlichen Verfahren der Frühen Neuzeit

Am 8. September 1672 feierte der Priester Tomaso aus Mola in der Nähe von Bari mit seiner Gemeinde das Fest der Geburt Marias. Laut seiner eigenen Schilderung feuerte er dabei, erfüllt von eifriger Verehrung für die heilige Muttergottes und um die Fröhlichkeit noch zu steigern, mit einer Arkebuse in die Luft – „den Sitten seines Heimatlandes entsprechend“.¹ Zu seinem Unglück explodierte die Waffe nach einigen Schüssen und er verlor den kleinen Finger sowie einen Teil von Ring- und Mittelfinger der linken Hand. Wie kam eine Abbildung seiner versehrten Hand (Abb. 1) in die Massen an Textdokumenten, die eine römische Verwaltungsbehörde um 1700 produzierte und die schließlich ins Vatikanische Geheimarchiv gelangten? Was hat es mit dem fehlenden kleinen und den versehrten nächsten beiden Fingern genau auf sich?

Um diese Fragen zu klären, muss in einem ersten Schritt erläutert werden, warum überhaupt in der katholischen Kirche Interesse am versehrten Körper von Klerikern bestand, und damit kurz auf den Kontext spezifischer Rechtsnormen und -verfahren eingegangen werden. Danach können in einem zweiten Schritt der Status und die Funktionen dieser Bilder im Verfahren anhand von einigen Beispielen erkundet werden. Was am (versehrten) Körper wurde wie sichtbar gemacht? Welche Überschneidungen und Unterschiede lassen sich dabei zur Präsentation des Körpers in Texten feststellen? Welche Evidenz wurde Bildern in diesem spezifischen Kontext von frühneuzeitlichen Akteuren zugesprochen?² Die Ausführungen verstehen sich als erste Erkundung dieser bisher unbeachteten Quellengruppe. Ich werde argumentieren, dass sich die Bilder als komplexe rechtliche Evidenzmittel betrachten lassen, die mehr als bloße Illustrationen waren. Die visuelle Darstellung eignete sich noch mehr als Texte, ein spezifisches Verständnis des tauglichen Kleriker-Körpers in den Fokus zu stellen. In diesem Sinne werden drei

¹ Archivio Apostolico Vaticano, Congregazione Concilio (im Folgenden AAV, Congr. Conc.), Positiones (Sessiones) 129, fol. 309r.

² Zum Begriff der Evidenz im Recht vgl. Michael Krugmann: Evidenzfunktionen. Berlin 1996. Zum breiteren Gebrauch von *evidentia* vgl. Gabriele Wimböck/Karin Leonhard/Markus Friedrich (Hg.): Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Münster 2007.



Abbildung 1: Bild der linken Hand des Priesters Tomaso aus der Diözese Bari; AAV, Congr. Conc., *Positiones (Sessiones)* 129, fol. 309r.

Funktionen der Bilder im Verfahren herausgearbeitet, die sich als Authentifizierung von Information, Zentrierung von Aufmerksamkeit und Simulation von ästhetischer Wirkung fassen lassen.

Klerikerkörper im Verfahren

Sogenannte Körpergebrechen (*defectus corporis*) führten bis ins 20. Jahrhundert zum Ausschluss vom Klerus.³ Unter dieser Kategorie wurden ganz unterschiedliche körperliche Charakteristika, wie Verletzungen, funktionale Einschränkungen, Verunstaltungen (*deformitates*) und Krankheiten, wie *morbus gallicus* oder „Epilepsie“, subsumiert. Betroffene Individuen konnten sich mit einer Supplik an die römische Kurie wenden, um zu klären, ob ein solches Körpergebrechen vorlag und um gegebenenfalls eine Ausnahme von der rechtlichen Exklusion zu erbitten. Hunderte solcher Fälle wurden allein im späteren 17. und frühen 18. Jahrhundert

³ Vgl. dazu Brendan Röder: *Der Körper des Priesters. Gebrechen im Katholizismus der Frühen Neuzeit*. Frankfurt a. M./New York 2021.

von der Konzilskongregation, einer Kardinalsbehörde, behandelt.⁴ Im Zuge dieser Verhandlungen des körperlich Akzeptierten finden sich die Bilder, die im Folgenden analysiert werden. Anders als in anderen Forschungsbeiträgen zur visuellen Evidenz des Körpers und seiner Darstellung in Rechtsprozessen geht es nicht um Verbrechen.⁵ Im hier behandelten Zeitraum finden sich ausschließlich Darstellungen von Händen in den Akten. In einem Fall wird zudem auf das Bild einer Nase verwiesen, welches allerdings nicht beigelegt ist. Gerade diese Beschränkungen machen es lohnenswert zu fragen, in welchen Fällen Bilder zu welchem Zweck eingesetzt wurden.

Um den Entstehungskontext der Bilder zu verstehen, ist die Stufung des Verfahrens wichtig, für das sie angefertigt wurden. Die römische Behörde verwies die eingehenden Anfragen aus allen Teilen der katholischen Welt zunächst an den lokalen Bischof zurück. Dieser fertigte entweder selbst oder durch seinen Vikar einen Bericht an, in dem er über den Sachverhalt, die Wahrhaftigkeit des in der Supplik Vorgestellten und die Person des Supplikanten Auskunft gab. Alle vorliegenden Zeichnungen von gebrechlichen Körperteilen wurden auf der Ebene dieser bischöflichen Prüfung für die Kardinalsbehörde in Rom angefertigt. Diesen Zusammenhang verdeutlicht das noch näher zu besprechende Beispiel einer linken Hand mit zwei fehlenden Fingern (Abb. 2).

Die Visualisierung wurde materiell direkt mit dem vom Vikar geschriebenen Text verschaltet. Diese Vorgehensweise macht es plausibel, dass die anonymen Urheber der Bilder kirchliche Amtsträger aus dem bischöflichen Umfeld waren. Diese waren weder klassische Experten für gebrechliche Körper, wie Ärzte oder Chirurgen, noch, wie Künstler, Experten der Darstellung. In einem Fall finden sich in den Akten sowohl ein medizinisches Gutachten als auch eine Zeichnung, die vom Bischof gemeinsam nach Rom gesandt wurden.⁶ Zwar ist es möglich, dass die Ärzte direkt im Zuge ihrer Inspektion oder bei der Niederschrift des Gutachtens auch das Bild anfertigten. Allerdings gibt es weder in ihrem Text noch in den anderen Dokumenten Anhaltspunkte dafür. Insgesamt ist aus den nach Rom versandten Akten wenig über die Anfertigung der Bilder zu erfahren, sodass allenfalls die Untersuchung von Zeichnern an Bischofsgerichten eventuell mehr Klar-

⁴ Zur Konzilskongregation siehe mit weiteren Angaben Günther Wassilowsky: *Posttridentinische Reform und päpstliche Zentralisierung. Zur Rolle der Konzilskongregation*. In: Andreas Merkt/Günther Wassilowsky/Gregor Wurst (Hg.): *Reformen in der Kirche. Historische Perspektiven*. Freiburg i. Br. 2014, S. 138–157; Christian Wiesner: *Die Rezeption des Tridentinums durch die Konzilskongregation am Beispiel der Residenzpflicht – Ein Werkstattbericht*. In: Wim François/Violet Soen (Hg.): *The Council of Trent: Reform and Controversy in Europe and Beyond (1545–1700)*. Bd. 2. Göttingen 2018, S. 61–82.

⁵ Dazu Harriet Rudolph: „Warhafftige Abcontrafactur“? Die Evidenz des Verbrechens und die Effizienz der Strafjustiz in illustrierten Einblattdrucken (1550–1650). In: Wimböck/Leonhard/Friedrich (Hg.): *Evidentia* (wie Anm. 2), S. 163–190. Zum Phänomen der Klage mit der toten Hand, in der allerdings keine Zeichnung, sondern der Körper selbst eingebracht wird, Heinrich Brunner: *Die Klage mit dem toten Mann und die Klage mit der toten Hand*. In: ZRG, GA 31 (1910), S. 235–252.

⁶ AAV, Congr. Conc., Positiones 239, o. Pag.



Abbildung 2: Versehrte Hand bei der Eucharistiefeier; AAV, Congr. Conc., Positiones (Sessiones) 129, fol. 418r.

heit bringen würde. Es lässt sich jedoch bereits festhalten, dass die Beigabe eines Bildes rechtlich nicht notwendig und eine normativ wenig thematisierte Praxis war. Status und Funktionen des visuellen Materials lassen sich somit nur aus der Verfahrenspraxis rekonstruieren.

Authentifizierung: „Wahrere Information“ und Augenschein

Den ersten Ansatzpunkt für das Verständnis der Bilder bieten explizite Begründungen für deren Übersendung im bischöflichen Text. Warum wurden Berichte nach Rom (*informatio*) um Zeichnungen, um eine *planta*, *figura* oder ein *lineamentum* ergänzt?⁷ Der Fall des Klerikers Matteo aus dem heutigen Poreč (damals Parentina im Herrschaftsgebiet Venedigs) gibt besonders gut darüber Aufschluss. Matteo hatte den Daumen der linken Hand bei einem Unfall verloren und wollte, da er bereits die niederen Weihen besaß, trotz seiner Verletzung nun die übrigen Weihen inklusive des Priestertums empfangen. Der konsultierte Bischof, Alessan-

⁷ Breiter zum Informationsbegriff: Arndt Brendecke/Markus Friedrich/Susanne Friedrich (Hg.): *Information in der Frühen Neuzeit. Status, Bestände, Strategien*. Münster 2008.

dro Adezario, rief Matteo zu sich und berichtete den Kardinälen nicht nur schriftlich, sondern ließ auch eine Zeichnung der Hand übersenden, was er folgendermaßen kommentierte: „Für eine wahre Information des Ausgeführten schicke ich eine Zeichnung der Hand mit dem versehrten Daumen, hier genau abgebildet.“⁸

Diese Formulierung, dass das visuelle Dokument „wahrer“ als der Text sei, zielte nicht auf eine generelle Aussage über die Wahrheitsfähigkeit von Bildern, sondern ist im spezifischen situativen Kontext zu analysieren.⁹ Zeichnungen verließen der narrativen Darstellung einer zu entscheidenden Sache mehr Glaubwürdigkeit und machten diese überprüfbar. Kontrolliert werden konnte die Aussage des Bittstellers, aber auch jene des Bischofs. Der Zeichnung wurde gleichsam eine Unverfügbarkeit gegenüber den beteiligten, interessierten Parteien zugesprochen, die dem Text nicht zukam. Dies galt unbeschadet dessen, dass die Bischöfe vor Ort – und nicht die Kurie – die Anfertigung der Zeichnungen autorisiert hatten, sie also auch, wie die übrigen Dokumente, aus dem vielfach mit Interessen der Parteien aufgeladenen lokalen Kontext kamen. Lokale Amtsträger inszenierten sich gerade dadurch gegenüber Rom als besonders unparteiisch, dass sie mit dem Bild über den regulär eingeforderten schriftlichen Bericht hinausgingen.

Die Bedingungen, unter denen Visualisierungen die geschilderte Funktion übernehmen konnten, unter denen ihnen also in hohem Maße vertraut wurde, sind komplexer als die Annahme einer naturalistischen Wiedergabe vermuten lässt. Dies demonstriert der eingangs erwähnte Fall des Priesters Tomaso aus Mola (Abb. 1). Hier lag der Schwerpunkt nicht auf einer besonders genauen Wiedergabe des Aussehens der Hand, die eher schematisch dargestellt wurde. Vielmehr ist es der Maßstab im Originaldokument, der plausibel von einer direkten Umzeichnung der auf einem Blatt aufliegenden Hand ausgehen lässt. Funktional ähnlich wie eine Unterschrift authentifizierte das Bild also die betroffene Person, wobei dies nicht so sehr komplementär zur Selbstaussage (der Supplik) geschah, sondern zum bischöflichen Text über den fraglichen Körper. So wurde die Korrektheit nicht nur der Darstellung, sondern auch der Vorgehensweise lokaler Autoritäten glaubhaft gemacht.

Der Körper wurde durch die Bilder „präsentiert“ und die Distanz überbrückbar, ohne dass der Bittsteller tatsächlich in Rom war. Diese Präsenz des abwesenden Supplikanten im Entscheidungsprozess fügt sich in einen breiteren rechtlichen Rahmen ein. Zentrales Moment der Verfahren und der Kommunikation verschiedener Verwaltungsebenen war die starke Betonung des Augenscheins.¹⁰ Die römische Behörde forderte den Bischof explizit zur direkten Inaugenschein-

⁸ „Pro veriore expositorum informatione lineamentum manus dicto Pollice mutilato, hic accurate formatum, remitto“; AAV, Congr. Conc., Positiones 383, o. Pag. (1. 9. 1714).

⁹ Vgl. dazu nur Ludger Schwarte: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. München 2015.

¹⁰ Zum Augenschein instruktiv etwa Markus Friedrich: „Delegierter Augenschein“ als Strukturprinzip administrativer Informationsgewinnung. Der Konflikt zwischen Claudio Acquaviva und den *memorialistas* um die Rolle von „Information“ im Jesuitenorden. In: Brendecke/Friedrich/Friedrich (Hg.): *Information (wie Anm. 7)*, S. 109–135.

nahme auf. Vor dem Akt des Informierens sollte stets die genaue und persönliche Inspektion der betreffenden Person durch den Bischof oder seinen Vikar erfolgen.¹¹ Der Augenschein konnte also delegiert werden, meinte aber in jedem Fall die tatsächliche körperliche Betrachtung des Supplikanten vor Ort. Damit einher ging eine Höherbewertung des Sehens gegenüber dem Hören. Da die Gnadenverfahren keine Anwesenheit, wie etwa bei einer mündlichen Verhandlung, beinhalteten, hörten die Kardinäle in Rom ohnehin nur in Ausnahmefällen die Bittsteller, Zeugen oder Bischöfe im Wortsinne. Im Entscheidungsprozess war mit der Überordnung des Sehens aber konkret eine gewisse Herabstufung von vor Ort eingeholten Zeugenaussagen verbunden – auch wenn diese keinesfalls unwichtig waren. Die Zeichnung potenzierte den bereits vorhandenen Fokus auf den Augenschein als Mittel zur Herstellung von Glaubwürdigkeit im Verfahren. Unter der höheren Wahrheit gegenüber dem Text verstand man nicht notwendigerweise die höhere Übereinstimmung der Zeichnung mit der Realität. Fälschungen blieben ja prinzipiell ebenso möglich wie Falschaussagen im Text. Mittels der Bilder konnten römische Amtsträger allerdings die Entscheidungsressource des Blicks auf den Körper – ohne Rom zu verlassen oder die Bittsteller vor Ort zu haben – besser in Anspruch nehmen als dies mit bloßem Text möglich war.¹²

Zur Kontextualisierung der hier behandelten Zeichnungen kann auf die Tatsache zurückgegriffen werden, dass sich visuelles Material auch in anderen Kontexten in den Akten römischer Behörden wie auch allgemein in frühneuzeitlichen Rechtsverfahren findet. In den Akten der Konzilskongregation selbst ist dies zum Beispiel der Fall, wenn es um Kircheninnenräume, etwa die Ausrichtung und Ausgestaltung von Altaren oder die Richtung der Fenster, aber auch um das Aussehen von Ordenswappen ging.¹³ Daneben finden sich Karten, die – etwa bei Landkonflikten – die Lage einer Kirche darstellten. Der juridische Kontext der Körperbilder wie auch der dafür verwendete Begriff *planta* legen den Vergleich mit sogenannten Augenscheinkarten nahe, wie sie etwa im frühneuzeitlichen Heiligen Römischen Reich im Reichskammergericht von großer Bedeutung waren. Diese juridische Kartografie wurde schon zeitgenössisch vergleichsweise intensiv diskutiert und wohl nicht zuletzt deshalb von der Forschung beachtet.¹⁴ Ein Einsatz von Zeichnungen, insbesondere Karten, als Evidenzmittel lässt sich auch am

¹¹ Zu den Formeln der Kommunikation in Gnadenverfahren siehe Pirro Corradi: *Praxis Dispensationum Apostolicarum*. Neapel 1641.

¹² Davon unbenommen reisten Supplikanten nach Rom, um ihre Sache voranzutreiben.

¹³ Vgl. AAV, Congr. Conc., Positiones 274, o. Pag. und AAV, Congr. Conc., Positiones 214, o. Pag.

¹⁴ Vgl. zu Karten vor dem Reichskammergericht Anette Baumann/Stefan Xenakis (Hg.): *Augenscheine: Karten und Pläne vor Gericht*. Wetzlar 2014; Fritz Hellwig: *Tyberjade und Augenschein*. Zur forensischen Kartographie im 16. Jahrhundert. In: Jürgen Baur/Peter-Christian Müller-Graff/Manfred Zuleeg (Hg.): *Europarecht, Energierecht, Wirtschaftsrecht*. Festschrift für Bodo Börner zum 70. Geburtstag. Köln 1992, S. 805–834. Zum Verhältnis von Wort und Bild im Rechtsstreit vgl. Osvaldo Raggio: *Immagini e verità. Pratiche sociali, fatti giuridici e tecniche cartografiche*. In: *Quaderni Storici* n. s. 36 (2001) 108, S. 843–876.

päpstlichen Gericht der *Rota Romana* feststellen.¹⁵ Zentral war die Kopplung von Augenschein im Sinne von Ortsbegehung und der kartografischen Aufbereitung für das Gericht. Wichtiger als naturgetreue Darstellung war die korrekte Form der Anfertigung (*iudicialiter confecta*). Diese beinhaltete den richterlichen Auftrag, die Vorladung der Parteien und gegebenenfalls der Experten (in den Fällen ist meist von Agrimensoren, also Landvermessern, die Rede). Zeichnungen wurden geradezu als Paradefall für eine *evidentia facti* genannt.¹⁶ Waren sie korrekt erstellt worden, sollte ihnen mehr Glauben geschenkt werden als den Zeugen.¹⁷

Diese Befunde lassen sich zum Teil auf die Abbildungen von Körpergebrechen übertragen. Die hohe Glaubwürdigkeit des Mediums im Verfahren und die stückweite Objektivierung des Gegenstandes (sei es Land, Grenze oder Körper) erscheinen plausibel. Die Anfertigung war an autorisierte Personen an den bischöflichen Kurien gebunden, auch wenn diese in den Prozessen zu Körpergebrechen weniger expliziert waren als etwa im Fall frühneuzeitlicher Landvermesser. Im Unterschied zu Verfahren, für die Karten angefertigt wurden, scheint es keine konkurrierenden Versionen von Körperbildern, etwa von Bittsteller und Bischof, gegeben zu haben, auch wenn diese in narrativen Quellen häufig gleichsam als Parteien im Konflikt über die Einordnung eines Körpergebrechens auftraten. Visualisierungen fügten sich, so lässt sich resümieren, in Prozesse der Gewinnung von Sicherheit im Verfahren ein und verstärkten diese. Im Folgenden wird argumentiert, dass die Zeichnungen noch weitere wichtige Leistungen erbringen konnten, wobei es zunächst um die geleistete Zentrierung gehen wird.

Zentrierung: Körper und Eucharistie im Bild

In mehrfacher Hinsicht abstrahierten die Bilder vom ihrem Kontext, ein Phänomen, das hier als Zentrierung gefasst werden soll. Zunächst fokussierten die in Rom vorgelegten Bilder den Blick der Entscheider intensiver als der Text auf den Körper. Über den Körper hinausgehende Aussagen, etwa zum Hergang einer Verletzung, Krankheit und dergleichen, zu pastoralen oder intellektuellen Qualitäten der Person und besonders zu deren sozialer Einbindung spielten in den Texten

¹⁵ Ein Fall aus der *Rota* diskutiert umfangreich die Geltungskraft von Bildern in verschiedenen Rechtsfällen, wie im Konflikt beide Parteien eingebunden werden sollen und was man bei zwei konkurrierenden Karten tun soll; *Decisiones Rotae Romanae*, Rom 1736, Decisio CLVIII, S. 300–334.

¹⁶ AAV, Congr. Conc., Positiones 319 ist in einem Summarium von der *evidentia facti* und *experientia* die Rede. Dabei wird auf eine Entscheidung der *Rota* verwiesen, bei der eine *mappa* oder *planta* bewiesen hatte, dass ein Kloster nicht auf dem Territorium einer Stadt liege; siehe *Decisiones Rotae Romanae*, Rom 1673, Decisio XII, S. 14–17.

¹⁷ „Planta regulariter magis creditur quam testibus“, *Decisiones Rotae Romanae*, Rom 1673, Decisio XII, S. 15. Genauer mit der „probatio per Mappam a peritis extrahendam“ befasst sich der dort allegierte Traktat des *Rota*-Auditoren Ludovicus Postius: *Tractatus mandati de Manutendo, sive Summariissimi Possessorii*. Lyon 1717, bes. Observatio CI, S. 329f.

der Suppliken, Zeugenaussagen, aber auch in den bischöflichen Informationen eine große Rolle. Im Fall des Priesterkandidaten Matteo etwa betonte der Bischof dessen gute Sitten und ehrbaren Lebenswandel.¹⁸ In einem anderen Fall berichtete der Vikar des Bischofs in dem Text, der mit dem Bild übersandt wurde, vom ehrbaren Umgang eines Kandidaten, der zudem von keiner Häresie befleckt sei.¹⁹ Vom Supplikanten beigebrachte Zeugen dienten ebenfalls nicht zuletzt der Betonung seiner sozialen Stellung. Im Kontext der Authentifizierung wurde bereits festgestellt, dass dem Bild eine größere Wahrheit als den Aussagen lokaler Amtsträger zugeschrieben wurde. Der Grund für die mögliche Skepsis gegenüber den Bischöfen vor Ort lag nicht zuletzt darin, dass deren soziale Relation zum Anliegen aus der Distanz nicht durchschaubar war.

In den Körper-Bildern waren sämtliche im Text neben dem Körperzustand genannten Faktoren prinzipiell nicht darstellbar. In diesem spezifischen Sinne konnte mittels des visuellen Materials unter Ansehen des Körpers, aber nicht der Person entschieden werden. Zentral erscheint mir, dies als Option zu sehen, nicht als generelle Maxime. Auf die außerhalb des Bildes liegenden Bedingungen konnte und sollte im Sinne einer kanonisch korrekten Entscheidung in aller Regel eingegangen werden. Das Vorliegen von visuellem Material brachte für die zentrale Behörde insofern einen Gewinn an Flexibilität, sodass Aussagen über die Person einbezogen, aber auch mit dem Verweis auf das Bild noch plausibler abgewiesen werden konnten als über den Bezug auf Texte.²⁰

Die Bilder fokussierten also auf den Körper, taten dies allerdings sehr selektiv. Durch den Bildzuschnitt blieb offenkundig der Körper des Petenten in seiner Gesamtheit unsichtbar. Mit dem starken Fokus auf die Hände des Geistlichen, mit denen die Hostie berührt wird, ist das Spektrum der Körpergebrechen stark eingeschränkt wiedergegeben. Die Vielfalt der jenseits von Gebrechen an den Händen in den Verfahren behandelten Körperzustände, von der Fußprothese über den dicken Bauch bis zur verborgenen Krankheit, lässt sich mit dem begrenzten Gegenstand der Bilder kontrastieren. Die zentrale Rolle der Hand in politischen, religiösen und medizinischen Zusammenhängen wird in der jüngeren Forschung unterstrichen. Speziell mit Blick auf Geistliche wurde allerdings bisher weniger die physische Versehrung als die (symbolische) Reinheit behandelt.²¹

¹⁸ AAV, Congr. Conc., Positiones 383, o. Pag.

¹⁹ AAV, Congr. Conc., Positiones (Sessiones) 129, fol. 414r.

²⁰ Abgesehen wurde in den Zeichnungen auch, das sei kurz angesprochen, von möglichen Aussagen zur moralischen Qualität der Person. Der Schluss vom imperfekten Körper auf die Seele wurde damit systematisch ausgeklammert. Zwar eigneten sich womöglich Hände ohnehin wenig zur Darstellung von moralischer Verworfenheit. Diese war allerdings durchaus über den Körper visualisierbar, wie das Thema des negativen Symbolismus zeigt, das sich durch andere Beiträge im vorliegenden Band zieht.

²¹ Etwa Mariacarla Gadebusch Bondio (Hg.): *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*. Berlin 2010; Robert Jütte/Romedio Schmitz-Esser (Hg.): *Handgebrauch. Geschichten von der Hand aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit*. München 2019.

Visuell fokussiert wurde im vorliegenden Material die isolierte Hand als Ganze sowie teilweise die einzelnen Finger einer Person.²² In einigen überlieferten Darstellungen war die Priesterhand auch beim Zelebrieren der Messe zu sehen, wie im Fall des Priesters Jacques aus dem südfranzösischen Béziers (Abb. 2). Diesem war, ähnlich wie dem oben genannten Tomaso, das Abfeuern einer Waffe zum Unglück geworden. In seiner Supplik berichtete er, dass sein Gewehr auf der Vogeljagd „explodiert“ sei und seine Hand so verletzt hatte, dass ihm zwei Finger der linken Hand amputiert werden mussten.²³ Nach der genauen Inaugenscheinnahme des Supplikanten beim Zelebrieren der Messe ließ der Vikar die Hand „abmalen“ (*depingi*).²⁴ Dass dies direkt auf dem materiellen Träger des Textes geschah, unterstreicht nochmals die Komplementarität von Augenschein und Bild.

Die eucharistische Zentrierung findet sich bis zu einem gewissen Grade auch in der textuellen Behandlung von Klerikerkörpern.²⁵ Allerdings werden dort nicht nur weitere Körperteile, sondern auch andere Tätigkeiten angesprochen, die nicht visualisiert wurden, etwa das Herantreten an den Altar.²⁶ Zwar war der sich bewegend Körper wohl schwerer darzustellen als eine ruhende Hand. Das Bild der mutilierten Hand bei der Eucharistiefeier zeigt jedoch, dass auch eine gewisse Dynamik fassbar war. Dabei wird in der Zeichnung die Hand in Aktion gezeigt, aber kein Versuch gemacht, ihr motorisches Funktionieren im Detail zu erklären. Dieser letztlich an der Oberfläche des Körpers haftende Blick der Bilder lässt sich mit der Beschreibung durch Mediziner kontrastieren. Das oben erwähnte, neben einer Zeichnung in den Akten zu findende medizinische Gutachten demonstriert dies gut. Zwei *Doctores Fisici* und ein *Chirurgus* erwähnten dort zwar neben dem Zustand der Hand ebenfalls die Fähigkeit des Supplikanten die Eucharistiefeier zu zelebrieren. Sie erklärten dabei aber, warum die genauen Bewegungen trotz Versehrung möglich waren, und lenkten damit die Darstellung von dem Aussehen der Handlungen auf die anatomischen Gründe dafür, warum sie trotz der körperlichen Versehrungen vollzogen werden konnten. So seien alle „Sehnen, Muskeln und Nerven“ funktionsfähig.²⁷ Im gesamten Bildmaterial scheint es dagegen bei allen Unterschieden kein Interesse daran zu geben, auf diese Ebene der Ursachen eines Gebrechens oder der verbleibenden motorischen Funktionalität einzugehen. Es wäre zu prüfen, inwiefern sich hier ein systematischer Unterschied zu Körperdarstellungen in genuin medizinischen Kontexten findet. Wichtiger war bei den vor-

²² AAV, Congr. Conc., Positiones 383, o. Pag.

²³ AAV, Congr. Conc., Positiones (Sessiones) 129, fol. 409r.

²⁴ AAV, Congr. Conc., Positiones (Sessiones) 129, fol. 418r.

²⁵ Zur eucharistischen Zentrierung vgl. Lee Wandel Palmer: *The Eucharist in the Reformation. Incarnation and Liturgy*. Cambridge 2006.

²⁶ Siehe zum Herantreten bereits das Decretum Gratiani: „Nullus episcopus aut presbiter, seu diaconus ad celebrandum missarum solemniam presumat cum baculo introire“; Decretum magistri Gratiani. Ed. Lipsiensis secunda post Aemilii Ludovici Richter curas ad librorum manu scriptorum et editionis Romanae fidem recognovit et adnotatione critica instruxit Aemilius Friedberg. Leipzig 1879, D. 1, c. 57. de cons., Sp. 1310.

²⁷ „Rimasto in detta parte tutte le tendini, muscoli, e nervi“; AAV, Congr. Conc., Positiones 239, o. Pag.

liegenden Bildern der Aspekt des Aussehens der Hand beim Umgang mit der Hostie. So ist im Falle des Priesters Jacques die Linke einmal nur mit Patena zu sehen. Dabei erscheint die durch das Fehlen der zwei Finger gekennzeichnete Leerstelle für den Betrachter sehr deutlich. Im Umgang mit der Hostie und in Kombination mit der rechten Hand ist dies dagegen weniger offenkundig. Ziel der Zeichnung war es, diese geringere Sichtbarkeit des Gebrechens im Vollzug der Messe zu demonstrieren. Wie in einem letzten Schritt gezeigt wird, legte die Kirche generell den Fokus auf die äußere, auf den ersten Blick sichtbare Erscheinung des Körpers.

Ambivalente Reaktionen – Die Wirkung der Körperbilder

Beim Aufschlagen des Bandes im Archiv und bei der unerwarteten Ansicht einer Hand, an der Finger fehlen, erfährt auch der moderne Betrachter einen emotiven Effekt, den die Bilder im Gegensatz zum Text auf den ersten Blick hervorrufen. Dabei mag es sich um Erstaunen, Faszination angesichts des interessanten Fundes oder im ersten Moment um einen gewissen Widerwillen angesichts der grafischen Darstellung von Verletzungen handeln.²⁸ Für die historische Analyse produktiv wird diese Beobachtung dadurch, dass die Ästhetik und intuitive Außenwirkung von Körpergebrechen von den Akteuren in der Frühen Neuzeit selbst bereits stark thematisiert wurden. Der Körper war, wie erwähnt, nicht der einzige Gegenstand, der sich im rechtlichen Verfahren visualisiert findet. Er erfüllte als Motiv aber eine spezifische Funktion, die sich als ästhetisch-affektive Komponente fassen lässt. Diese unterscheidet den Körper grundlegend etwa von Landschaften und macht ihn in diesem Kontext als Motiv *sui generis* aus. Selbstverständlich kann auch über die ästhetische Dimension einer Landkarte gesprochen werden und Zeichner von Augenscheinkarten konkurrierten auch in dieser Hinsicht.²⁹ Bei den vorliegenden Körperdarstellungen aber war die Ästhetik selbst intensiv diskutierter Punkt im rechtlichen Diskurs. Die Wirkung des Dargestellten – im Gegensatz zum Sachverhalt des fehlenden Fingers oder der Fähigkeit zum Halten der Hostie – war kein Nebeneffekt in einer rational-nüchternen Rechtsprüfung, sondern zentraler Teil einer Logik der Bilder im Verfahren. Die selbst wiederum körperliche Reaktion von Beobachtern wird in der kanonistischen Traktatliteratur als Staunen, Abscheu oder Ekel gefasst und war ein wichtiges Entscheidungskriterium.³⁰

Welche Reaktion löste, um ein weiteres Beispiel zu wählen, die rechte Hand des Klerikers Antonio aus Aquila aus (Abb. 3)?

Der Bischof sandte eine Zeichnung (*disegno*) nach Rom, die „einen Überschuss“ an Antonios rechtem Daumen zeigte, um zu erfahren, wie er mit ihm ver-

²⁸ Vgl. inspirierend die kulturwissenschaftliche Studie von Rosemarie Garland-Thomson: *Staring. How We Look*. Oxford 2009.

²⁹ Hellwig: *Tyberiadē* (wie Anm. 14).

³⁰ Vgl. etwa Simone Maiolo: *Tractatus de Irregularitatibus* [...]. Venedig 1619; Bartolomeo Ugolini: *Tractatus de Irregularitatibus* [...]. Venedig 1601.



Abbildung 3: Rechte Hand eines Klerikers aus Aquila; AAV, Congr. Conc., Positiones 122, o. Pag.

fahren solle.³¹ In der Traktatliteratur zum Thema „Körpergebrechen“ war der sechste Finger an einer Hand ein klassischer Topos. Der kirchenrechtliche Umgang mit dem Phänomen war von weitgehender Flexibilität gekennzeichnet. So findet sich die Maxime, dass überzählige Gliedmaßen problemlos abgeschnitten werden könnten. Da sie nicht zum vollständigen Körper gezählt wurden, ergab sich nicht das sonst moraltheologisch virulente Problem der Selbstmutilation.³² Diese rechtlich akzeptierte Formbarkeit des individuellen Körpers wurde im vorliegenden Fall aus Aquila allerdings nicht diskutiert.³³

³¹ Zur Polydaktylie vgl. Achim Hack: Polydaktylie in der Vormoderne. Eine Spurensuche. In: Jütte/Schmitz-Esser (Hg.): Handgebrauch (wie Anm. 21), S. 173–210.

³² Emmanuel Leander: Quaestiones morales theologicae. Bd. 5. Lyon 1678, S. 26: „An illi, qui sex digitos in manu habet, possit sine periculo irregularitatis, praescindi unus – Respondeo: Posse.“

³³ Vgl. zur Formbarkeit des Körpers etwa durch chirurgische Eingriffe speziell für Kleriker Brendan Röder: Zur Formbarkeit des Körpers in der Frühen Neuzeit. Natur und plastische Chirurgie im katholischen Klerus. In: Annika von Lüpke/Tabea Strohschneider/Oliver Bach: Limina: Natur – Politik. Verhandlungen von Grenz- und Schwellenphänomenen in der Vormoderne. Berlin/Boston 2019, S. 149–166.

Polydaktylie wurde durchaus als Problem gesehen, wie letztlich auch die Empfehlung des chirurgischen Eingriffs zeigt. Das Gesuch des Klerikers Antonio wurde nach Ansicht des Bildes durch die Kardinäle abgelehnt, er durfte also laut der römischen Behörde nicht Priester werden. Der sechste Finger, so die dahinterstehenden Regeln, könnte bei der Eucharistie-Feier hinderlich sein oder einen ästhetischen Makel darstellen. Gerade bei der Prüfung des Letzteren erfüllte die Anfertigung einer Zeichnung die Funktion, die Außenwirkung für die abwesenden Entscheider zu simulieren. Während die faktischen Reaktionen auf den Körper der Person in ihrem jeweiligen Umfeld allenfalls imaginiert werden konnten, war so von Rom aus die rechtlich hochrelevante Wirkung über die Bilder direkt festzustellen.

Eine affektive Komponente spielt beim Bild des sechsten Fingers noch in einer anderen Hinsicht eine Rolle. Offenbar gingen die Hersteller und Sender des Bildes aus Aquila bei den Kardinälen im römischen Zentrum von einer gewissen Neugierde und womöglich einer Art Schaulust gegenüber dem Gegenstand aus. Wir wissen, dass am Papsthof des 17. Jahrhunderts größtes Interesse an ungewöhnlicher Anatomie bestand. So ließ sich Papst Urban VIII. 1624 von Medizinern und Theologen über das jüngst aufgefundene zweiköpfige Kalb informieren.³⁴ Laut einem der wichtigsten Traktate zur Zulassung zum Klerus war zwar eine Person mit sechs Fingern an einer Hand nicht direkt zu den *monstra* zu zählen.³⁵ Dennoch reihten Autoren der kanonistischen Traktatliteratur auch Polydaktylie in einen breiteren Diskurs um überzählige Gliedmaßen und sogenannte Monstrositäten ein.³⁶ Ein besonderer Drang zur Kommunikation über das Phänomen des sechsten Fingers kann vor diesem kulturellen Hintergrund in Rom und vor Ort angenommen werden und erklären, warum man gerade in diesem Fall auf das Mittel der Zeichnung zurückgriff. In spezifischem Sinne galt auch für diese nicht-publizierten und nicht-kommerziellen Bilder ein Mechanismus der Aufmerksamkeitsökonomie und Nachfrage, wie er etwa für Körperdarstellungen auf Einblattdrucken herausgearbeitet wurde.³⁷

Der hier gewählte Fokus auf die Außenwirkung des Körpers, den die Visualisierung der fehlenden (oder überzähligen) Finger besonders gut demonstriert, schließt an eine breitere Ambivalenz der katholischen Kirche gegenüber versehrten Körpern an. Verwundete, gebrechliche oder kranke Körper waren nicht nur Gegenstand exkludierender Rechtsnormen, sondern im Gegenteil auch von Barmherzigkeit oder sogar Verehrung. Blickt man auf den breiteren kulturellen Kontext so wurde einerseits zur Legitimation der Exklusion von gebrechlichen Klerikern die Vorstellung der *figura Christi* herangezogen – frühneuzeitlichen Akteuren stand Christus als schön und körperlich makellos vor Augen.³⁸ Andererseits

³⁴ Silvia de Renzi: Medical Competence, Anatomy and the Polity in Seventeenth-Century Rome. In: *Renaissance Studies* 21 (2007), S. 551–567.

³⁵ Maiolo: *Tractatus* (wie Anm. 30), S. 36.

³⁶ Vgl. Ugolini: *Tractatus* (wie Anm. 30).

³⁷ Rudolph: *Evidenz* (wie Anm. 5).

³⁸ Vgl. Maiolo: *Tractatus* (wie Anm. 30), S. 377.

findet sich eine intensive visuelle Glorifizierung des gebrechlichen Körpers – man denke an den Christus mit Lepra oder die Märtyrer in Santo Stefano Rotondo in Rom (die freilich neben Verehrung ebenfalls negative Reaktionen hervorriefen).³⁹ Als Objekt der Verehrung wurden die bei der Verbreitung und Verteidigung des Glaubens entstandenen Verletzungen traditionell keinesfalls als „Deformitäten“, sondern im Gegenteil als schön und würdig beschrieben.⁴⁰ Um die frühneuzeitliche Ambivalenz der Wirkung von Körpergebrechen und ihrer Darstellung zu konkretisieren sei noch auf den Missionar Isaac Jogues verwiesen.⁴¹ Dieser war 1642 im heutigen Québec in Gefangenschaft geraten, wobei mehrere Finger mutiliert wurden. Gerade seine Hand wurde in zeitgenössischen Darstellungen zu einem positiven Erkennungszeichen (Abb. 4).

Auch Jogues musste sich allerdings zunächst um eine päpstliche Dispens für die Durchführung der Messfeier bemühen, die ihm gewährt wurde.⁴² Während er also seine Verletzung als Zeichen der Heiligkeit an den Händen trug – und damit Bewunderung und nach seinem Tod auch Verehrung auslöste –, wurde er gleichzeitig mit Rechtsnormen konfrontiert, die stark auf die negative Außenwirkung von Körpergebrechen abhoben. Welchen Aspekt der Reaktion auf ein Gebrechen man stark machte, hing vom jeweiligen Einzelfall ab. Diese Ambivalenz erhöhte den Spielraum der katholischen Kirche im Umgang mit versehrten, ungewöhnlichen oder erkrankten Körpern.

Schluss

Die visuelle Darstellung von Händen im frühneuzeitlichen kurialen Gnadenverfahren war von Heterogenität gekennzeichnet. Sie konnte detailliert oder schematisch, von verschiedenen Seiten, mit und auf verschiedenen Materialien, neben oder hinter narrativen Texten und mit oder ohne weitere Objekte wie der Hostie erfolgen. Der vorliegende Aufsatz hat gezeigt, dass die Darstellung allerdings nicht willkürlich war, sondern sich jeweils spezifische Funktionen aufzeigen lassen. Die Funktion der Gewinnung von Sicherheit im Verfahren erklärt, warum Bilder angefertigt und versandt wurden. Sie komplementierten und beglaubigten den Augenschein der lokalen Amtsträger und identifizierten gleichsam eine Person und ihr Gebrechen. Die Funktion der Zentrierung macht plausibel, welchen

³⁹ Vgl. Peter Burschel: *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*. München 2004, S. 197.

⁴⁰ Bei Augustinus heißt es etwa, nach der Auferstehung würden zwar fehlende Gliedmaßen den Märtyrern zurückgegeben, Verwundungen und Narben aber nicht verschwinden, „darf man doch die Male des Heldenmuthes nicht für Gebrechen halten oder so nennen“; Aurelius Augustinus: *Ausgewählte Schriften des hl. Augustinus, Kirchenlehrers*. Nach dem Urtexte übersetzt. Bd. 3: *Über den Gottesstaat*. Kempten 1874, S. 911.

⁴¹ Vgl. Pater Martin: *P. Isaak Jogues aus der Gesellschaft Jesu*. Regensburg 1875.

⁴² Ephraim Radner: *Leviticus*. Grand Rapids 2008, S. 232. Allerdings wurde er bereits 1646 bei seiner nächsten Missionsreise nach Amerika getötet.



Abbildung 4:
Bildausschnitt aus
Martyrium des
Isaac Jogues S.J. in
Kanada, Stich von
A. Malaer; Quelle:
Wikimedia
Commons, online
zugänglich unter:
[https://commons.
wikimedia.org/
wiki/File:
Martyrdom_of_
Father_Isaac_
Jogues_S.J._
Engraving_by_A._
Malaer_Wellcome_
V0032209.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Martyrdom_of_Father_Isaac_Jogues_S.J._Engraving_by_A._Malaer_Wellcome_V0032209.jpg)
(letzter Zugriff am
14. 9. 2020).

Ausschnitt des Körpers man aus welchem Grund zeigte. Die Bilder boten die Option vom Kontext des Körpers, aber auch von dessen Gesamterscheinung abzusehen und dafür gezielt Körperteile zu fokussieren – insbesondere die für die Eucharistiefeyer zentralen Hände. Die intensive kirchliche Behandlung der Außenwirkung des Körpers schließlich bietet Anhaltspunkte für die von Zeitgenossen erwarteten Effekte der Darstellungen. Die thematisierten Reaktionen auf versehrte Körper waren allerdings ambivalent und reichten von Spott und Abscheu bis zu Mitleid oder sogar Bewunderung.

Der Blick auf die Bilder hat gezeigt, dass der in seiner Quantität und Öffentlichkeit vergleichsweise begrenzte Gegenstand eine hohe thematische und methodische Anschlussfähigkeit aufweist. Je nach Fragestellung ist zum Verständnis neben der Rechts- und Verfahrensgeschichte auch die Körper- und Medizingeschichte relevant. Die Darstellungen sind beispielsweise für das Vorkommen und die Repräsentation von Sechsfingrigkeit ebenso von Interesse, wie insgesamt für die Illustration des Alltagslebens versehrter Kleriker. Aus der Perspektive der Bildgeschichte wären wiederum Aspekte der Anfertigung, der Querverbindungen

zu anderen Darstellungsformen und der Wirkung der Körperbilder wichtig. Die hier primär behandelte Dimension des Rechtsverfahrens bietet somit einen zentralen, aber nicht den einzigen Schlüssel zu ihrem Verständnis.

Wenn die Bilder im Verfahren die genannten Funktionen übernehmen konnten, muss zum Schluss gefragt werden, warum sie dann letztlich die Ausnahme blieben. Der Fall des Klerikers mit einem sechsten Finger hat nahegelegt, dass Bilder gerade in Fällen angefertigt wurden, in denen ein Bischof unsicher war und/oder ein besonderes Interesse der Kardinäle in Rom vermutet wurde. Insgesamt gilt es hier auch besonders, die Schrift- und eben nicht Bildbasiertheit des Verfahrens sowie der zugrundeliegenden Rechtsnormen und Wissensbestände zu unterstreichen. Die beteiligten Personen, von den häufig kanonistisch ausgebildeten Amtsträgern in Rom bis zu den lokalen Zeremoniaren und Schreibern, bezogen ihre unterschiedlich gradierte Autorität im Verfahren allesamt nicht aus der gekonnten Anfertigung von Zeichnungen. Bilder konnten insofern wichtige Leistungen erfüllen; es war allerdings prinzipiell unwahrscheinlich, dass eine solche Aufwertung im Vergleich zur Schrift stattfinden würde, dass es zu einer geradezu tektonischen Verschiebung der im Rechtsverfahren benötigten Expertise und damit womöglich der Zusammensetzung der Gruppe der beteiligten Akteure kommen würde.

Die in diesem Aufsatz ausgeführte Technik der Körperdarstellung fand im 20. Jahrhundert ihre Fortsetzung und Modernisierung durch Fotografien, die von kranken und versehrten Körpern von Klerikern und Klerikerkandidaten angefertigt wurden.⁴³ Sogenannte Körpergebrechen blieben in der katholischen Kirche auch über die Neukodifizierung des Kirchenrechts von 1917 hinaus ein spezifisches Ausschlusskriterium vom Klerus. In diesem Zusammenhang heißt es in einem kanonistischen Handbuch von 1952: „Sehr zu empfehlen ist es, daß man [...] eine photographische Aufnahme des Gebrechens [beilegt], bei der besonders klar darzustellen ist, wie weit der Betreffende durch sein Gebrechen bei der Darbringung des hl. Meßopfers behindert wird. Außerdem soll man den Bericht eines Zeremoniars beilegen, der nach genauer Prüfung des Falles die Zeremonien aufzählt, die der Kandidat nicht genau nach den Rubriken vollziehen kann.“⁴⁴ Die Fotografie trat also ebenfalls neben den Bericht des kirchlichen Amtsträgers und der Fokus der Kamera lag auf der Feier der Eucharistie. Es wäre reizvoll zu verfolgen, wie häufig diese Technik genutzt wurde, und ob sich in dem neuen Medium und im gewandelten Kontext des 20. Jahrhunderts Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb eines veränderten, aber dennoch vergleichsweise statischen liturgischen und kanonistischen Rahmens ergaben. Vor dem Hintergrund der hier aus-

⁴³ Der Hinweis auf möglicherweise überlieferte Fotografien in bischöflichen Archiven findet sich bei Sabine Kienitz: *Weihhindernisse. Kriegsversehrung und katholische Geistlichkeit im Ersten Weltkrieg*. In: Gottfried Korff (Hg.): *KriegsVolksKunde. Zur Erfahrungsbindung durch Symbolbildung*. Tübingen 2005, S. 51–84, hier: S. 66 mit Anm. 45.

⁴⁴ Heribert Jone: *Gesetzbuch der lateinischen Kirche. Erklärung der Kanones*. Bd. 2: *Sachenrecht*. Paderborn 1952, S. 204.

geführten Nutzung und Funktion von Bildern in der Frühen Neuzeit läge die Anfertigung und Übersendung von Fotografien in der administrativ-rechtlichen und kulturellen Logik des Umgangs mit Körpergebrechen in der katholischen Kirche. Diese Fragen überschreiten allerdings die Grenzen der Frühen Neuzeit und dieses Aufsatzes. In Rom und über die katholische Welt verstreut liegt jedoch ein fragmentiertes und bislang unbekanntes visuelles Archiv von Körperdarstellungen, das von der Frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert reicht und nur in weiteren, länder- und epochenübergreifenden Studien ausgewertet werden kann.

Abstract

This chapter investigates the visualization of disability by looking at the role of images in defining the able body in early modern legal procedures. Catholic Church institutions used visual material when deciding on so-called bodily defects of individual clergymen. This chapter argues that images were not mere illustrations of written statements but took on specific functions. They served to focus the viewer's attention and allowed to abstract from multiple non-corporeal aspects described in texts, such as social connections or pastoral qualifications of the individual. Images also drew attention to specific body parts, especially the hands, while bodily defects in general were a broad phenomenon potentially occurring in all parts of the human body. Lastly, images fitted the ecclesiastical focus on aesthetics and appearance of impairment and conveyed the visibility and emotional effect of a bodily condition.

Thomas Fischbacher

Prinz und Patient

Fürstliche Leiden in frühneuzeitlichen Bildern

Im Jahr 1997 titelte die Zeitschrift „Stern“: „Ein Krüppel als Kanzler? Ja, die Frage muss man stellen.“ Wolfgang Schäuble über seine Zukunft und sein Verhältnis zu Kohl.¹ Das Cover zeigte Schäuble (* 1942), damals Vorsitzender der CDU/CSU-Fraktion im Bundestag und seit 1990 querschnittgelähmt, in seinem Rollstuhl-Fahrrad. Der Plan der CDU sah vor, dass Helmut Kohl (1930–2017) noch einmal die Bundestagswahl gewinnen und Schäuble ihm dann im Amt des Bundeskanzlers folgen sollte. Dagegen aber regte sich Widerstand: Edmund Stoiber (* 1942), seinerzeit Ministerpräsident von Bayern und Vorsitzender der Schwesterpartei CSU, wurde die Behauptung zugeschrieben, ein Mann im Rollstuhl könne nicht Regierungschef werden. Mit dem Interview problematisierte Schäuble taktisch seine Behinderung selbst, denn bei einer möglichen Kanzlerkandidatur wäre das Thema ohnehin nicht vermeidbar gewesen und Schäuble könne – so die Einschätzung des Ethnologen Wolfgang Kaschuba – durch die Offensive eher gewinnen.² Da die CDU die Bundestagswahl 1998 verlor, wurde der ganze Plan allerdings Makulatur.

Ein Regent im Rollstuhl wäre jedoch kein Novum gewesen, wie diese Diskussion glauben machen könnte. Franklin D. Roosevelt (1882–1945), der 1921 im Alter von 39 Jahren an Kinderlähmung erkrankte und seitdem ab der Hüfte weitgehend gelähmt war, gewann 1932 die Wahlen und wurde 32. Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika. Obwohl er sich nur mithilfe von Rollstuhl oder Krücken beziehungsweise mit Unterstützung durch Dritte fortbewegen konnte, inszenierte er sich als gesunder Mann: Zwischen Präsident und Presse herrschte ein Gentlemen's Agreement, ihn nicht in Situationen zu zeigen, in denen er Hilfe bedurfte. Diese Übereinkunft hielt und Roosevelt konnte als starker Führer in die Geschichtsbücher eingehen. Noch bis vor wenigen Jahren waren nur zwei Fotografien bekannt, die seine Behinderung zeigen.³

¹ Stern 52 (1997), Nr. 3 vom 9. 1. 1997, Titelblatt.

² Vgl. Kerstin Reisdorf: Schäuble. Ein Tabu wird gebrochen. Politiker und Medien thematisieren offen die Behinderung. In: Deutsches Ärzteblatt 94 (1997), Nr. 45 vom 7. 11. 1997, S. A-2961.

³ Vgl. Carol Poore: „But Roosevelt Could Walk“: Envisioning Disability in Germany and the United States. In: Disability, Art, and Culture 37 (1998) 2, online zugänglich unter: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0037.207> (letzter Zugriff am 4. 2. 2020).

Dieser erfolgreichen Bildpolitik zum Trotz war Staatenlenkern anderer Nationen – sei es durch persönlichen Umgang oder Berichte Dritter – Roosevelts reale körperliche Verfassung bekannt. Benito Mussolini (1883–1945) behauptete 1941 mit Blick auf Roosevelt: „Man hat in der Geschichte noch kein Volk gesehen, das von einem Paralytiker geleitet wurde. Man hat kahle Könige gehabt, dicke Könige und auch dumme Könige, aber noch niemals hat es einen König gegeben, der von anderen gestützt werden muß, wenn er auf die Toilette geht, ins Bad oder zu Tisch.“⁴ Mussolini gab damit eine vermutlich weit verbreitete Ansicht wieder. Ob die Behauptung zutreffend war oder nicht, soll der folgende Blick in die Geschichte zeigen.

In stark verkürzter Form lässt sich der Stand der mediävistischen Forschung in den 1980er-Jahren zur Frage der physischen Idoneität, der körperlichen Tauglichkeit eines Herrschers, folgendermaßen zusammenfassen: Im Mittelalter hatte ein Herrscher oder Herrschaftsanwärter körperlich unversehrt zu sein, durch Krankheit oder Behinderung wurde er zum *inutilis* und riskierte damit die Herrschaft.⁵ Gegen dieses Postulat allerdings regt sich ungefähr seit einem Jahrzehnt Widerspruch. 2009 befand Gesine Jordan, dass von der Forschung die politische Relevanz von Krankheit und Behinderung eines Herrschers zumeist als recht hoch eingeschätzt werde, tatsächlich jedoch habe ihr nur ein drohender Herrschertod politische Wirkmächtigkeit verliehen – eine überwundene Krankheit hingegen habe sogar positiv für die Herrschaft gewendet werden können. Erst in den geschichtswissenschaftlichen Darstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts seien Krankheit und Unfähigkeit eines Herrschers gleichgesetzt worden. Diese letztlich sozialdarwinistische Position habe dann im deutschsprachigen Raum durch den Einfluss völkischer Wissenschaftler einen besonderen Impuls erhalten.⁶

2015 wertete Oliver Auge, auf Vorarbeiten von Antje Schelberg basierend,⁷ systematisch unter anderem auch normative Quellen aus, die Hinweise auf ein Postulat der körperlichen Unversehrtheit eines Herrschers geben.⁸ Die ältesten

⁴ Galeazzo Ciano: Tagebücher, 1939–1943. Aus dem Italienischen von Werner Johannes Guggenheim und René König. Berlin 1946, S. 327; vgl. Galeazzo Ciano: Diario 1939–1943. Bd. 2. Mailand 1963, S. 37f.: „Mussolini si è scagliato contro Roosevelt dicendo ‚che nella storia non si è mai visto un popolo retto da un paralitico. Si sono avuti Re calvi, Re grossi, Re belli e magari stupidi, ma mai Re che per andare al gabinetto, al bagno, o a tavola avessero bisogno d’essere retti da altri uomini‘.“

⁵ Vgl. Rudolf Hiestand: Kranker König – Kranker Bauer. In: Peter Wunderli (Hg.): Der kranke Mensch in Mittelalter und Renaissance. Düsseldorf 1986, S. 61–77, hier: S. 62–67.

⁶ Vgl. Gesine Jordan: Hoffnungslos siech, missgestaltet und untüchtig? Kranke Herrscher und Herrschaftsanwärter in der Karolingerzeit. In: Cordula Nolte (Hg.): Homo debilis. Behinderte – Kranke – Versehrte in der Geschichte des Mittelalters. Korb 2009, S. 245–262, hier: S. 258f.

⁷ Antje Schelberg: Leprosen in der mittelalterlichen Gesellschaft. Physische Idoneität und sozialer Status von Kranken im Spannungsfeld säkularer und christlicher Wirklichkeitsdeutungen. [Phil. Diss.] Göttingen 2000.

⁸ Oliver Auge: Physische Idoneität? Zum Problem körperlicher Versehrtheit bei der Eignung als Herrscher im Mittelalter. In: Christina Andenna/Gert Melville (Hg.): Idoneität – Genealogie – Legitimation. Begründung und Akzeptanz von dynastischer Herrschaft im Mittelalter. Köln u. a. 2015, S. 39–58.

Bestimmungen im deutschsprachigen Raum forderten, dass ein Herzog weder taub noch blind sein dürfe, er müsse kräftig sein und ein Pferd besteigen können.⁹ Der Sachsenspiegel führte generell aus, dass stumme, blinde oder ohne Hände oder Füße geborene Kinder nach Landrecht erben durften, nicht aber nach Lehnrecht. Speziell für die Königswahl war zudem festgelegt: Kein Lahmer oder Aussätziger oder vom Papst Gebannter dürfe zum König gewählt werden.¹⁰ Der Schwabenspiegel schrieb diese Festlegung nur wenig verändert fort.¹¹ Die Goldene Bulle von 1356 schließlich forderte dann nur noch, dass man einen „hominem iustum, bonum et utilem“, also einen „gerechten, guten und tauglichen Mann“,¹² zum König wählen solle. Inwieweit die Königswähler, das heißt die Kurfürsten, ihrerseits physisch tauglich sein mussten, darüber steht in der Goldenen Bulle kein Wort.¹³ Zusammengefasst bedeutet dies: Für die herrscherliche Idoneität formulierten die normativen Quellen durchaus das Postulat körperlicher Unversehrtheit, auch wenn die Vorschriften im Laufe der Zeit eher weniger konkret, die Vorgaben allgemeiner formuliert wurden. Die gelebte Praxis unterschied sich von dieser Norm in konkreten Einzelfällen aber ganz erheblich.¹⁴

In der Goldenen Bulle finden sich jedoch in anderer Hinsicht sehr genaue Bestimmungen, wer überhaupt Kurfürst sein konnte. Für die vorliegende Untersuchung sind allein die weltlichen Kurfürsten von Interesse: Diese waren zunächst der König von Böhmen, der Pfalzgraf bei Rhein, der Herzog von Sachsen und der Markgraf von Brandenburg. Um die Konstanz der weltlichen Königswähler sicherzustellen, galten in ihren Kurländern die Unteilbarkeit der Lande und die Primogenitur: Der älteste legitime und im Laienstand befindliche Sohn eines Kurfürsten war automatisch zum Thronfolger bestimmt.¹⁵ Da in der Goldenen Bulle nichts über die körperliche Idoneität eines Kurfürsten festgelegt war, dürften Krankheit oder Behinderung für die Erlangung der Kurwürde kein Hinderungsgrund gewesen sein. Ohne Konjunktiv formuliert: Kranke oder behinderte Kurprinzen konnten – zumindest der Theorie nach – nicht benachteiligt werden, die Goldene Bulle war für sie eine Art von Inklusionsgesetz. Wie aber sah dies in der Praxis aus? Gab es überhaupt kranke oder behinderte Kurprinzen, die auf den Thron gelangten? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden, wobei

⁹ Vgl. Karl August Eckhardt (Hg.): Die Gesetze des Karolingerreiches 714–911. Bd. 2: Alemannen und Bayern. Weimar 1934, S. 22f., S. 96f.

¹⁰ Vgl. Clausdieter Schott (Hg.): Eike von Repgow. Der Sachsenspiegel. Übertragung des Landrechts von Ruth Schmidt-Wiegand. Übertragung des Lehnrechts und Nachwort von Clausdieter Schott. Zürich ²1991, S. 39, S. 201f., Landrecht I, 4 und III, 54, § 3; Karl August Eckhardt (Hg.): Sachsenspiegel. Landrecht. Göttingen u. a. 1955, S. 76f., S. 240, I, 4 und III, 54, § 3.

¹¹ Vgl. Karl August Eckhardt (Hg.): Schwabenspiegel Kurzform. I. Landrecht. II. Lehnrecht (MGH Fontes iuris N. S. 4). Hannover ²1974, S. 185, Landrecht 122b.

¹² Lorenz Weinrich (Übers.): Quellen zur Verfassungsgeschichte des Römisch-Deutschen Reiches im Spätmittelalter (1250–1500). Darmstadt 1983, S. 334f., Kap. 2, § 1.

¹³ Vgl. Schelberg: Leprosen (wie Anm. 7), S. 410.

¹⁴ Vgl. Auge: Idoneität (wie Anm. 8), S. 43, S. 57f.

¹⁵ Vgl. Weinrich (Übers.): Quellen (wie Anm. 12), S. 344–349, Kap. 7, S. 370–373, Kap. 20.

ich mich auf Fälle konzentrieren werde, in denen die gesundheitlichen Einschränkungen – wie auch immer – im Bild thematisiert wurden.

Als erstes Beispiel soll der brandenburgische Kurfürst und König in Preußen, Friedrich III./I. (1657–1713) in den Blick genommen werden, der seit seiner Kindheit körperlich gleich zweifach behindert war. Friedrich litt zum einen an einer Supinationsstellung der Füße, das heißt an einer Hebung des inneren Fußrands, die dem Formkreis des Klumpfußes zuzuordnen ist. Es kann sich dabei um eine angeborene Anomalie oder um einen erworbenen Zustand gehandelt haben. Die zweite Behinderung war wahrscheinlich eine Skoliose, eine fixierte seitliche Verbiegung der Wirbelsäule. Die mit der Seitenverbiegung zwangsläufig einhergehende Verdrehung der Wirbel und Rippen führte zu einem Buckel, der seitlich der Konvexität der Wirbelsäule lokalisiert war. Die Skoliose war vermutlich idiopathisch, also nicht durch einen Unfall hervorgerufen.¹⁶ Die Klumpfüße führte Friedrich selbst auf einen Unfall in frühester Kindheit zurück: „Nachdem hat man mich der oberhofmeisterin zu erziehen gegeben, unter welcher zeit ich vieler krankheiten bin unterworfen gewesen, ja endlich durch Gottes schickung vom arm einer magdt mit nahmen Marie von der Berg überschlagen bin, daß ich endlich gantz schep an meinen füßen darvon geworden bin.“¹⁷ Nach einer anderen Version soll er auf einer Reise nach Königsberg aus einer Karosse gefallen und die Behinderung eine Folge dieses Unfalls sein. Die uneinheitliche Wiedergabe des Vorgangs war vermutlich die Folge eines Kausalitätsbedürfnisses, Körperdeformitäten auf fassbare Ereignisse zurückzuführen.¹⁸

Zur Behandlung der Behinderungen wurde Friedrich in eiserne Korsette gezwängt und seine Füße wurden zeitweilig an Krücken gebunden. Um die deformierten Füße des Prinzen weiter zu begradigen, wurde der berühmte holländische Apparatebauer Jacob Claes Schot nach Kleve berufen, wo sich 1665/1666 der kurfürstliche Hof aufhielt. 1666 siedelte der Prinz zudem für knapp drei Monate zur Weiterbehandlung auf das oranische Schloss IJsselstein bei Utrecht über. Die Behandlung soll schon bald abgeschlossen gewesen sein, sodass der Prinz sogar „ganz gut“ tanzen konnte, was auch immer dies konkret heißen mochte.¹⁹ Auf einem um diese Zeit entstandenen Familienbild (Abb. 1), ist Friedrich als völlig gesund wirkender Junge dargestellt. Seine Gehbehinderung mag aber für die Präsentation seines jüngeren Bruders ursächlich gewesen sein, auf dessen gesunde Füße die Kurfürstin hinzuweisen scheint.

Der Rückgratverkrümmung Friedrichs versuchte man zuerst mit Hausmitteln beizukommen, man ließ ihn nicht reiten und vertraute ihn anscheinend um 1669 einem Laienbehandler an. 1670/1671 und 1672/1673 war der Prinz dann jeweils ein halbes Jahr zur Kur in Kassel, wo ihm mehrfach ein „Leibstück“, wohl eine

¹⁶ Vgl. Hans-Joachim Neumann: Friedrich I. Der erste König in Preußen. Berlin 2001, S. 13–16.

¹⁷ Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, BPH, Rep. 45 F, Nr. 1, Bl. 1v.

¹⁸ Vgl. Neumann: Friedrich (wie Anm. 16), S. 12f.

¹⁹ Vgl. Julius Großmann: Jugendgeschichte Friedrichs I., ersten Königs in Preußen. In: Hohenzollern-Jahrbuch 4 (1900), S. 10–59, hier: S. 20; Neumann: Friedrich (wie Anm. 16), S. 16.

Abbildung 1:
Jan Mytens (1614–
1670), Kurfürst
Friedrich Wilhelm
und seine Familie,
um 1666. Öl auf
Leinwand, circa
333 x 271 cm.
Stiftung Preussische
Schlösser und
Gärten, Schloss
Oranienburg, GK I
1019. Dargestellt
sind von links nach
rechts: Karl Emil
(1655–1674),
Kurfürst Friedrich
Wilhelm (1620–
1688), Kurfürstin
Louise Henriette
(1627–1667), Lud-
wig (1666–1687),
Friedrich (1657–
1713), im Himmel
die bereits verstor-
benen Kinder
Wilhelm Heinrich
(1648–1649),
Amalie (1664–1665),
Heinrich (1664–
1664).



Art Korsett, anfertigt wurde, doch waren diese Bemühungen offenbar nicht erfolgreich. 1674 übernahm deshalb der seinerzeit berühmte Arzt Dr. Arnold Fay aus Brabant die Behandlung und ersetzte die schweren und Schmerzen verursachenden Instrumente durch leichtere. Friedrich hielt sich zu dieser Therapie fast zwei Jahre lang in Kleve auf. Nachdem er 1676 wieder nach Hause zurückgekehrt war, ist von keinen weiteren Kuren mehr zu hören, doch das „accident“, der Buckel, scheint geblieben zu sein.²⁰

Während der Prinz noch in Kleve weilte, war 1674 überraschend sein älterer Bruder Karl Emil an der Ruhr gestorben. Friedrich war damit der brandenburgische Kurprinz. Von einer Diskussion über seine physische Tauglichkeit für diese Position ist nichts bekannt. Auf einem Familienbild (Abb. 2) um 1678 sind aber nur die Kinder aus der zweiten Ehe seines Vaters zu sehen: Friedrichs Stiefbrüder wurden damit deutlich erkennbar als dynastische Reserve inszeniert.

²⁰ Vgl. Großmann: Jugendgeschichte (wie Anm. 19), S. 20f.; Neumann: Friedrich (wie Anm. 16), S. 28–34.



Abbildung 2: Anonymus, Kurfürst Friedrich Wilhelm und seine Familie, um 1678. Öl auf Leinwand, circa 103 x 137 cm. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv. GEM 66/36. Dargestellt sind von links nach rechts: Philipp Wilhelm (1669–1711), Kurfürst Friedrich Wilhelm, Kurfürstin Dorothea (1636–1689), Christian Ludwig (1677–1734), Elisabeth (1674–1748), Marie Amalie (1670–1739), Karl (1673–1695), Albrecht Friedrich (1672–1731), im Himmel die bereits verstorbene Prinzessin Dorothea (1675–1676).

Kurprinz Friedrich wurde genau beobachtet. 1681 beschrieb der französische Gesandte am Berliner Hof, François de Pas Feuquières, Graf von Rébenac (1649–1694), den damals 24-jährigen Friedrich als körperlich elend und missgebildet sowie von zarter Gesundheit und gab ihm keine drei bis vier Jahre mehr zu leben.²¹ Doch diese Prognose erwies sich als falsch; Friedrich lebte noch mehr als drei Jahrzehnte, wurde 1688 Kurfürst und krönte sich 1701 sogar zum König in Preußen. Seine Physis blieb trotzdem weiterhin Thema. So vermerkte 1708 ein anonym venezianischer Reisender trocken: „Der König ist klein und von hinten fällt es mehr auf, als gut ist, dass er auf den Schultern einen kleinen Buckel hat,

²¹ Vgl. Hans Prutz: Aus des Grossen Kurfürsten letzten Jahren. Zur Geschichte seines Hauses und Hofes, seiner Regierung und Politik. Berlin 1897, S. 180, S. 350; Neumann: Friedrich (wie Anm. 16), S. 45.



Abbildung 3: Johann Wilhelm von (der) Kolm d. Ä. (erwähnt 1693–1713), Kurfürst Friedrich III., um 1700. Wachs und Materialien auf Schieferplatte, circa 32,4 x 27,1 cm. Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, SI 27 a.

was S. M. [sehr] unangenehm ist.“²² Nicht einmal die übliche große Perücke verdeckte das Leiden also vollständig. Auf zweidimensionalen Porträts ist davon freilich nichts zu sehen, dort konnte schon die Wahl der Ansicht zu einem geschönten Aussehen verhelfen. Anders bei den Keroplastiken genannten Wachsfiguren, die durch eine ungeschönte, geradezu erbarmungslose Naturnähe eine erschreckende Echtheit erzeugen sollten. Zwar zeigt das einzige noch heute erhaltene Wachsbild (Abb. 3) nicht die Deformation selbst, aber die auffällige Halslosigkeit Friedrichs, dem die Schultern fast aus den Ohren zu wachsen scheinen, lässt die bedauerliche Konstitution des Monarchen erahnen.

In allansichtigen vollplastischen Standbildern wurden die Behinderungen meist durch Stellung und Draperie verdeckt. Eine Ausnahme bildet die von Andreas Schlüter († 1714) geformte und 1698 von Johann Jacobi (1661–1726) gegossene Bronzestatue Friedrichs (Abb. 4). Statt sie zu kaschieren, stellte Schlüter die kritischen Partien offen zur Schau: Friedrich erhielt eine antikische Kurzhaarfrisur mit freiem Nacken und tänzelte nach dem Vorbild des Apoll vom Belvedere. Schlüter scheint ein guter Psychologe gewesen zu sein, denn damit sprach er die beiden Behinderungen des Monarchen auf indirekte und positive Weise an. Es verwun-

²² Anonimo Veneziano: Eine deutsche Reise anno 1708. Hg., übersetzt und kommentiert von Irene Schrattecker. Innsbruck 1999, S. 132f.: „[...] il Re é picciolo, et il di dietro risalta piú del dovere, formando un pocho di volto sopra le Spalle, che molto spiace á S. M. [...]“.



Abbildung 4: Andreas Schlüter und Johann Jacobi, Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg, 1698. Nachguss von 1972. Bronze, Höhe circa 213 cm. Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 166 F.

dert nicht, dass Friedrich für seine einzige Großbronze denjenigen als Künstler beauftragte, der ihn derart leichtfüßig und ungebeugt darzustellen vermochte.

Das zweite Beispiel führt uns von der Spree an die Elbe: Friedrich Christian (1722–1763) war der dritte Sohn des sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. beziehungsweise des polnischen Königs August III. (1696–1763). Obwohl bei seiner Geburt als ein gesundes Kind angesehen, war der Prinz durch lähmungsartige Schwäche der Beine und des linken Armes beeinträchtigt: Er litt wahrscheinlich an einer infantilen Zerebralparese.²³ Im Alter von zwei bis drei Jahren traten dazu Zeichen von Fallsucht auf, die zwar bald wieder verschwanden, aber eine Nei-

²³ Vgl. Maureen Cassidy-Geiger: Die Grande Kur. Prinz Friedrich Christian von Sachsen auf der Suche nach Heilung und Kultur in Italien 1738–1740. The Grand Cure. A Disabled Saxon Prince and His Tour of Italy 1738–1470. Dresden 2018.

gung zu Muskelzuckungen blieb zurück. Er konnte in der Regel nur mit Unterstützung anderer gehen. Bedingt durch den Tod seiner beiden älteren Brüder wurde er 1728 Kurprinz. 1734, im Alter von zwölf Jahren, konnte er seinen heimkehrenden Eltern immerhin ein Stück des Weges entgegenreiten.²⁴ Da verschiedene Kuren und das Töplitzer Bad keine Besserung brachten, begab sich der Prinz mit 42-köpfigem Gefolge im Frühjahr 1738 nach Italien, um zehn Wochen lang in Ischia die Bäder zu gebrauchen. Anfang Juli hieß es über seine Verfassung: „Der Kranke hatte Mühe, sich aufrecht stehend zu erhalten, sein Gang war schwankend, die linke Hand konnte er nicht schließen. Die Gelenke der unteren Gliedmaßen, besonders die Knie, waren gekrümmt, die Muskeln zwar nicht völlig vom Schwund befallen, aber doch unterernährt. Der Geist zeigte sich insofern in Mitleidenschaft gezogen, als der Prinz bei einem jeden heftigen Geräusch, wie beim Abfeuern einer Schußwaffe, meist in schreckhaftes Zittern geriet.“²⁵

Sein Zustand verbesserte sich in Italien so, dass er die Karten beim Kartenspielen halten, beide Füße mit der vollen Sohlenlänge aufsetzen und ohne Hilfe einer anderen Person, nur auf seinen Stock gestützt, etwas auf und ab gehen konnte. Zugleich war seine Reise auch eine Grand Tour: Er begab sich an den Hof von Neapel, blieb ein Jahr in Rom, besuchte die angesehensten Städte in Oberitalien, traf am 21. Dezember 1739 in Venedig ein und verließ die Stadt nach einem halben Jahr Aufenthalt schließlich wieder in Richtung Wien.²⁶ Sein Empfang an der

²⁴ Vgl. Johann Gottfried Mittag: *Leben und Thaten Friedrich Augusti III. Des Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten Königs der Pohlen und Churfürstens zu Sachsen*, Biß auf gegenwärtige Zeit zusammen getragen und ausgefertigt. Leipzig 1737, S. 488; Karl Ludwig von Pöllnitz: *Briefe Welche das merckwürdigste von seinen Reisen und die Eigenschaften derjenigen Personen woraus die vornehmsten Höfe von Europa bestehen, in sich enthalten. Aus der letzten vermehrten französischen Auflage ins deutsche übersetzt*. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1738, S. 159: „Der älteste Prinz scheint dem Bildniß, welches ich von Kaiser Josepho in dessen Kindheit gesehen, sehr ähnlich zu seyn. Immittelst sehe ich ihn für einen sehr zärtlichen Prinzen an, und ist er in seinen Knien so schwach, daß er sich kaum darauf halten kan. Die Aerzte sagen zwar, daß es ihm noch vergehen werde, allein für meine Person achte ich ihre Versicherung keines weges für ein Evangelium.“ Vgl. Julius Richter: *Das Erziehungswesen am Hofe der Wettiner Albertinischer (Haupt-) Linie*. Berlin 1913, S. 327f. Auf einem ganzfigurigen Porträt, gemalt nach 1731, steht Friedrich Christian mit überkreuzten Beinen in Reitstiefeln an einen Tisch gelehnt; vgl. Harald Marx (Bearb.): *Die Gemälde des Louis de Silvestre. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Gemäldegalerie Alte Meister*. Dresden 1975, S. 68, Nr. 35 b und S. 82, Nr. 76, zeigt ihn bei einer Familienzusammenkunft zu Neuhaus 1737 ebenfalls stehend, aber auf einen Krückstock gestützt.

²⁵ Richter: *Erziehungswesen* (wie Anm. 24), S. 335.

²⁶ Vgl. August Moritz Engelhardt: *Friedrich Christian Churfürst von Sachsen. Ein biographischer Entwurf nebst Beschreibung der auf diesen Fürsten Bezug habenden und unter seiner Regierung geprägten Münzen und Medaillen*. Dresden 1828, S. 2f.; Richter: *Erziehungswesen* (wie Anm. 24), S. 334f., S. 337f., S. 340, S. 342f., S. 345; Horst Schlechte: Vorwort. In: ders. (Bearb.): *Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian 1751 bis 1757*. Weimar 1992, S. 9–15, hier: S. 12; Dinah Burkert/Andrea Frings: *Die Tagebücher des Sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian*. In: Maria Lieber/Fabio Marri (Hg.): *Die Glückseligkeit des gemeinen Wesens. Wege der Ideen zwischen Italien und Deutschland im Zeitalter der Aufklärung*. Frankfurt a. M. u. a. 1999, S. 115–122; Wiebke Fastenrath Vinattieri: *Sulle tracce del primo Neoclassicismo. Il viaggio del principe ereditario Friedrich Christian di Sassonia in Italia (1738–1740)*. In: *Zeitenblicke* 2 (2003) Nr. 3, online zugänglich unter: www.zeitenblicke.de/2003/03/fastenrath.htm (letzter Zugriff am 3. 9. 2019); Cassidy-Geiger: *Kur* (wie Anm. 23).



Abbildung 5: Pietro Longhi (1701–1785) [zugeschrieben], Empfang des Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen an der Grenze der Republik Venedig, um 1739. Öl auf Leinwand, ca. 79 x 106 cm. Königsschloss Warschau, Inv.-Nr. FC-ZKW/1130.

Grenze der Republik Venedig ist in einem Ereignisbild überliefert (Abb. 5).²⁷ Es zeigt den nunmehr 17-jährigen Friedrich Christian und den Vertreter der Republik Venedig, die einander die zeremoniell vorgesehenen Reverenzen erweisen. Dem Prinzen gelingt es nur ansatzweise, die geforderte Fußstellung einzunehmen, gestützt auf seinen Stock und von zwei Dienern unter den Achseln gehalten.

Während Friedrich Christian 1739 auf Reisen war, gingen Gerüchte um, seine Mutter, Kurfürstin und Königin Maria Josepha (1699–1757), wolle ihn zur Annahme der Kardinalswürde bewegen, um dadurch den Kurhut dem körperlich gesunden Zweitältesten, Prinz Franz Xaver (1730–1806), zu verschaffen.²⁸ Der englische Gesandte am Hof von Dresden, Sir Charles Hanbury-Williams (1708–1759),

²⁷ Vgl. Cordula Bischoff: Aufklärung in Sachsen? Das höfische Familienporträt zwischen Staatsrepräsentation und Empfindsamkeit. In: *Das achtzehnte Jahrhundert* 37 (2013) 2, S. 202–218, hier: S. 206; Cassidy-Geiger: Kur (wie Anm. 23). Das Gemälde ist in der Literatur zu Longhi bislang unbekannt; vgl. Terisio Pignatti: *L'opera complete di Pietro Longhi*. Mailand 1974; Terisio Pignatti: *Disegni di Pietro Longhi*. Mailand 1990.

²⁸ Vgl. Richter: *Erziehungswesen* (wie Anm. 24), S. 351.

berichtete noch 1747 von diesem Vorhaben, als Friedrich Christian gerade geheiratet hatte. Über den Kurprinzen schrieb er bei dieser Gelegenheit: „I am next to speak of the Electoral Prince. You know, Sir, his person is bad, and his backbone so disjointed, that he cannot stand without two people to support him. The weakness of his body has hurt his mind. His parts, if he ever had any, are much decayed; but he is civil, good, and well-tempered. [...] When he walks, supported or rather dragged along by two people, his knees almost touch his stomach; and the Duchess of Courland (who is our good friend at this court) told me that she saw him in bed on his wedding night, and that he lay in the same posture there; so that she did not comprehend how matters could be accomplished.“²⁹

Diesen Zweifeln zum Trotz entsprangen der Ehe insgesamt neun Kinder. Der zweitälteste Prinz Karl (1752–1781) blieb kränklich, war gleichfalls an den Füßen gelähmt und konnte sich ebenso wie sein Vater nur mit der Hilfe von zwei Personen oder im Rollstuhl bewegen.³⁰ Im Siebenjährigen Krieg hielten sich Kurprinz Friedrich Christian und sein Sohn Karl auch am Münchner Hof auf. Im Jahr 1761 entstand dort ein großformatiges Konversationsstück mit den Mitgliedern der kurbayrischen und kursächsischen Familie (Abb. 6).³¹ Der Maler Peter Jakob Horemans (1700–1776) beschrieb alle Dargestellten einzeln. Zum sächsischen Kurprinzen und dessen Sohn vermerkte er: „Sr Hoheit der Churprinz Friedrich Christian von Pohlen und Sachsen sitzen als ein zuhörer auf dero gewöhnlichen Seßel, welcher mit zwei Rädern versehen ist. und zur Linken seite ist dero 9 jähriger Prinz Carl zu sehen [...]“.“³²

Bei dem Rollstuhl Friedrich Christians handelte es sich um eine in Paris hergestellte Neuentwicklung im Möbelsektor.³³ Das großformatige Bild hing übrigens gut sichtbar an prominenter Stelle, nämlich im kurfürstlichen Audienzzimmer von Schloss Nymphenburg.³⁴ Am 5. Oktober 1763 wurde Friedrich Christian Kurfürst. Zwei Wochen später hieß es über ihn in der englischen Presse, da er ein Krüppel sei, der nur mit der Hilfe zweier anderer Personen laufen könne, habe er wenig

²⁹ Zit. nach Horace Walpole: *Memoires of the Last Ten Years of the Reign of George the Second*. Bd. 2. London 1822, S. 467f.

³⁰ Vgl. Charles Burney: *The Present State of Music in Germany, the Netherland, and United Provinces* [...]. Bd. 2. London 1775, S. 37f.; Carl von Weber: *Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern*. Beiträge zu einer Lebensbeschreibung derselben. Bd. 1. Dresden 1857, S. 86; Wolfgang Lippert (Hg.): *Kaiserin Maria Theresia und Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen. Briefwechsel 1747–1772 mit einem Anhang ergänzender Briefe*. Leipzig 1908, S. 68, S. 75f., S. 402f.; Richter: *Erziehungswesen* (wie Anm. 24), S. 382–389, S. 405–408. Ein Familienbild von 1772 zeigt ihn als einziges der Kinder sitzend; vgl. Bischoff: *Aufklärung* (wie Anm. 27), S. 216.

³¹ Vgl. Johann Georg von Hohenzollern (Hg.): *Peter Jakob Horemans (1700–1776), kurbayerischer Hofmaler*. München 7. Mai – 3. November 1974. München 1974, S. 27f., Nr. 22; Walter Koschatzky/Selma Krasa: *Herzog Albert von Sachsen-Teschen 1738–1822. Reichsfeldmarschall und Kunstmäzen*. Wien 1982, S. 53; Bischoff: *Aufklärung* (wie Anm. 27), S. 206.

³² Zit. nach Hohenzollern (Hg.): *Horemans* (wie Anm. 31), S. 54 d.

³³ Vgl. Cassidy-Geiger: *Kur* (wie Anm. 23).

³⁴ Vgl. Hohenzollern (Hg.): *Horemans* (wie Anm. 31), S. 28, Nr. 23, Anm. 1.



Abbildung 6: Peter Horemans (1700–1776), *Die kurbayerische und kursächsische Familie beim Musizieren und Kartenspiel*, 1761. Öl auf Leinwand, 150 (185) x 210 (230) cm. Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Inv.-Nr. Ny.G 1 (ResMü.G 182), Nymphenburg, Hauptschloss, ehem. Schlafzimmer (R.4).

Chancen, zum König von Polen gewählt zu werden; eine andere Zeitung spitzte die Prognose noch zu und prophezeite, für den Kurfürsten gebe es „no chance to be King“.³⁵ Zu einer Wahl kam es aber gar nicht mehr: Friedrich Christian erkrankte am 15. Dezember an Blattern und starb nur zwei Tage später am 17. Dezember 1763 an einem Schlagfluss. Seine Regierung hatte somit nur 74 Tage gewährt. Einige Zeit nach seiner Beisetzung erging die bezeichnende Anordnung, sein Sarg solle wieder geöffnet und der Körper gerade gelegt werden.³⁶

In meinem dritten Beispiel schließlich geht es um eine Sehstörung, die für uns heute eigentlich nicht mehr als Behinderung gilt, für einen Fürsten der Frühen Neuzeit aber eine massive und nur unter besonderen Umständen temporär zu behebende Beeinträchtigung war. Friedrich II. (1712–1786), weithin als Friedrich

³⁵ Zit. nach Patrick Schmidt: Die sozialen Eliten und der Umgang mit körperlichen Beeinträchtigungen. Ein Beitrag zur Diskursgeschichte von „Behinderung“ im 17. und 18. Jahrhundert anhand britischer und französischer Periodika. In: Cordula Nolte (Hg.): Phänomene der „Behinderung“ im Alltag. Bausteine zu einer Disability History der Vormoderne. Affalterbach 2013, S. 163–188, hier: S. 175.

³⁶ Vgl. Weber: Maria (wie Anm. 30), S. 148–150.



Abbildungen 7 a und 7 b: Gestieltes Einglas aus dem Nachlass König Friedrichs II. Durchmesser 40 mm, 7 Dioptrien bikonkav. Glas, Schildpatt, Perlmutter, Goldbronze; Krückstock mit Perspektiv aus dem Nachlass König Friedrichs II. Maße unbekannt. Glas, Perlmutter, Gold. Zuletzt Berlin, Hohenzollernmuseum Schloss Monbijou, Verbleib unbekannt. Aus: Greef: Augengläser (wie Anm. 37), Fig. 1, 8.

der Große bekannt, war brandenburgischer Kurfürst und König von Preußen und hinterließ bei seinem Tod eine Reihe von Sehhilfen (Abb. 7 a und Abb. 7 b), die bis zum Zweiten Weltkrieg im Hohenzollern-Museum im Schloss Monbijou aufbewahrt wurden: zwei monokulare Lorgnetten, eine mit konkav 6,0 Dioptrien, die andere mit 7,0 Dioptrien, außerdem ein Stock mit durchbohrter Krücke, in der sich ein Konkav- und ein Konvexglas befanden, sodass das Ganze als Handfernrohr oder Perspektiv zu benutzen war.³⁷

Wir sind ferner durch die Schatullrechnungen darüber informiert, dass Friedrich 1747 von seinem Hofarzt mehrere Brillen und Ferngläser für 344 Taler kauf-

³⁷ Vgl. Richard Greef: Ueber Augengläser und optische Instrumente im Hohenzollern-Museum. In: Hohenzollern-Jahrbuch 18 (1914), S. 156–164, hier: S. 157f. Aus Friedrichs Nachlass befanden sich dort ferner ein einfaches monokulares, nicht ausziehbares Perspektiv im Holzkästchen, ein ebenfalls nicht ausziehbares, etwas größeres Hornperspektiv, zwei mittelgroße Fernrohre, das kleinere ohne Bezeichnung, das größere von dem Optiker Ayscough, und in Lederhülle zwei ganz große, etwa einen Meter lange und noch viel weiter ausziehbare Fernrohre, bezeichnet als Dollandsche Tubusse.

te.³⁸ Es ist also gesichert, dass der König diese Instrumente erworben hat, aber hat er sie auch benutzt? Tatsächlich wird dies durch Berichte bestätigt. 1755 besuchte er verkleidet und inkognito die Tulpenburg in Holland, um den dortigen Garten zu besichtigen. Dort wünschte Friedrich, den Gärtner der Anlage zu sprechen, und besah diesen prüfend durch sein Glas. Der so „begutachtete“ Gärtner, Joachim Ludwig Heydert (1716–1794), beschrieb diese Szene in seinen Aufzeichnungen.³⁹

Es wurde jüngst vermutet, dass die starke Kurzsichtigkeit Friedrichs für seine Abneigung des Zeremoniells wie der Jagd ursächlich war, und auch das Reiten dürfte dem Monarchen einige Mühe bereitet haben: Die Vorstellungen vom wild stürmenden König zu Pferde sind damit wohl in das Reich der Mythen zu verweisen.⁴⁰ Friedrich konnte seine Einschlaggläser – vom Brillenforscher Moritz von Rohr als eine Art von Versteck für Augenhilfen bezeichnet – aus Standesgründen nicht in der Öffentlichkeit benutzen, während sich der Bürgerstand von einem offenen Gebrauch von Sehhilfen nicht abhalten ließ. Selbst nach der Französischen Revolution hielt sich in der besseren Gesellschaft noch das Vorhaltglas, sei es für ein oder zwei Augen.⁴¹

Gesellschaftlich akzeptiert war für einen König speziell im militärischen Umfeld der Gebrauch eines Perspektivs oder Fernrohrs, mit dem er die Umgebung wenigstens ausschnittsweise scharf wahrnehmen konnte. Seine „Blödigkeit des Gesichts“, wie die Sehschwäche damals genannt wurde,⁴² blieb den Zeitgenossen nicht unentdeckt und wurde in Zusammenhang mit den auffallend großen Augen des Königs gebracht. So schrieb Theodor Gottlieb von Hippel (1741–1796): „Man sagt: Der König habe blöde Augen, und eben daher sein Blick, sein großes Auge! Seinen Blick ist es nicht anzusehen. Er hat Alles an sich, was ein vollgültiger Blick haben kann. – König und ein Perspektiv sind fast unzertrennlich.“⁴³

Welche Folgen die Sehbehinderung für den König noch hatte und wie sich diese auf seinen Ruf auswirkten, sei hier an einem Gemälde gezeigt. Um 1764 entstand die erste Fassung eines Porträts mit Friedrich als grüßendem Monarchen (Abb. 8). Das Bild wurde häufiger kopiert und verschenkt, auch an Bürgerliche. Zuletzt

³⁸ Vgl. Peter-Michael Hahn: Friedrich II. von Preußen. Feldherr, Autokrat und Selbstdarsteller. Stuttgart 2013, S. 144.

³⁹ Vgl. Friedrich Backschat: Joachim Ludwig Heydert, ein Hofgärtnerleben unter Friedrich dem Großen. Nach Heyderts Aufzeichnungen. In: MVGP NF 7 (1939), S. 290–321, hier: S. 291–294; Hahn: Friedrich (wie Anm. 38), S. 262.

⁴⁰ Vgl. Hahn: Friedrich (wie Anm. 38), S. 144–145; Robin Villain: König Friedrich II. 1740–1786. Kein Ideal und doch Idol. In: Thomas Fischbacher (Hg.): Die Hohenzollern in Brandenburg. Gesichter einer Herrschaft. Regensburg 2015, S. 154–163, hier: S. 163.

⁴¹ Vgl. Moritz von Rohr: Aus der Geschichte der Brille mit besonderer Berücksichtigung der auf der Greeffschen beruhenden Jena'schen Sammlung. In: Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie 18 (1928), S. 95–117, hier: S. 99, S. 108.

⁴² Vgl. Reinhold Reith: Brille. In: Friedrich Jaeger (Hg.): Enzyklopädie der Neuzeit Online, online zugänglich unter: http://dx.doi.org/786056940.erf.sbb-berlin.de/10.1163/2352-0248_edn_a0541000 (letzter Zugriff am 12. 6. 2020).

⁴³ Theodor Gottlieb von Hippel: Sämtliche Werke. Bd. 3. Berlin 1828, S. 306.



Abbildung 8: Johann Heinrich Christian Franke (1738–1792), König Friedrich II. von Preußen, mit Dreispitz grüßend, um 1764. Öl auf Leinwand, 126,5 x 94,3 cm, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, GK I 30089, Fotografie: Jörg P. Anders.

schrrieb eine Kunsthistorikerin dazu: „Die Tatsache, dass bürgerlichen Empfängern eine solche Anerkennung zuteil wurde, die eigentlich Adeligen vorbehalten war, ist ebenso ungewöhnlich wie die Pose, in der sich der König präsentierte und die nur selten in der Kunst zu finden ist. [...] Es war grundsätzlich ein repräsentatives Bild, aber mit originellem Motiv. Im Wettstreit der europäischen Höfe konnte der preußische König mit dieser Unkonventionalität auf sich aufmerksam machen. [...] Jeder Empfänger des Bildes konnte sich vom grüßenden König angesprochen fühlen. Man mag hier den aufgeklärten Herrscher sehen, der seinen Untertanen Respekt zollt, ohne an den Schranken der bestehenden Gesellschaftsordnung zu rütteln.“⁴⁴

Der König grüßte tatsächlich jeden – allerdings auch jeden Laternenpfahl. Seine Leutseligkeit war wohl zu einem nicht unerheblichen Teil seiner Sehschwäche ge-

⁴⁴ Frauke Mankartz: Die Marke Friedrich. Der preußische König im zeitgenössischen Bild. In: Friederisiko. Friedrich der Grosse. Die Ausstellung. München 2012, S. 204–221, hier: S. 217f.

schuldet. Das stets griffbereite Perspektiv in der durchbohrten Krücke, die wir im Bild sehen, konnte er sich nicht immer vor das Auge halten, zumal wenn er gleichzeitig ritt und grüßte, wie im Bericht von Friedrich August Ludwig von der Marwitz (1777–1837) beschrieben, der den Monarchen um 1785 bei einem Einzug in Berlin beobachtete: „Der König ritt ganz allein vorn, und grüßte, indem er fortwährend den Hut abnahm. Er beobachtete dabei eine sehr merkwürdige Stufenfolge, je nachdem die aus den Fenstern sich verneigenden Zuschauer es zu verdienen schienen. Bald lüftete er den Hut nur ein wenig, bald nahm er ihn vom Haupte und hielt ihn eine Zeitlang neben demselben, bald senkte er ihn bis zur Höhe des Ellenbogens herab. Aber diese Bewegung dauerte fortwährend, und so wie er sich bedeckt hatte, sah er schon wieder andere Leute und nahm den Hut wieder ab. Er hat ihn vom Halleschen Tore bis zur Kochstraße gewiss 200mal abgenommen.“⁴⁵

Die genannte Strecke ist überschaubar, sie beträgt nur 900 Meter. Friedrich grüßte damit alle viereinhalb Meter, eine Leistung, die wohl kaum ein anderer Machtinhaber überboten haben dürfte. In der Öffentlichkeit eine Sehhilfe zu tragen, blieb sogar für viele Politiker bis in die jüngere Vergangenheit ein Tabu. So weigerte sich etwa noch der rumänische Diktator Nicolae Ceausescu (1918–1989) trotz seiner Sehschwäche, eine Brille zu tragen: Für ihn wurden daher Schriftstücke mit einer Spezial-Schreibmaschine abgefasst, die zwei Zentimeter große Buchstaben druckte.⁴⁶ War allerdings im Gesicht eines Politikers eine Brille schon etabliert, konnte sie zu dieser Zeit auch zum Zwang werden, wie das Beispiel Helmut Kohls zeigt. Über ihn hieß es unter der Überschrift „Des Volkes Wille: Kohl mit Brille“ am 19. September 1988 im „Hamburger Abendblatt“: „Helmut Kohl trägt in der Öffentlichkeit wieder Brille. Die Bundesbürger wollen es so. Des Kanzlers Vertrauter, Eduard Ackermann, sagte: ‚Auf die Meinung der Mehrheit muß ein Politiker auch bei diesen Dingen Rücksicht nehmen.‘ Weil die Kurzsichtigkeit – hervorgerufen durch eine Scharlacherkrankung im Kindesalter – überwunden schien, hatte Kohl nach der Rückkehr aus dem Sommerurlaub auf seine Augenläser zumeist verzichtet. Doch das neue Gesicht mißfiel der Öffentlichkeit. Eine Infratest-Umfrage hat ergeben, daß 80 Prozent der deutschen Frauen und Männer ein bebrillter Kanzler besser gefällt.“⁴⁷

Doch zurück zu den Herrschern der Frühen Neuzeit: Welche Schlussfolgerungen lassen sich aus diesen Beobachtungen ziehen? Die drei präsentierten Fälle von körperlicher Missbildung beziehungsweise Geh- und Sehbehinderung eines Kurprinzen/Kurfürsten im Bild lassen wohl kaum Aussagen von grundsätzlicher Gültigkeit zu, doch sind daraus zumindest drei Arbeitshypothesen zu gewinnen:

⁴⁵ Aus dem Nachlasse Friedrich August Ludwig's von der Marwitz auf Friedersdorf, königlich Preußischen General-Lieutenants a. D. Bd. 1. Berlin 1852, S. 18f.

⁴⁶ Vgl. Marco Kauffmann Bossart: Zu verkaufen: Rumäniendeutsche. In: Neue Zürcher Zeitung vom 20. 12. 2018.

⁴⁷ Zit. nach Martin Warnke: Herrscherbildnis. In: Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Bd. 1. München 2011, S. 481–490, hier: S. 487.

1. In frühneuzeitlichen Herrscherdarstellungen dominierte zunächst noch das Idealbild eines unsterblichen politischen Körpers. Krankheiten und Behinderungen der Herrscher konnten aber durch eine überbetont gesund wirkende Darstellung der betroffenen Stellen thematisiert werden. Im Lauf des 18. Jahrhunderts wurde dann ein mehr oder minder realistisches Zeigen des jeweiligen Leidens möglich.
2. Für die Erlangung der Kurfürstenwürde spielten Krankheit oder Behinderung in der Frühen Neuzeit keine Rolle, auch für einen selbst kreierten oder ererbten Königstitel waren sie kein Hinderungsgrund: Hier heilte dynastisches Blut die größten Gebrechen. Chancenlos aber war, wer mit schwerer körperlicher Beeinträchtigung zum König einer Wahlmonarchie erhoben werden wollte.
3. Krankheiten oder Behinderungen waren nicht nur zeit- und kulturbedingt, sie differierten auch nach sozialem Stand. Eine Gehschwäche beispielsweise stellte für einen Kurfürsten offensichtlich kein Problem dar, vermutlich aber für jeden seiner Untertanen. Dagegen war eine Sehschwäche für einen Herrscher eine schwere Beeinträchtigung und konnte nicht in der Öffentlichkeit mit einer Brille korrigiert werden, wie es Bürgern möglich war.

Es muss zukünftigen Arbeiten vorbehalten bleiben, diese Thesen anhand von weiteren Krankheiten und Behinderungen anderer Kurprinzen zu verifizieren. Die Voraussetzungen für ein solches Vorhaben sind insofern ausgezeichnet, als die Personen dieser Gruppe häufig im Bild dargestellt sind und ihr Gesundheitszustand meist durch Berichte von Leibärzten oder Beschreibungen anderer Personen am Hof überliefert ist. Somit lassen sich schriftliche Befunde und Verbildlichungen miteinander vergleichen, eine für vormoderne Zeiten nicht häufig anzutreffende Gelegenheit. Außerdem können die Vergleiche auch Erkenntnisse zur bildlichen Darstellung von eigentlich Unsichtbarem, etwa Hör- und Sprachstörungen oder Anfallsleiden, zeitigen. Es steht zu vermuten, dass es auch für diese Krankheiten eine Bildsprache gab, die mit einer breiter angelegten Untersuchung zu entdecken wäre.

In einem zweiten Schritt wäre dann die These zu falsifizieren, dass Krankheit oder Behinderung für die Erlangung der Kurwürde kein Hinderungsgrund waren: Gab es vielleicht doch Kandidaten, denen das Erbe wegen ihrer körperlichen Untauglichkeit versagt blieb? Hierzu wären die Viten der Kurprinzen und -fürsten und die ihrer älteren Brüder systematisch zu sichten. Überprüft werden soll, ob entgegen der Festlegung in der Goldenen Bulle die körperliche Idoneität womöglich doch eine Voraussetzung für das Kurfürstenamt war. Eine belastbare Untersuchung sollte von der rechtlichen Festsetzung 1356 bis zum Ende der Kurfürstenämter mit dem Reichsdeputationshauptschluss 1803 reichen und Veränderungen und Erweiterungen in den weltlichen Kurfürstentümern der Frühen Neuzeit berücksichtigen. Zu erforschen sind so das Königreich Böhmen, die Pfalzgrafschaft bei Rhein (bis 1623), das Herzogtum Sachsen, die Markgrafschaft Brandenburg, das Herzogtum Bayern (ab 1623 eine, zwischen 1648 und 1777 zwei Kuren) sowie das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg (ab 1708/1709). In

dem fast 450 Jahre umfassenden Untersuchungszeitraum regierten dort an die hundert weltliche Kurfürsten aus den Häusern der Askanier, Habsburger, Hohenzollern, Hunyadi, Jagellonen, Luxemburger, Podiebrad, Welfen, Wettiner und Wittelsbacher.⁴⁸ Die Schicksale der Geschwister sind bei den größeren Dynastien oft in den Untersuchungen zur Geschichte der Erziehung in den jeweiligen Häusern greifbar: bei den Habsburgern für die Zeit von 1459 bis 1889,⁴⁹ bei den Hohenzollern vom Ende des 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts,⁵⁰ bei den bayerischen Wittelsbachern von frühesten Zeiten bis 1750,⁵¹ bei den pfälzischen Wittelsbachern vom Beginn des 14. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts,⁵² bei der Albertinischen Hauptlinie der Wettiner von der Mitte des 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.⁵³ Krankheiten und Behinderungen in einigen Häusern sind zudem speziell in zwei Publikationen thematisiert.⁵⁴

Drittens sollte das Feld der Untersuchung erweitert und die Geschichte behinderter oder kranker Erbprinzen in anderen Häusern im Alten Reich erforscht werden. Allmählich setzte sich auch dort im Laufe der Neuzeit Primogenitur und Unteilbarkeit der Lande nach dem Vorbild der Regelungen in der Goldenen Bulle durch. Führt dies ebenfalls zu einer „Inklusion“ wie in den kurfürstlichen Häusern? Eine solche Frage ist zwar wegen der großen Zahl der Dynastien, Generationen und Personen nicht exhaustiv zu beantworten. Mit einer ebenso sinnvollen wie praktikablen Auswahl aber ließe sich zumindest eine hinreichend begründete Tendenz ausmachen. Grundlage und Anknüpfungspunkt bieten hierfür die bislang bekannt gewordenen Fälle aus der Disability History.⁵⁵

⁴⁸ Vgl. Klaus Jürgen Matz: Wer regierte wann? Regenten-Tabellen zur Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 2002, S. 312–325.

⁴⁹ Sabine Weiss: Zur Herrschaft geboren. Kindheit und Jugend im Hause Habsburg von Kaiser Maximilian bis Kronprinz Rudolf. Innsbruck 2008. Vgl. zu den früheren Habsburgern zuletzt Rudolf Heilingner/Karl F. Stock/Marylene Stock: Habsburger Personalbibliographien. Selbständige und versteckte Bibliographien und Nachschlagewerke zum Leben und Wirken einer europäischen Dynastie anlässlich des 100. Geburtstages von Otto von Habsburg-Lothringen. Graz 2012.

⁵⁰ Georg Schuster/Friedrich Wagner: Die Jugend und Erziehung der Kurfürsten von Brandenburg und Könige von Preußen. Bd. 1: Die Kurfürsten Friedrich I. und II., Albrecht, Johann, Joachim I. und II. Berlin 1906.

⁵¹ Friedrich Schmidt: Geschichte der Erziehung der bayerischen Wittelsbacher von den frühesten Zeiten bis 1750. Urkunden nebst geschichtlichem Überblick und Register. Berlin 1892.

⁵² Friedrich Schmidt: Geschichte der Erziehung der pfälzischen Wittelsbacher. Urkunden nebst geschichtlichem Überblick und Register. Berlin 1899.

⁵³ Richter: Erziehungswesen (wie Anm. 24).

⁵⁴ Hans-Joachim Neumann: Erbkrankheiten in europäischen Fürstenhäusern: Habsburg, Hohenzollern, Romanow, Welfen, Wettiner, Bourbonen. Berlin 1993; Hans Bankl: Die kranken Habsburger. Befunde und Befindlichkeiten einer Herrscherdynastie. Wien 21998.

⁵⁵ Hiestand: König (wie Anm. 5); Hans Christian Erik Midelfort: Verrückte Hoheit. Wahn und Kummer in deutschen Herrscherhäusern. Stuttgart 1996; Jordan: Herrscher (wie Anm. 6); Jan Ulrich Büttner: Die Strafe der Blendung und das Leben blinder Menschen. In: MedGG 28 (2009/2010), S. 47–72; Nolte (Hg.): Phänomene der „Behinderung“ (wie Anm. 35); Auge: Idoneität (wie Anm. 8); Bianca Frohne/Uta Halle/Cordula Nolte u. a. (Hg.): Dis/ability History der Vormoderne. Ein Handbuch: Premodern Dis/ability History. A Companion. Affalterbach 2017.

Abstract

This chapter focusses on artistic representations of prince-electors with a physical malformation or a disability of walking or sight. The prince-electors of Brandenburg and kings of Prussia, Frederic III/I and Frederic II, as well as the Saxon prince-elector Frederic Christian are introduced, the medical reports about their conditions examined and compared to their visual representation. In the images, their physical limitations were initially denied or even substituted by an overly healthy representation of the body parts in question; only later could their bodily afflictions be shown. Neither illness nor disability was a hindrance in attaining the position of prince-elector. Social position determined what counted as a physical disability: Debility of walking was acceptable for rulers, while debility of sight was a serious issue and could not publicly be corrected by wearing glasses.

Sebastian Pranghofer

Von den Milchgefäßen zum Lymphsystem

Verbildlichung, anatomisches Wissen und Autorität im langen
18. Jahrhundert

Trotz seiner Bedeutung in der frühneuzeitlichen Anatomie und der engen Verbindung zu den lebhaften Debatten über den Blutkreislauf hat das Lymphsystem als Untersuchungsgegenstand in der Medizin- und Wissenschaftsgeschichte bisher wenig Beachtung gefunden.¹ Die Geschichte der Entdeckung des Blutkreislaufs hatte ihren klaren Wendepunkt mit William Harveys (1578–1657) Schrift „De motu cordis“ von 1628, in der er seine neue, empirisch fundierte Theorie formulierte.² In der Geschichte der Lymphgefäße gibt es dagegen keinen solchen singulären Moment einer großen Entdeckung. Sie war von begrifflichen Unklarheiten, konzeptionellen Schwierigkeiten und uneindeutigen Beobachtungen geprägt. So blieben die Lymphgefäße ab den 1620er-Jahren für mehr als 150 Jahre Gegenstand intensiver und durch Kontroversen geprägter Forschung. Als einer der wenigen Bereiche, in denen Forscher noch legitimen Anspruch auf Erstentdeckungen erheben konnten, waren sie ein idealer Forschungsgegenstand für Wissenschaftler, die ihre Reputation vergrößern wollten. Die Debatten über Erscheinung und Funktion der Lymphgefäße spiegelten aber auch die sich wandelnden epistemologischen Rahmenbedingungen und die Praxis der frühneuzeitlichen Anatomie in ihrem Wechselverhältnis wider. Vor allem die schwierige Darstellung der Lymphgefäße an der Leiche und die lange bestehende Unsicherheit über ihre genaue Struktur und Funktion machen sie zu einem besonders geeigneten Beispiel, um die Konstruktion anatomischer Objekte im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu untersuchen.

William Harveys Theorie des Blutkreislaufs und Gasparo Asellis (1581–1626) im Jahr 1627 veröffentlichte Beobachtungen zu den „venae lacteae“ („Milchgefäßen“),³ die den Magen und Darm mit der Leber verbanden, erforderten eine Revision herrschender Vorstellungen von Nahrungsaufnahme, Resorption, Blut-

¹ Roger French: *Dissection and Vivisection in the European Renaissance*. Aldershot 1999, S. 248–250.

² William Harvey: *Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*. Frankfurt a. M. 1628.

³ Gaspare Aselli: *De lactibus sive lacteis venis, quarto vasorum mesaraicorum genere*. Mailand 1627.

bildung und Struktur des Gefäßsystems.⁴ Sobald die frühneuzeitlichen Anatomen sowohl die Idee des Blutkreislaufes als auch die Existenz der Milchgefäße und später der lymphatischen Gefäße akzeptiert hatten, wurde das Verhältnis zwischen den beiden Strukturen zu einem Schlüsselproblem. Fragen zu Ursprung und Funktion der Lymphgefäße, zu ihrer Deutung als eigenständigem Gefäßsystem und zur Zirkulation der Lymphflüssigkeit waren zu klären. Daraus erwuchsen wiederum konzeptionelle Probleme. Die Idee, dass die Lymphgefäße ein eigenständiges Gefäßsystem bildeten, konnte sich erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts durchsetzen, obwohl die Existenz von einzelnen Bestandteilen wie dem Ductus thoracicus (Lymphsammelstamm in der Brusthöhle) oder einzelnen Strängen von Lymphgefäßen bei Mensch und Tier bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weitverbreitet Akzeptanz gefunden hatte.

Die konzeptionellen Probleme fanden ihren Niederschlag in einer uneindeutigen Terminologie. Zahlreiche Begriffe bezeichneten Teile jenes Gebildes, das wir heute als Lymphsystem begreifen, wie zum Beispiel „vasa lymphatica“, ein Begriff, den der schwedische Anatom Thomas Bartholin (1616–1680) für die Lymphgefäße prägte.⁵ Andere Begriffe für solche Gefäße in der Bauch- und Brusthöhle waren „venae lacteae“⁶ („Milchgefäße“), „ductus thoracicus“,⁷ „ductus hepaticus aquosus“ und „vena serosa“⁸. Stephen Blankaarts (1650–1702) „Lexicon medicum“, eines der am weitesten verbreiteten medizinischen Nachschlagewerke des späten 17. und 18. Jahrhunderts, hatte in der englischen Ausgabe von 1726 Einträge für „ductus chyliiferus“ (synonym mit „ductus thoracicus“), „vasa lactea“ („Milchgefäße“, die bei Aselli mit dem Begriff „lacteae venae“ bezeichnet wurden) und „vena lymphatica“ (synonym mit „lymphatica vasa“).⁹ Eine Terminologie, die

⁴ Zu den epistemologischen Verschiebungen nach Harvey und Aselli unter dem Einfluss mechanistischer Vorstellungen und experimenteller Forschung siehe Domenico Bertoloni Meli: *Mechanism, Experiment, Disease. Marcello Malpighi and Seventeenth-Century Anatomy*. Baltimore 2011. Forschungen und Kontroversen zu Resorption, Zirkulation, dem Gefäßsystem und insbesondere auch den Lymphgefäßen spielen in Manis Geschichte der Hepatologie eine wichtige Rolle. Siehe dazu Nikolaus Mani: *Die historischen Grundlagen der Leberforschung. II. Teil: Die Geschichte der Leberforschung von Galen bis Claude Bernard*. Basel 1967.

⁵ Thomas Bartholin: *Vasa lymphatica, nuper Hafniae in animantibus inventa, et hepatis exsequiae*. Kopenhagen 1653.

⁶ Aselli: *Venis* (wie Anm. 3).

⁷ Jean Pecquet: *Experimenta nova anatomica, quibus incognitum hactenus chyli receptaculum, et ab eo per thoracem in ramos usque subclavios vasa lactea deteguntur*. Paris 1651.

⁸ Olaus Rudbeck: *Nova exercitatio anatomica, exhibens ductus hepaticos aquosos et vasa glandularum serosa, nunc primum inventa*. Västerås 1653.

⁹ Steven Blankaart: *The Physical Dictionary. Wherein the Names of Anatomy, the Names and Causes of Diseases, Chirurgical Instruments, and Their Use, are Accurately Described*. London 1726 (erstmalig erschienen als *Lexicon medicum graeco-latinum, in quo totius artis Medicae termini, in Anatome Chirurgica, Pharmacia, Chymia, Re Botanica etc. Usitati, dilucide et breviter exponuntur, juxta Neotericorum tum Practicorum tum Mechanicorum placita, et vere demonstrata principia*. Amsterdam 1679). Blankaart bezog sich auf Aselli, Pecquet und Bartholin, ignorierte aber Rudbecks Terminologie. Im Sinne größerer Klarheit werden in diesem Kapitel unter dem Begriff „Lymphgefäße“ verschiedene zeitgenössische Begriffe wie „venae lacteae“, „lacteal

zwischen den „vasa lymphatica“ und den „vasa lactea“ unterschied, welche nur in der Bauchhöhle zu finden waren, etablierte sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Im Laufe der Zeit wurden die Lymphgefäße in allen Teilen des Körpers gefunden und die Vorstellung von einem separaten Gefäßsystem bildete sich sukzessive heraus, obwohl die exakte Topografie und Funktion der Lymphgefäße weiterhin zur Debatte stand. Erst ab Mitte des 18. Jahrhunderts begannen die Anatomen von den Lymphgefäßen als einem „system of absorbing vessels“ („Saugadersystem“) zu sprechen.

Ende des 18. Jahrhunderts waren für den Leipziger Anatomieprofessor Christian Friedrich Ludwig (1751–1823) ambivalente Terminologie und unklare Darstellung die Hauptgründe, welche die Durchsetzung der neuen Vorstellung von den Lymphgefäßen als einem System absorbierender Gefäße behinderten. Er argumentierte, dass für ihr besseres Verständnis – und um Forschungslücken zu identifizieren – eine exakte Terminologie und Kenntnis der bisherigen Forschung unabdingbar wären. Ludwig war der Überzeugung, dass viele anatomische Missverständnisse und Dispute mithilfe eines historisch fundierten Verständnisses der Lymphgefäße zu lösen wären. Solch eine Geschichte der Lymphgefäße sollte aber nicht eine bloße chronologische Übersicht über die relevanten Entdeckungen sein, sondern hatte zu bestimmen, wie weit die bisherige Forschung ausreichte, um die Kontroversen über Neuentdeckungen zu rekonstruieren, Quellen ordentlich nachzuweisen und die Arbeitsweisen früherer Anatomen zu beschreiben.¹⁰

Dennoch blieb die Geschichte des Lymphgefäßsystems bis heute ein Randthema der Medizin- und Wissenschaftsgeschichte. Ausnahmen sind die Arbeiten von Reginald S. A. Lord und Nellie B. Eales,¹¹ die die wesentlichen Kontroversen des 17. und 18. Jahrhunderts nachzeichneten, sowie von Matthew H. Kaufman, der sich mit der Bedeutung anatomischer Präparate für die Forschung zum Lymph-

vessels“, „venae serosae“, „Milchgefäße“, „milky veins“, „lymphae“, „lymphatics“, „lymphatische Gefäße“, „Saugadern“, „absorbent vessels“ etc. subsumiert. Diese Begriffe bezeichneten Strukturen, die nach heutigem Verständnis das Lymphsystem konstituieren, allerdings mit gänzlich verschiedenen Konzepten assoziiert waren. Wenn auf spezifische zeitgenössische Konzepte Bezug genommen wird, verwende ich die entsprechenden historischen Begriffe.

¹⁰ Einleitung zu Christian Friedrich Ludwig: William Cruikshank's Geschichte und Beschreibung der einsaugenden Gefäße, oder Saugadern des menschlichen Körpers. Leipzig 1789, S. VI–VII. Bei der Veröffentlichung handelte es sich um eine Übersetzung von William Cruikshank: *The Anatomy of the Absorbing Vessels of the Human Body*. London 1786. Ludwig verfasste auch eine Geschichte der Idee eines Systems absorbierender Gefäße mit ausführlicher Bibliografie (William Cruikshank's und anderer neuere Beiträge zur Geschichte der einsaugenden Gefäße oder Saugadern des menschlichen Körpers. Mit einigen Anmerkungen und einer Uebersicht der Literatur der Saugaderlehre. Leipzig 1794). Er brachte außerdem eine Übersetzung von Paolo Mascagni: *Vasorum lymphaticorum corporis humani historia et ichnographia*. Siena 1787 heraus (Christian Friedrich Ludwig: Paul Mascagni's Geschichte und Beschreibung der einsaugenden Gefäße oder Saugadern des menschlichen Körpers. Leipzig 1789).

¹¹ Reginald S. A. Lord: *The White Veins. Conceptual Difficulties in the History of the Lymphatics*. In: *Medical History* 12 (1968), S. 174–184; Nellie B. Eales: *The History of the Lymphatic System, with Special Reference to the Hunter-Monro Controversy*. In: *JHMAS* 29 (1974), S. 280–294.

gefäßsystem im 18. Jahrhundert befasste.¹² In einem breiteren Kontext erörterte Nikolaus Mani die Forschungen zum Lymphgefäßsystem während des 17. Jahrhunderts, sofern diese für die Diskussionen über Blutbildung relevant waren.¹³ In seiner Dissertation über physiologische Vorstellungen zur Absorption zu Beginn des 19. Jahrhunderts diskutierte John Pickstone kurz, wie die Idee des Lymphgefäßsystems als System von Saugadern erst am Ende des 18. Jahrhunderts breitere Akzeptanz gefunden hatte.¹⁴ Mehr Beachtung schenkte Domenico Bertoloni Meli dem Problem der Lymphgefäße in der frühneuzeitlichen Anatomie in seinem Buch über den italienischen Anatomen Marcello Malpighi (1628–1694).¹⁵ Marieke Hendriksen befasste sich bisher am eingehendsten mit der frühneuzeitlichen Forschung zu den Lymphgefäßen, indem sie den Zusammenhang zwischen der Entwicklung von Vorstellungen über Blutkreislauf und Lymphgefäßsystem und der materiellen Kultur von Quecksilber und Injektionstechniken in der Anatomie untersuchte.¹⁶

Was aber bis heute fehlt, ist ein klares Verständnis davon, wie und warum sich die Vorstellungen bezüglich der Anatomie und Physiologie des Lymphgefäßsystems während des 17. und 18. Jahrhunderts so fundamental änderten. Während Lords Beitrag weitestgehend deskriptiv blieb, widmeten sich Eales und Kaufman einzelnen Episoden in der Geschichte des Lymphgefäßsystems ab der Mitte des 18. Jahrhunderts. Mani wiederum diskutierte die Forschung zum Lymphgefäßsystem nur insoweit sie in direktem Bezug zur Hepatologie stand, während für Pickstone die Idee vom Lymphgefäßsystem als „system of absorbing vessels“ lediglich Teil der Vorgeschichte physiologischer Forschung im 19. Jahrhundert war. Bertoloni Meli maß der frühneuzeitlichen Forschung zu den Lymphgefäßen deutlich grö-

¹² Matthew H. Kaufman/Jonathan J. K. Best: *Monro Secundus and 18th Century Lymphangiography*. In: *Proceedings of the Royal College of Physicians Edinburgh* 26 (1996), S. 75–90; Matthew H. Kaufman: *Observations on Some of the Plates Used to Illustrate the Lymphatics Section of Andrew Fyfe's Compendium of the Anatomy of the Human Body*. In: *Clinical Anatomy* 12 (1999), S. 27–34. Andere Arbeiten zur Geschichte des Lymphgefäßsystems verblieben weitgehend deskriptiv, zum Beispiel: Matthias Trautmann: *Die Entdeckung und Erforschung des Lymphsystems von der Antike bis um 1800*. [Diss.] FU Berlin 1977; Greta Kleinebrink-Kufferath: *Die Kontroverse zwischen Thomas Bartholin und William Harvey über die Bedeutung der Chylusgefäße. Text und Übersetzung von „De Lacteis Venis Sententia Cl. V. Guilielmi Harvei expensa a Th. Bartholino“*. [Diss.] Bonn 1984; G. Fabian: *Auf dem Weg zur Erforschung des Lymphgefäßsystems*. In: *Lymphologie* 15 (1991), S. 33–37; John E. Skandalakis: *I Wish I Had Been There. Highlights in the History of Lymphatics*. In: *The American Surgeon* 61 (1995), S. 799–808; Albert J. Miller/Anthony Palmer: *The Three Williams – Hunter, Hewson and Cruikshank. Their Unique Contribution to Our Knowledge of the Lymphatics*. In: *Lymphology* 28 (1995), S. 31–34; Bruno Chikly: *Who Discovered the Lymphatic System?* In: *Lymphology* 30 (1997), S. 186–193.

¹³ Mani: *Grundlagen II* (wie Anm. 4), S. 80–103.

¹⁴ John Pickstone: *The Origins of General Physiology in France with Special Emphasis on the Work of R. J. H. Dutrochet*. [Diss.] London 1973, S. 125–161.

¹⁵ Bertoloni Meli: *Mechanism* (wie Anm. 4).

¹⁶ Marieke Hendriksen: *Anatomical Mercury. Understandings of Quicksilver, Blood, and the Lymphatic System, 1650–1800*. In: *JHMAS* 70 (2014), S. 516–548.

ßere Bedeutung bei. Er kam zu dem Schluss, dass neben Blutkreislauf und Ductus thoracicus die Lymphgefäße Mitte des 17. Jahrhunderts ein zentraler Untersuchungsgegenstand der Anatomie wurden. Dabei habe sich im Zusammenspiel von mechanistischer Philosophie und experimenteller Herangehensweise die anatomische Methode grundlegend gewandelt.¹⁷ Hendriksen schließlich argumentierte, dass nicht zuletzt die Verwendung von Injektionstechniken und die besonderen Qualitäten von Quecksilber bei der Herstellung anatomischer Präparate auf lange Sicht dafür verantwortlich waren, dass das Lymphgefäßsystem unter Naturforschern als eigenständiges anatomisches Gebilde anerkannt wurde.¹⁸ Gerade die neuere Forschung zur Anatomie des 17. und 18. Jahrhunderts hat gezeigt, dass die Lymphgefäße als Untersuchungsgegenstand an zentralen Fragen der frühneuzeitlichen Wissensgeschichte rühren. An der Beschäftigung mit der Forschung zu den Lymphgefäßen lässt sich zum einen die epistemologische Verlagerung hin zur experimentellen Methode nachvollziehen und zum anderen der Einfluss der materiellen Kultur der frühneuzeitlichen Naturforschung zeigen. Dies wird zum Beispiel deutlich, wenn Hendriksen den epistemischen Wert von Quecksilber nicht nur in den materiellen Eigenschaften bei Injektionsexperimenten und der Herstellung von Präparaten, sondern nicht zuletzt in den ästhetischen Qualitäten begründet sieht.¹⁹

An diese Forschungen anschließend wird dieser Beitrag der Frage nachgehen, welche Probleme frühneuzeitliche Anatomen bei der Konzeptionalisierung der Lymphgefäße als „Arbeitsobjekt“ für mehr als zwei Jahrhunderte hatten und welche Rolle dabei bildliche Darstellungen spielten. Für Lorraine Daston und Peter Galison sind „Arbeitsobjekte“ in den Naturwissenschaften, im Gegensatz zu „natürlichen Objekten“, ideale oder zumindest typische Repräsentationen einer spezifischen Struktur, die systematische Vergleiche und Verallgemeinerungen erlauben.²⁰ Hinsichtlich der Lymphgefäße stellte sich dies als besonders problematisch heraus, da ihr rascher Zerfall die konzeptionellen Probleme verstärkte, die aus der Notwendigkeit erwuchsen, diese neue Struktur mit der herrschenden anatomischen Lehre, vor allem über die Blutgefäße und die Leber, zu vereinbaren.

Bei der Etablierung von „natürlichen Objekten“ als „Arbeitsobjekten“ spielte deren bildliche Repräsentation eine zentrale Rolle, jedoch schuf die visuelle Kultur der frühneuzeitlichen Anatomie oftmals uneindeutige Bilder und verwendete eine Reihe von Darstellungsweisen mit jeweils unterschiedlichen epistemologischen Implikationen. Manche Gelehrte bestanden darauf, dass nur Repräsentationen auf Grundlage eines Einzelexemplars „nach dem Leben“ ein wahrheitsgemäßes Abbild der Natur darstellten.²¹ Andere hingegen bevorzugten idealisierende

¹⁷ Bertoloni Meli: *Mechanism* (wie Anm. 4), S. 31.

¹⁸ Hendriksen: *Mercury* (wie Anm. 16), S. 517.

¹⁹ Ebd., S. 520.

²⁰ Lorraine Daston/Peter Galison: *Objektivität*. Frankfurt a. M. 2007, S. 22f.

²¹ Sachiko Kusakawa: *Picturing the Book of Nature. Image, Text and Argument in Sixteenth-Century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago 2012, S. 8–19; Claudia Swan: *Ad vivum, near het leven, from the life. Defining a Mode of Representation*. In: *Word & Image* 11 (1995), S. 353–372.

Repräsentationen, die auf vergleichender Grundlage verschiedene Ansichtsexemplare heranzogen, um eine verallgemeinernde Vorstellung von der Natur zu vermitteln.²² Eine weitere Frage war, ob anatomische Objekte in Relation zu anderen anatomischen Strukturen und dem gesamten Körper dargestellt werden sollten oder man sich auf kleinere Bereiche fokussieren sollte, um so eine detailliertere und genauere Repräsentation gewährleisten zu können.²³ Im 18. Jahrhundert erlaubte es die Naturtreue wissenschaftlicher Abbildungen, eine ansonsten verborgene Wirklichkeit sichtbar zu machen und so die „wahre“ Natur der dargestellten Gegenstände zu zeigen. Allerdings wurde diese „Wahrheit“ in aller Regel nicht durch ein spezifisches Exemplar, sondern durch ein idealisiertes Bild davon vermittelt.²⁴ In der Praxis verwendeten Künstler und Anatomen unterschiedliche und oftmals miteinander in Konkurrenz stehende Darstellungsmodi für ihre anatomischen Illustrationen, mit denen sie gleichermaßen epistemische wie kommerzielle Interessen verfolgten.²⁵ Mit Blick auf die Validität unterschiedlicher Systeme anatomischer Repräsentationen argumentierte Martin Kemp „[...] that we are not so much dealing with a single ‚mark of truth‘ in anatomical illustrations, but with complex varieties of ‚truths‘ which carry the ‚marks‘ or imprints of a wide range of factors – intellectual, visual and social“.²⁶ Um also eine wahrheitsgetreue Repräsentation von „Arbeitsobjekten“ zu realisieren, mussten Künstler und Anatomen diese mit Signaturen von Wahrheit („marks of truth“) versehen, die in einer eindeutigen Ikonografie der Erscheinungsweise der dargestellten Objekte, in der Verwendung spezifischer Darstellungstechniken zur Herstellung bildlicher Repräsentationen von „natürlichen Objekten“ oder in der Bezugnahme auf Kunsttheorie und kunsthistorische Traditionen zu finden waren.

Im Fall der Lymphgefäße spielten bildliche Repräsentationen eine zentrale Rolle, und unterschiedliche Darstellungsmodi wurden verwendet, um die Lymphgefäße zunächst als spezifische Art von Gefäßen, dann als eigenständige Struktur, schließlich als System von Saugadern und damit als anatomische Tatsache zu etablieren. Viele der Texte, die sich mit den Lymphgefäßen befassten, waren mit Abbildungen illustriert, die oftmals auf Grundlage von Zeichnungen nach Injektionspräparaten entstanden waren. Derart fragile Präparate herzustellen, war eine hochgeschätzte Kunst und bei den Zeitgenossen standen Anatomen wie Frederik Ruysch (1638–1731) für diese Fähigkeit in hohem Ansehen.²⁷ Jedoch war die Her-

²² Hendrik Punt: *On ‚Human Nature‘. Anatomical and Physiological Ideas in Eighteenth Century Leiden*. Amsterdam 1983.

²³ Martin Kemp: ‚The mark of truth‘. Looking and Learning in Some Anatomical Illustrations from the Renaissance and Eighteenth Century. In: William F. Bynum/Roy Porter (Hg.): *Medicine and the Five Senses*. Cambridge 1993, S. 85–121.

²⁴ Daston/Galison: *Objektivität* (wie Anm. 20), S. 59–67.

²⁵ Dániel Margócsy: *Commercial Visions. Science, Trade, and Visual Culture in the Dutch Golden Age*. Chicago 2014, S. 16–19.

²⁶ Kemp: *Looking* (wie Anm. 23), S. 121.

²⁷ Andreas-Holger Maehle: ‚Ob es auch anatomische Belustigungen gäbe‘ – Ein Disput über die Ästhetik der Leichenpräparation im 18. Jahrhundert. In: *WmM* 6 (1988), S. 89–109, hier: S. 93.

stellung derartiger anatomischer Präparate aufwendig und teuer und ihre Aufbewahrung erforderte taugliche Räumlichkeiten.²⁸ Da die Verwesung bereits während der Sektionen einsetzte, wurden Skizzen angefertigt, die später die Grundlage für gedruckte anatomische Illustrationen bildeten.²⁹ Sie waren eine bei weitem günstigere Möglichkeit, ein breiteres Publikum zu erreichen, das die Gelegenheit erhielt, anhand identischer Reproduktionen desselben Objektes vergleichend ein gemeinsames Verständnis dieses Objektes zu entwickeln.³⁰ Illustrationen der Lymphgefäße machten eine unauffällige und schnell vergängliche Struktur sichtbar und trugen auf diese Weise dazu bei, die Idee vom Lymphgefäßsystem als System von Saugadern im Laufe von anderthalb Jahrhunderten zu etablieren. Bildliche Darstellungen schufen Mitte des 17. Jahrhunderts eine kohärente Ikonografie der Lymphgefäße. In der Regel wurden sie als unregelmäßige Röhrchen mit herzförmigen Knötchen in regelmäßigen Abständen „ad vivum“, also „nach dem Leben“, dargestellt. Während des 18. Jahrhunderts traten neue ästhetische Konventionen hinzu, wenn es darum ging, eine wahrheitsgemäße bildliche Darstellung der Lymphgefäße zu realisieren. So gewannen bei der Visualisierung des Lymphgefäßsystems sowohl auf geometrischen Kalkulationen basierende Methoden als auch die neoklassizistische Kunsttheorie an Bedeutung.

Im Folgenden wird am Beispiel der Lymphgefäße das komplexe Zusammenspiel von künstlerischen Praktiken, ästhetischen Konventionen, Kunsttheorie und gelehrter Expertise bei der Herstellung eines anatomischen „Arbeitsobjektes“ untersucht.³¹ Zunächst wird diskutiert, wie eine kohärente Ikonografie der Lymphgefäße dazu beitrug, sie im 17. Jahrhundert als anatomische Tatsache zu etablieren. Es wird dabei deutlich, wie anatomisch-physiologische Debatten in der Folge von Harveys Theorie des Blutkreislaufes es erlaubten, die Lymphgefäße als eigenständige Gefäße zu betrachten. Anschließend soll gezeigt werden, wie die Lymphgefäße zu einer spezifischen anatomischen Struktur und in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als System von Saugadern konzeptualisiert wurden. Im dritten Teil schließlich wird anhand von Illustrationen des Lymphgefäßsystems zwischen 1780 und 1800 die Rolle bildlicher Repräsentationen bei der Entwicklung des Konzepts des Saugadernsystems analysiert. Dabei wird gezeigt, dass die Illustrationen in William Cruikshanks (1755–1800) „Anatomy of the Absorbing Vessels“ (1786) wesentlich dazu beitrugen, den Wahrheitscharakter der neuen Theorie zu untermauern, während die Illustrationen in Paolo Mascagnis (1752–1800) „Va-

²⁸ Zu den ökonomischen Aspekten anatomischer Sammlungen in London im 18. Jahrhundert siehe Simon Chaplin: *John Hunter and the ‚museum oeconomy‘, 1750–1800*. [Diss.] London 2009; für die Niederlande im 17. und frühen 18. Jahrhundert Margócsy: *Visions* (wie Anm. 25).

²⁹ Luuc Kooijmans: *Death Defied. The Anatomy Lesson of Frederik Ruysch*. Leiden 2011, S. 45.

³⁰ Elizabeth Eisenstein wies auf die mit dem Buchdruck einhergehende Tendenz zu Standardisierung in ihrer klassischen Studie hin: *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. 2 Bde. Cambridge 1979, hier: Bd. 1, S. 80–88.

³¹ Zum Austausch zwischen Künstlern und Naturforschern siehe Martin Kemp: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven 1990.

sorum lymphaticorum“ (1787) einen systematischen und methodischen Versuch darstellten, die Lymphgefäße im ganzen menschlichen Körper nachzuweisen.³² Damit möchte ich zeigen, wie die Forschung zu den Lymphgefäßen während des 17. und 18. Jahrhunderts neues anatomisches Wissen hervorbrachte und einen wichtigen Beitrag zu einer epistemologischen Verschiebung hin zu experimenteller Forschung und empirischer Beobachtung leistete. Die bildlichen Darstellungen der Lymphgefäße zeigen, dass sich die Anatomen bei der Formulierung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse im langen 18. Jahrhundert den ästhetischen Werten der frühneuzeitlichen visuellen Kultur verpflichten mussten. Dabei war für Anatomen bei der Wahl der Darstellungsweise nicht nur ausschlaggebend, welcher Modus ihrem Bedürfnis nach einer wahrheitsgemäßen Darstellung der Natur am ehesten entsprach. Vielmehr spielten auch Reputation, sozialer Status und ökonomische Faktoren eine Rolle.

Ein Gegenstand anatomischer Forschung wird geschaffen

Den weiteren Kontext für die Forschung zu den Lymphgefäßen bildeten im 17. Jahrhundert die Debatten über die Atmung, Resorption, den Blutkreislauf sowie die Blutbildung und die Funktion der Leber. Diese Themen beschäftigten Anatomen wie Philosophen gleichermaßen und förderten die Anwendung von Techniken wie Vivisektionen, Injektionen und Mikroskopie in der experimentellen Forschung.³³ Der traditionellen galenischen Anatomie und Physiologie der Resorption und Blutbildung zufolge erhielt die Leber die Nahrungssäfte, die Grundlage der Hämatogenese, aus dem Verdauungstrakt. Im Magen wurde der nährhafte Chylus aus der Nahrung mithilfe von Feuchtigkeit und Hitze hergestellt. Von dort gelangte er in den Darm, wo ihn die Gefäße der Eingeweide aufnahmen und verfeinerten. Diese Gefäße transportierten anschließend den Chylus zur Leber, wo er in Blut verwandelt und für den Gebrauch im ganzen Körper verteilt wurde. Nach Galen konnten durch die Gefäße der Eingeweide Flüssigkeiten in beide Richtungen fließen, wobei die extrahierende Kraft der Leber stärker war als die extrahierende Kraft der Eingeweide. Sobald der Bedarf der Leber an

³² Cruikshank: *Anatomy* (wie Anm. 10); Mascagni: *Vasorum* (wie Anm. 10). Die zweite und erweiterte Auflage von Cruikshanks „*Anatomy of the Absorbing Vessels*“ (William Cruikshank: *The Anatomy of the Absorbing Vessels of the Human Body*. London ²1790) beinhaltete auch zusätzliche Abbildungen der Lymphgefäße und wird im Folgenden verwendet. Cruikshanks und Mascagnis Arbeiten wurden in kürzester Zeit die meistzitierten Werke über die Lymphgefäße in anatomischen Hand- und Lehrbüchern an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Dazu etwa Samuel Thomas Soemmering: *Gefäßlehre, oder vom Herzen, von den Arterien, Venen und Saugadern*. Frankfurt a. M. ²1801 und Andrew Fyfe: *A Compendium of the Anatomy of the Human Body*. 3 Bde. Edinburgh/London 1800. Die Bedeutung von Cruikshanks „*Anatomy of the Absorbing Vessels*“ in der zeitgenössischen Anatomie zeigte sich auch in der zeitnahen französischen Übersetzung (William Cruikshank: *Anatomie des vaisseaux absorbans du corps humain*. Paris 1787).

³³ Bertoloni Meli: *Mechanism* (wie Anm. 4), S. 1–3.

Nahrungssäften gestillt war, konnten Blut und andere Flüssigkeiten durch diese Gefäße wieder in den Verdauungstrakt zurückfließen.³⁴

Im 17. Jahrhundert stellte Harveys Theorie der Blutzirkulation eine große Herausforderung für derartige Ansichten dar. Ihr zufolge absorbierten die Venen die Nahrungssäfte auf ihrem Weg durch die Eingeweide, um sie von dort zur Leber zu transportieren, die lediglich zu deren Verfeinerung beitrug. Von dort wurde das angereicherte Blut weiter zum Herzen gebracht.³⁵ Anstatt die Blutversorgung des Körpers als Prozess von Blutherstellung und -verbrauch zu beschreiben, konzeptualisierte Harvey ihn als Kreislauf, in dem das Blut immer wieder um die erforderlichen Nährstoffe angereichert werden musste. Für diese Theorie waren eigenständige Gefäße, die den Chylus zur Leber transportierten, überflüssig. Allerdings hatte kurz vor der Veröffentlichung von Harveys „*De motu cordis*“ Aselli eben solche Gefäße beobachtet, die Nahrungssäfte aus dem Verdauungstrakt zur Leber führten. Aselli nahm an, dass er mit diesen „Milchgefäßen“ jene Passage der Nahrungssäfte entdeckt hatte, die bereits bei Galen beschrieben war.³⁶ Er betrachtete sie als venöse Gefäße mit Klappen, die den Rückfluss in die Eingeweide verhinderten, deren Aufgabe der Transport der Nahrungssäfte zur Leber war, wo sie in frisches Blut umgewandelt wurden.³⁷ An diesem Beispiel zeigt sich, dass es, solange Anatomen derartige Strukturen nicht als spezielle Art von Gefäßen betrachteten, kaum möglich war, in ihnen eine eigenständige anatomisch-physiologische Einheit zu sehen. Stattdessen blieben diese Strukturen Teil des bekannten Gefäßsystems von Venen und Arterien und damit der Blutherstellung und -zirkulation.

Die frühesten gedruckten Darstellungen, die nach modernen Vorstellungen Teile des Lymphgefäßsystems zeigten, waren kolorierte Holzschnitte, die 1627 von Aselli veröffentlicht wurden und die Milchgefäße des Mesenteriums darstellten (Abb. 1). Auf diesen Abbildungen wurden die Milchgefäße von anderen Gefäßen noch nicht ihrer Form nach unterschieden, da Aselli auch die galenische Theorie der Blutbildung nicht infrage stellte. Dem entsprechend zeigten die Illustrationen, wie die Milchgefäße (gekennzeichnet durch den Buchstaben B) durch die Bauchspeicheldrüse (gekennzeichnet mit den Buchstaben L und N) zur Leber (gekennzeichnet mit dem Buchstaben O) führten.³⁸ Sowohl die Milchgefäße als auch die

³⁴ Nicolaus Mani: Die historischen Grundlagen der Leberforschung. Teil I: Die Vorstellungen über Anatomie, Physiologie und Pathologie der Leber in der Antike. Basel 1959, S. 66–69.

³⁵ Mani: Grundlagen II (wie Anm. 4), S. 82f.

³⁶ Domenico Bertoloni Meli: Early Modern Experimentation on Live Animals. In: Journal of the History of Biology 46 (2013), S. 199–226, hier: S. 203.

³⁷ Mani: Grundlagen II (wie Anm. 4), S. 84–86.

³⁸ Aselli: Venis (wie Anm. 3), Bildtafel T II. Asellis Beschriftungen der Illustrationen waren nicht ganz eindeutig. So identifizierte er das Objekt im Zentrum des Mesenteriums als Pankreas, während er jenes Objekt, das er mit dem Buchstaben Q versah als fleischige, drüsenartige und fette Struktur bezeichnete, die nur in Hunden zu finden sei („pars quaedam carnosae, glandulosa et adiposa, carnibus peculiaris“). Mani wies darauf hin, dass es sich bei dem, was Aselli als Pankreas identifiziert hatte, um einen mesenterialen Lymphknoten handelte, während das mit dem Buchstaben Q bezeichnete Objekt die eigentliche Bauchspeicheldrüse darstellte; Mani: Grundlagen II (wie Anm. 4), S. 596.

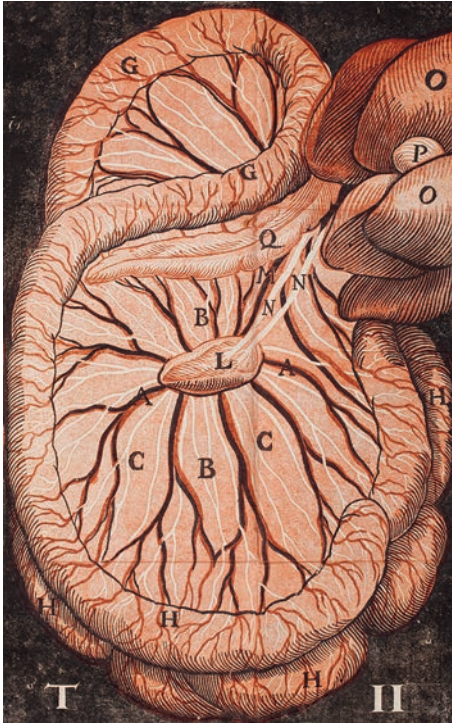


Abbildung 1: Darstellung der Milchgefäße (B), Blutgefäße (A) des Mesenteriums, der Bauchspeicheldrüse (L und N) und Leber (O), in: Gaspare Aselli: *De lactibus sive lacteis venis, quarto vasorum mesaraicorum genere*. Mailand 1627, Bildtafel T II, kolorierter Holzschnitt; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: M: Mb 355.

Blutgefäße (gekennzeichnet mit dem Buchstaben A) hatten die gleiche Erscheinungsform und wurden nebeneinander verlaufend gezeigt. Sie unterschieden sich lediglich in ihrer Färbung: Die Milchgefäße waren weiß, während die Venen und Arterien schwarz und rot gefärbt waren. Die unterschiedlichen Farben von Milch- und Blutgefäßen verwiesen lediglich darauf, dass sie unterschiedliche Flüssigkeiten transportierten, verbildlichten aber nicht, dass es sich um eigenständige Gefäßsysteme mit unterschiedlichen Funktionen handelte.

Asellis Arbeiten zu den Milchgefäßen des Mesenteriums stellten keineswegs die althergebrachte Rolle der Leber als Organ der Blutherstellung infrage, setzten aber eine intensive experimentelle Forschung zur Resorption in Gang. Erst mit den 1651 als „*Experimenta nova anatomica*“ publizierten Beobachtungen des französischen Anatomen Jean Pecquet (1622–1674) begannen sich die traditionellen Vorstellungen zu wandeln.³⁹ Beim Studium des Herzens als Sitz der Blutbewegung beobachtete Pecquet während der Vivisektion eines Hundes eine milchige Flüssigkeit, die aus der Hohlvene floss und die er als Chylus identifizierte. Die weitere Untersuchung führte zur Entdeckung eines Sammelbeckens zwischen den Nieren, von wo aus mit Chylus gefüllte Gefäße zur Schlüsselbeinvene führten.

³⁹ Bertoloni Meli: *Mechanism* (wie Anm. 4), S. 37.

Dieser Ductus thoracicus wurde über das Sammelbecken von kleineren Gefäßen versorgt. Die Neuartigkeit dieser Entdeckung wurde durch Pecquets Ikonografie unterstrichen, indem die Milchgefäße eindeutig durch ihre unregelmäßige Erscheinung und die von außen sichtbaren kleinen Klappen erkennbar waren.⁴⁰ Sie unterschieden sich damit signifikant von den Blutgefäßen, der Hohlvene und der Schlüsselbeinvene, die deutlich ebenmäßiger gezeichnet und deren Klappen nur in geöffnetem Zustand zu sehen waren.

Die Illustration bezog sich auf Beobachtungen Pecquets beim Studium des Chylusflusses während der Vivisektion von Tieren unter Verwendung von Ligaturen. Diese Methode erlaubte es auch anderen Anatomen jene spezifischen Bedingungen herzustellen, unter denen der Chylus- und Lymphfluss zu beobachten war, und ebnete damit den Weg zu der Vorstellung von den Lymphgefäßen als eigenständigem Gefäßsystem. Für Pecquet war die Beobachtung von Milchgefäßen, die den Nahrungssaft an der Leber vorbei transportierten, von besonderer Bedeutung. Er betrachtete sie als Beweis dafür, dass die Leber keineswegs das Organ der Blutherstellung war, sondern der Chylus zum Herz transportiert und dort dem Blut beigemischt wurde.⁴¹ Die Illustrationen spiegelten diese Sichtweise wider und unterstrichen die Bedeutung und spezifische Funktion der Milchgefäße, indem sie zwei visuelle Merkmale einführten: Erstens waren die neuen Gefäße hell und zweitens verfügten sie über eine unregelmäßige Oberfläche. Vor allem ihre unregelmäßige Oberfläche, die mit kleinen Knoten auf den Sitz der Klappen verwies, wurden zu einer Signatur von Wahrheit, die es in Zukunft erlauben sollte, Lymphgefäße klar von anderen Gefäßen zu unterscheiden.

Pecquets Darstellung der Lymphgefäße als unregelmäßige Röhrchen mit kleinen Knoten wurde schnell übernommen und bereits 1653 unterstrich der schwedische Anatom Olaus Rudbeck (1630–1702) in seiner „Nova exercitatio anatomica“ die Einzigartigkeit der Lymphgefäße auf diese Weise. Sein Traktat über die Lymphgefäße wurde mit vier Abbildungen auf zwei Bildtafeln illustriert. Die erste Bildtafel zeigte die Innereien eines Hundes mit Milchgefäßen und Lebergang. Die anderen Abbildungen zeigten die Lymphgefäße und den Ductus thoracicus in ihrer Relation zu Herz und Hohlvene. Auf der ersten Abbildung wiesen die Gefäße keine besonderen Merkmale auf und die Milchgefäße des Mesenteriums erinnerten stark an Asellis Illustrationen. Die Lymphgefäße auf der zweiten Bildtafel hingegen zeigten einige spezifische Merkmale. Im Gegensatz zu den glatten Blutgefäßen waren die Lymphgefäße leicht durch ihre gewellte Oberfläche zu identifizieren. Rudbeck verneinte die Existenz von Milchgefäßen in der Leber und beschrieb stattdessen detailliert wie die Lymphgefäße („venae serosae“) eine klare Flüssigkeit von der Leber zum Ductus thoracicus transportierten.⁴² Da er diese Entdeckung für sich reklamierte, entbrannte ein Disput mit Bartholin, den Letz-

⁴⁰ Pecquet: *Experimenta* (wie Anm. 7), Bildtafel *Premiere Figure*.

⁴¹ Bertoloni Meli: *Experimentation* (wie Anm. 36), S. 209f.; Mani: *Grundlagen II* (wie Anm. 4), S. 89f.

⁴² Rudbeck: *Exercitatio* (wie Anm. 8), Bildtafel *TAB II*; Mani: *Grundlagen II* (wie Anm. 4), S. 93f.

terer für sich entscheiden konnte.⁴³ Bartholin hatte ähnliche Beobachtungen gemacht, die er dahingehend interpretierte, dass die Leber keine Funktion als Organ der Hämatogenese habe. Sie sei lediglich als Filterorgan zu betrachten. Auf diese Weise unterstützte er die Theorie der Blutzirkulation. Dies führte zu einem weiteren Disput mit dem Pariser Anatomen Jean Riolan (1577–1657), der Bartholins Werk als gefährlichen Angriff auf die galenische Tradition betrachtete.⁴⁴ Riolan weigerte sich, eine Interpretation zu akzeptieren, nach der die Milch- und Lymphgefäße die Nahrungssäfte an der Leber vorbei direkt zur Schlüsselbeinader führten und beharrte auf der galenischen Vorstellung von der Leber als Organ der Blutherstellung.⁴⁵

Derartige Kontroversen führten dazu, dass die Forschungsergebnisse von Aselli, Pecquet, Rudbeck und Bartholin enger aufeinander bezogen wurden und die Vorstellung von den Lymphgefäßen als eigenständiger Struktur weiter schärften. Im Verlauf wurden Asellis Milchgefäße des Mesenteriums uminterpretiert und in ein System integriert, das mit Harveys Theorie des Blutkreislaufes konform ging und die Rolle der Lymphgefäße bei der Zuführung von Nahrungssäften zum Blut erklären konnte. So gelang es Pecquet zu beschreiben, wie die Milchgefäße den Chylus an der Leber vorbei zu seinem Sammelbecken am Fuß des Ductus thoracicus transportierten, von wo aus er über die Schlüsselbeinader dem Blutkreislauf zugeführt wurde. Diese Beobachtungen wurden durch Rudbecks Forschungen zu den Lymphgefäßen der Leber, den „ductus hepatici aquosi“, ergänzt. Diese zeigten, dass die an der Leber vorbei führenden Milchgefäße eine transparente Flüssigkeit aus der Leber zum Sammelbecken der Nahrungssäfte brachten.⁴⁶ Bartholin wiederum betrachtete die von Pecquet und Rudbeck beschriebenen Gefäße als Teil der gleichen Struktur, für die er den Begriff „*vasa lymphatica*“ (Lymphgefäße) prägte und die sich bis in die Gliedmaßen hinein finden ließ.⁴⁷ Während nun also die Leber vom Herz als dem zentralen Organ, in dem sich Blut und Nahrungssäfte mischten, abgelöst wurde, blieb die althergebrachte Idee, dass Chylus in Blut transformiert wurde, davon unberührt.⁴⁸ Auf diese Weise war es möglich, Resorption und Blutbildung im Einklang mit den Beobachtungen von Aselli und Pecquet zu den Milchgefäßen und dem Ductus thoracicus zu erklären. Die Funktion der lymphatischen Absorption in der Leber und möglicherweise anderen Teilen des Körpers, wie sie von Rudbeck und Bartholin beobachtet worden war, blieb hingegen unklar.

⁴³ Mani: Grundlagen II (wie Anm. 4), S. 90; Ian Herbert Porter: Thomas Bartholin (1616–80) and Niels Stensen (1638–86). Master and Pupil. In: *Medical History* 7 (1963), S. 99–125, hier: S. 107.

⁴⁴ Mani: Grundlagen II (wie Anm. 4), S. 96–99.

⁴⁵ Thomas Bartholin: *Defensio vasorum lacteorum et lymphaticorum adversus Joannem Riolanum*. Kopenhagen 1655; Mani: Grundlagen II (wie Anm. 4), S. 96–99; Nikolaus Mani: Jean Riolan II (1580–1657) and Medical Research. In: *Bull Hist Med* 42 (1968), S. 121–144, hier: S. 132–138; Anita Guerrini: Experiments, Causation, and the Uses of Vivisection in the First Half of the Seventeenth Century. In: *Journal of the History of Biology* 46 (2013), S. 227–254, hier: S. 249–251.

⁴⁶ Mani: Grundlagen II (wie Anm. 4), S. 91f.

⁴⁷ Ebd., S. 94f.

⁴⁸ Ebd., S. 102f.

Im weiteren Kontext der Kontroversen zwischen den Vertretern traditioneller galenischer Anatomie und jenen, die eine Revision der damit verbundenen Vorstellungen von Resorption im Lichte von Harveys Theorie des Blutkreislaufes anstrebten, publizierte 1665 der junge holländische Anatom Frederik Ruysch seine Schrift „*Dilucidatio valvularum in vasis lymphaticis*“.⁴⁹ Diese richtete sich zunächst gegen den flämischen Anatomen Louis de Bills, der wiederum versucht hatte, Ruyschs Lehrer und Thomas Bartholins Mentor in Leiden, den Anatomieprofessor Johannes van Horne (1621–1670), zu diskreditieren.⁵⁰ Als Vertreter galenischer Anatomie wies de Bills die Idee lymphatischer Gefäßklappen zurück, da ihre Existenz Galens Beschreibung des Rückflusses von der Leber zum Magen widersprochen hätte.⁵¹ Ruysch jedoch war mithilfe von kunstfertigen Präparationstechniken und Illustrationen in der Lage, Form und Funktion dieser Klappen zu zeigen. So gelang es ihm, de Bills Behauptung zu widerlegen, die Lymphgefäße würden Flüssigkeiten sowohl zwischen dem Verdauungstrakt und der Leber als auch zum Auffangbecken des Chylus am Fuß des Ductus thoracicus transportieren.⁵² Um dies zu beweisen, verwendete Ruysch getrocknete Lymphgefäße, in die er hineinblies, und Ligaturen, um zu zeigen, dass die darin vorhandenen Klappen nur eine Flussrichtung zuließen, was er auf Abbildungen in seiner „*Dilucidatio*“ festhielt. Auf der ersten Illustration (Abb. 2) waren drei Lymphgefäße zu sehen. Die mit dem Buchstaben A gekennzeichnete Illustration zeigte ein Lymphgefäß, das der Länge nach aufgeschnitten und auseinander geklappt war; B zeigte Lymphgefäße von der Seite mit Ligaturen an beiden Enden. Die dritte Abbildung (C) schließlich illustrierte, was Ruysch aufgrund seiner eigenen Beobachtungen als herzförmige Klappen betrachtete, die er für ein spezifisches Merkmal der Lymphgefäße hielt (gekennzeichnet mit dem Buchstaben a).⁵³

Mithilfe dieser Illustrationen formulierte Ruysch einen sehr spezifischen Punkt in einer Diskussion über die Existenz von Lymphgefäßklappen mit zunächst relativ geringer Reichweite und war auch nicht an theoretischen Überlegungen über die physiologischen Konsequenzen des Beweises der Existenz solcher Klappen interessiert. Der Mehrwert seines Erfolgs lag für Ruysch vielmehr darin, dass er sich als geschickter Anatom gegenüber einem potenziellen Konkurrenten durchsetzen und innovative Methoden zur Injektion und Konservierung anatomischer Präparate vorführen konnte.⁵⁴ Darüber hinaus stellten Ruyschs Beobachtungen einen

⁴⁹ Frederik Ruysch: *Dilucidatio valvularum in vasis lymphaticis et lacteis*. Den Haag 1665. Zur Kontroverse mit de Bills und wie sie Ruysch dabei half, sich Reputation zu verschaffen, siehe Andrew Cunningham: *The Anatomist Anatomise'd. An Experimental Discipline in Enlightenment Europe*. Aldershot 2010, S. 282.

⁵⁰ Zum Verhältnis zwischen de Bills und van Horne siehe Kooijmans: *Death* (wie Anm. 29), S. 25–32.

⁵¹ Einleitung von Antoine M. Luyendijk-Elshout zu Frederik Ruysch: *Dilucidatio Valvularum in Vasis Lymphaticis*. Facsimile of the First Edition. Nieuwkoop 1964, S. 29–34.

⁵² Ruysch: *Dilucidatio* (wie Anm. 51), S. 39–42; Trautmann: *Entdeckung* (wie Anm. 12), S. 36–38.

⁵³ Ruysch: *Dilucidatio* (wie Anm. 51), S. 4f.

⁵⁴ Margócsy: *Visions* (wie Anm. 25), S. 114–118.



Abbildung 2: Darstellung der aufgeschnittenen Lymphgefäße (A), von der Seite (B) und vorn vorne (C), aus: Frederik Ruysch: *Dilucidatio valvularum in vasis lymphaticis et lacteis*. In: ders.: *Opera Omnia Anatomico-Medico-Chirurgica*. Amsterdam 1721, S. 2, Kupferstich; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: M: Ma 148. Die Abbildung aus der Ausgabe in den gesammelten Werken von 1721 ist eine exakte Kopie der Abbildung aus der Originalausgabe der „*Dilucidatio*“ von 1665.

wichtigen Beitrag zum Verständnis der Lymphgefäße als eigenständigem Gefäßsystem dar. In den Debatten über die Lymphgefäße waren die Existenz von Lymphgefäßklappen und die Frage nach dem Ursprung der Lymphgefäße von besonderer Bedeutung. Mithilfe von Injektionen und Ligaturen war es möglich zu zeigen, dass die Lymphgefäße nicht aus dem Verdauungstrakt oder den Blutgefäßen entsprangen und in der Leber oder der Schlüsselbeinader endeten, sondern ein eigenständiges Gefäßsystem bildeten, das sich durch den gesamten Körper verfolgen ließ. Derartig neue Annahmen sichtbar zu machen, war für deren Glaubwürdigkeit entscheidend. Daher waren anatomische Illustrationen der Lymphgefäße nicht einfach Ausdruck sich ändernder anatomisch-physiologischer Konzepte, sondern trugen wesentlich zur Konstruktion von visuellem Wissen und zur Gewissheit über die Existenz und Funktion der Lymphgefäße bei.

Die Vorstellung, dass es sich bei den Lymphgefäßen um eine eigenständige Struktur handelte, scheint an der Wende zum 18. Jahrhundert fest etabliert gewesen zu sein. So widmete der flämische Anatom Philip Verheyen (1648–1710) in seinem in zahlreichen Auflagen erschienenen anatomischen Handbuch allein den Lymphgefä-

ßen zwei Kapitel.⁵⁵ Die Sichtweise, dass es sich bei den Lymphgefäßen um eine spezifische Art von Gefäßen handelte, spiegelte sich in Verheyens Illustrationen wider. So fand sich auf Tafel II (Abb. 3), auf der Sehnen, Bindegewebe, Drüsen und Gefäße abgebildet waren, auch eine Illustration, die Lymphgefäße zeigte (Fig. 7). Darauf wurden die Lymphgefäße (A) mit ihren charakteristischen Knötchen dargestellt, die die Lage der Klappen anzeigten. Derartige Knötchen waren bei Venen und Arterien (Fig. 3) nicht zu sehen, bei denen die Klappen nur im Längsschnitt sichtbar wurden (Fig. 6, A und B). Verheyen griff damit Ruyschs Ikonografie der Lymphgefäße auf und betonte besonders die herzförmigen Knötchen, um die Lymphgefäße von anderen Gefäßen zu unterscheiden und ihre Eigenständigkeit zu unterstreichen.

Über das genaue Verhältnis von Milchgefäßen und Lymphgefäßen war sich Verheyen weniger im Klaren. Zwar erschienen ihm Milchgefäße und Lymphgefäße ähnlich und er nahm die Existenz von Klappen in beiden an, allerdings vermied er es, sie explizit als Teil der selben Struktur zu betrachten, während der Ductus thoracicus als wiederum eigenes Organ mit einer spezifischen Funktion beschrieben wurde.⁵⁶ Diese Sichtweise kam auf der Bildtafel VIII zum Ausdruck, die das Kapitel 12 über die Milchgefäße und den Ductus thoracicus begleitete. Darauf waren unter anderem das Mesenterium und der Chylusfluss in einem Hund dargestellt (Fig. 2). Die Milchgefäße des Mesenteriums wurden mit einer glatten Oberfläche dargestellt, jene aber, die von der Bauchspeicheldrüse zum Auffangbecken des Chylus am Fuß des Ductus thoracicus führten, mit einer unregelmäßigen Oberfläche. Zugleich wurden die Lymphgefäße mit ihren charakteristischen herzförmigen Knötchen gezeigt. Dass die Milchgefäße seit Langem bekannt und ihre Funktionen erklärt waren, wird in der Ähnlichkeit ihrer Darstellung mit den oft kopierten Illustrationen Asellis deutlich. Die Beziehung zwischen Milch- und Lymphgefäßen hingegen war weniger klar. Ihre spezifischen Charakteristika wurden selten in ihrem genauen topografischen Kontext dargestellt und schon gar nicht als Gefäßsystem, das sich durch den gesamten Körper erstreckte.

Vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigten Darstellungen der Lymphgefäße immer nur Ausschnitte des Lymphgefäßsystems. Dennoch lieferte ihre spezifische Ikonografie mit den herzförmigen Knötchen und halbmondförmigen Klappen visuelle Anhaltspunkte, die es erlaubten, die Lymphgefäße als anatomische Tatsache zu etablieren. Dabei spiegelte sich in den bildlichen Darstellungen, genauso wie in den terminologischen Variationen, die Unsicherheit der Zeitgenossen über die tatsächliche Beschaffenheit der Lymphgefäße wider. Ihre Verteilung im gesamten Körper blieb unklar und die Abbildungen zeigten die Lymphgefäße oft nicht in situ, sondern konzentrierten sich auf ihr Erscheinungsbild und ihren funktionellen Aufbau. Daher betonten auch Autoren wie Rudbeck und Ruysch in

⁵⁵ Philip Verheyen: *Anatomie, oder Zerlegung des menschlichen Leibes*. Leipzig 1708, S. 27–31. Verheyens anatomisches Handbuch war weit verbreitet und erfuhr allein zwischen 1690 und 1730 12 Auflagen, zwei davon auch auf Deutsch.

⁵⁶ Verheyen: *Anatomie* (wie Anm. 55), S. 117, S. 121–123, S. 127.

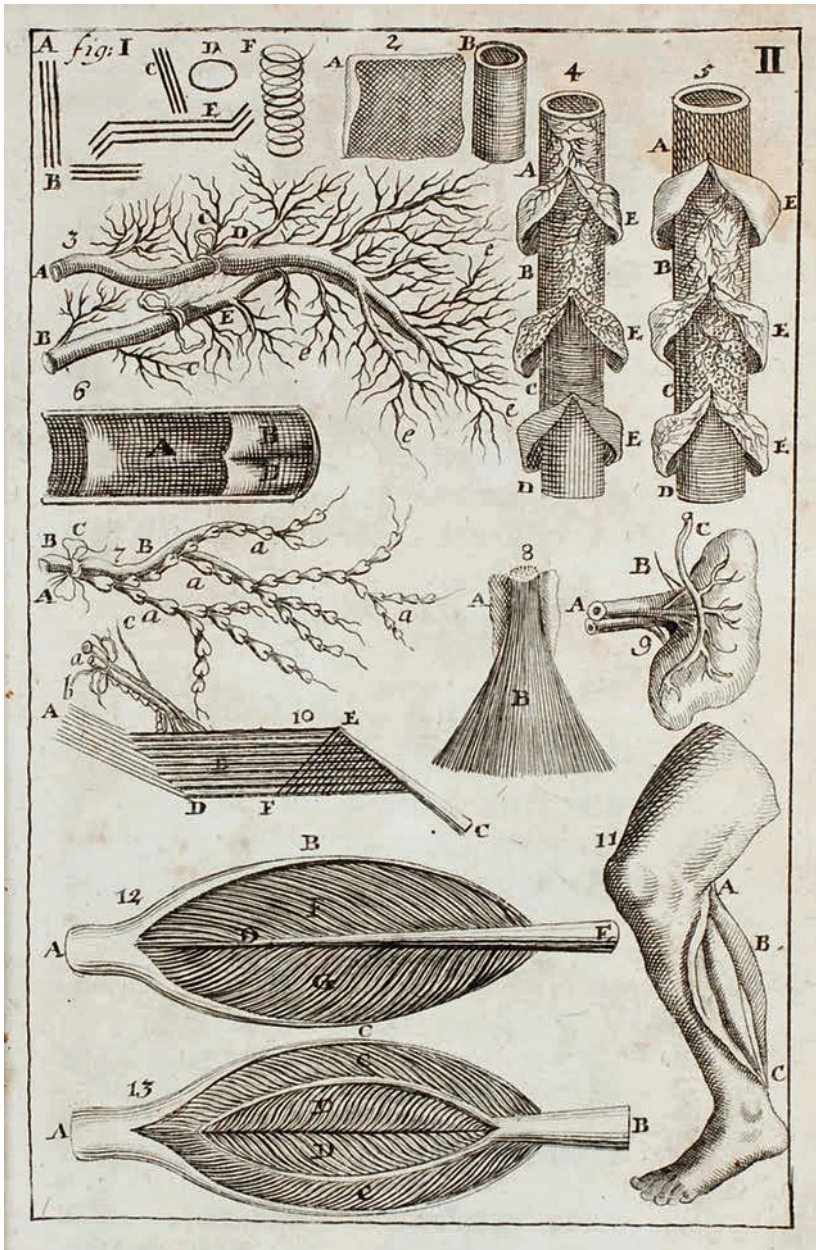


Abbildung 3: Darstellung der Lymphgefäße („Wassergefäße“), in der deutschen Ausgabe von Philip Verheyen: *Anatomie, oder Zerlegung des menschlichen Leibes*. Leipzig 1708, Bildtafel T II, Fig. 7; Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Signatur: 8 ZOOL XI, 5440. Die Abbildung ist eine exakte Kopie der Bildtafel T II aus der lateinischen Erstausgabe von 1693.

ihren bildlichen Darstellungen Merkmale wie die Lymphgefäßklappen und Knötchen, um die Lymphgefäße von Blutgefäßen zu unterscheiden, oder zeigten Ligaturen, um die Fließrichtung von Lymphflüssigkeit und Nahrungssäften anzuzeigen. Dadurch wurde zwar eine kohärente Ikonografie der Lymphgefäße als wesentliches Argument für ihre Existenz etabliert, jedoch noch keine Gewissheit über das Lymphgefäßsystem als Ganzes geschaffen.

Das Saugadersystem

Die Idee, dass es sich bei den Lymphgefäßen um eine eigenständige anatomische und physiologische Einheit handelte, entwickelte sich schrittweise und war erst am Ende des 18. Jahrhunderts voll ausgebildet.⁵⁷ Am Ende des 17. Jahrhunderts wurden Quecksilberinjektionen ein Schlüssel bei der Entwicklung der Idee, es handle sich bei den Lymphgefäßen um ein separates Gefäßsystem.⁵⁸ Damals prägten Forschungen mit Quecksilberinjektionen wie die Arbeiten des Leidener Anatomieprofessors Antonius Nuck (1650–1692) wesentlich die Vorstellungen vom Aussehen der Lymphgefäße. Allerdings wurde die Auffassung von den Lymphgefäßen als Erweiterung der Blutgefäße von Anatomen wie Marcello Malpighi aufrechterhalten und blieb die maßgebliche Sichtweise an der einflussreichen medizinischen Fakultät in Leiden unter Herman Boerhaave (1668–1738), was die weitere Erforschung des Lymphgefäßsystems verzögerte.⁵⁹ Die umfangreiche Anwendung von Injektionstechniken erlaubte aber im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Herstellung immer elaborierterer anatomischer Präparate, mit deren Hilfe das Aussehen, die Verteilung und die Funktionsweise der Lymphgefäße im gesamten Körper gezeigt werden konnten.⁶⁰ Dies sowie die Ablösung von Leiden durch Edinburgh als der führenden medizinischen Fakultät und der Aufstieg Berlins als Ort medizinischer Gelehrsamkeit erneuerten das Interesse an den Lymphgefäßen und trugen dazu bei, die Vorstellung von den Lymphgefäßen als ein den ganzen Körper durchziehendes Saugadersystem zu etablieren.⁶¹

Auf dieser Basis konnte eine Theorie der Lymphgefäße in einer Reihe von Schlüsselpublikationen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts formuliert werden. Die maßgeblichen Autoren waren der Anatomieprofessor Alexander Monro Secundus (1733–1817) in Edinburgh, der dabei auf Vorarbeiten des Berliner Anatomen Johann Friedrich Meckel (1724–1774) zurückgriff, und Anatomen aus dem

⁵⁷ Lord: Veins (wie Anm. 11), S. 174.

⁵⁸ Zur besonderen Bedeutung von Quecksilberinjektionen von Nuck bis Mascagni siehe Cunningham: Anatomist (wie Anm. 49), S. 241–244.

⁵⁹ Hendriksen: Mercury (wie Anm. 16), S. 533f.

⁶⁰ Rüdiger Schultka/Luminita Göbbel: Präparationstechniken und Präparate im 18. und frühen 19. Jahrhundert, dargestellt an Beispielen aus den anatomischen Sammlungen zu Halle (Saale). In: Jürgen Helm/Karin Stukenbrock (Hg.): Anatomie. Sektionen einer medizinischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert. Stuttgart 2003, S. 49–81, hier: S. 69–73.

⁶¹ Hendriksen: Mercury (wie Anm. 16), S. 539–542.

Umkreis von William Hunter (1718–1783) und dessen Bruder John Hunter (1728–1793) in London.⁶² Sowohl Monro als auch William Hunter nutzten bei ihrem Studium der Lymphgefäße Quecksilberinjektionen. Dabei stellten sie fest, dass bei der Injektion in die Blutgefäße kein Übertritt des Quecksilbers in die Lymphgefäße zu beobachten war. Daraus schlossen sie, dass es sich bei den Lymphgefäßen keineswegs um eine Verlängerung der Arterien handelte, was bis dahin eine weit verbreitete Ansicht gewesen war.⁶³ Sie beobachteten hingegen, dass, wenn die injizierten Blutgefäße platzten und das Quecksilber in das sie umgebende Gewebe floss, die Lymphgefäße dieses aufnahmen. Daraus schlossen Monro und Hunter, dass die Lymphgefäße ihren Ursprung an den inneren und äußeren Oberflächen des Körpers haben mussten, wo sie Flüssigkeiten aufnahmen, von dort abführten und somit ein eigenständiges Gefäßsystem darstellten.⁶⁴

Monros und Hunters Forschungen zur Anatomie und Physiologie der Lymphgefäße und Theorie der Saugadern führten zu einem erbitterten Disput, wer von ihnen diese Entdeckung für sich beanspruchen dürfe.⁶⁵ Nachdem Monro seine kleine Abhandlung über die Lymphgefäße 1757 publiziert hatte (die Forschungen dazu lagen einige Jahre früher, etwa zwischen 1753 und 1755),⁶⁶ behauptete Hunter, er habe bereits zuvor über die Lymphgefäße als System von Saugadern Vorlesungen gehalten. Die Differenzen zwischen den beiden wurden 1758 zu einer öffentlich ausgetragenen Kontroverse, als die „Monthly Review“ und die „Critical Review“ Hunters Behauptungen stützten, und es gibt in der Tat Hinweise in Vorlesungsmitschriften, dass Hunter bereits 1752 über die Lymphgefäße als Saugadersystem gesprochen hatte.⁶⁷ Diese Kontroverse wiederum führte zu einem gesteigerten Interesse an den Lymphgefäßen und der Theorie lymphatischer Absorp-

⁶² Alexander Monro: *De venis lymphaticis valvulosis et de earum in primis origine*. Berlin 1757; Alexander Monro: *Observations, Anatomical and Physiological, Wherein Dr. Hunter's Claim to Some Discoveries is Examined*. Edinburgh 1758; William Hunter: *Medical Commentaries. Part I: Containing a Plain and Direct Answer to Professor Monro, jun., Interspersed with Remarks on the Structure, Functions, and Diseases of Several Parts of the Human Body*. London 1762; William Hewson: *Experimental Inquiries. Part the First: Being a Second Edition of an Inquiry into the Properties of the Blood. With Remarks on Some of Its Morbid Appearances. And an Appendix, Relating to the Discovery of the Lymphatic System in Birds, Fish, and Animals Called Amphibious*. London 1772; John Sheldon: *The History of the Absorbent System. Part the First: Containing the Chylography, or Description of the Lacteal Vessels, with the Different Methods of Discovering, Injecting, and Preparing Them, and the Instruments Used for These Purposes*. London 1784; Cruikshank: *Anatomy*, 2. Aufl. (wie Anm. 32).

⁶³ Trautmann: *Entdeckung* (wie Anm. 12), S. 53–55.

⁶⁴ Eales: *History* (wie Anm. 11), S. 282–286.

⁶⁵ Eine kurze Zusammenfassung dieses Disputs findet sich bei Cunningham: *Anatomist* (wie Anm. 49), S. 287–291. Bei solchen Streitigkeiten ging es neben der professionellen Ehre und Würde auch darum, den eigenen sozialen Status zu festigen oder zu verteidigen, was die große Schärfe erklärt, mit der Auseinandersetzungen unter Anatomen darüber geführt wurden, wer eine Entdeckung für sich beanspruchen konnte (Cunningham: *Anatomist* [wie Anm. 49], S. 280).

⁶⁶ Trautmann: *Entdeckung* (wie Anm. 12), S. 54–56.

⁶⁷ Eales: *History* (wie Anm. 11), S. 285–289. Zur Kontroverse zwischen William Hunter und Monro siehe auch John Wiltshire: *Samuel Johnson in the Medical World. The Doctor and the Patient*. Cambridge 1991, S. 131–135.

tion. Vor allem Autoren aus dem Umkreis der beiden Hunter-Brüder wie William Hewson (1739–1774) und William Cruikshank trugen entscheidend dazu bei, die Idee von den Lymphgefäßen als Saugadersystem zu etablieren. In seiner „Anatomy of the Absorbing Vessels“ führte Cruikshank aus, dass er die Lymphgefäße zunächst auf traditionelle Weise untersucht habe: „in compliance with anatomists in general, I have considered the Absorbent System of two parts, and have given the history of the discovery of each part“. Jedoch, so führte er weiter aus, habe er feststellen müssen, dass „in fact, the lacteals and lymphatics are branches of one common trunk in the same animal“.⁶⁸ Damit revidierte er die bisher gültige Sichtweise, dass es sich bei den „lacteals“, den Milchgefäßen, die den Chylus aus dem Magen-Darm Trakt absorbierten, um eine von den Lymphgefäßen zu unterscheidende Struktur handelte. Cruikshank und andere nahmen an, es seien dieselben Gefäße, die Flüssigkeiten wie Chylus und Lymphe von den (inneren) Oberflächen des Körpers absorbierten und zu den Blutgefäßen brachten.⁶⁹

Cruikshank legte als erster Autor eine umfassende monografische Darstellung zu den Lymphgefäßen als Saugadersystem vor. Er fasste darin Forschungen zusammen, die seit Mitte des 18. Jahrhunderts an der Hunter'schen Anatomieschule in London gemacht worden waren und an denen er als Assistent von William Hunter beteiligt gewesen war.⁷⁰ Cruikshank nahm an, dass die Lymphgefäße ein eigenständiges System bildeten, das sich von den Venen und Arterien unterscheidet. Die Aufgabe dieses Systems bestehe darin, unterschiedlichste Substanzen aufzunehmen und sie dem Blutkreislauf zuzuführen oder abzuscheiden. Seine Funktion basiere auf dem Prinzip der Absorption. Diesem zufolge waren lebende Körper nicht porös und wurden lediglich mithilfe von Gefäßen durchlässig. Anders als unbelebte Materie, die Flüssigkeiten durch chemische Bindekraft oder aufgrund ihrer Porosität anziehe, absorbierten lebendige Organismen Flüssigkeiten durch ein eigenes Gefäßsystem, die Lymph- und Milchgefäße, und verlor diese Fähigkeit unmittelbar nach Eintritt des Todes. Den Londoner Arzt George Fordyce (1736–1802) zitierend behauptete Cruikshank: „all parts of a living body are impervious but by vessels“.⁷¹

Um absorbieren zu können, müssten die Lymphgefäße an ihren Einmündungen durch die Berührung mit Flüssigkeiten stimuliert werden. Da es sich bei ihnen um reizbare und sensible Gefäße handele, löse die Stimulation die Öffnung der Gefäßklappen aus.⁷² Mithilfe von Kontraktionen der umliegenden Muskeln würden

⁶⁸ Cruikshank: *Anatomy*, 2. Aufl. (wie Anm. 32), S. 37.

⁶⁹ Ebd., S. 9f., S. 99. Siehe auch Lord: *Veins* (wie Anm. 11), S. 178–180.

⁷⁰ Zu William Hunters Tätigkeit in London und seiner Anatomieschule siehe William F. Bynum/Roy Porter (Hg.): *William Hunter and the Eighteenth-Century Medical World*. Cambridge 1985.

⁷¹ Cruikshank: *Anatomy*, 2. Aufl. (wie Anm. 32), S. 11.

⁷² Ebd., S. 61f. Cruikshanks Vorstellung von „irritability“ basierte auf Albrecht von Hallers (1708–1777) Ideen, wonach „Irritabilität“ die Fähigkeit vor allem der Muskeln beschrieb, sich auf Stimulation hin zusammenzuziehen und zu entspannen. Da Haller die Irritabilität lediglich den Muskeln zugeschrieben hatte, musste Cruikshank eine Erklärung finden, warum das Prinzip auch für Gefäße galt. Daher wies er darauf hin, dass faseriges Gewebe auch in den Hüllen der Saugadern zu finden sei, das strukturelle Ähnlichkeit mit Muskelfasern aufweise. Nun war sich

die Flüssigkeiten daraufhin durch die Gefäße zu ihrem Ziel gebracht.⁷³ Laut Cruikshank waren derartige Saugadern im gesamten Körper zu finden, wo sie ihren Ursprung auf den inneren und äußeren Oberflächen des Körpers hatten. Bei diesen Oberflächen konnte es sich um die Haut handeln, aber auch um die Darmwand, die Lunge, die Bauchhöhle oder die Innenwand der Venen und Arterien. Die Existenz der Saugadern, auch wenn sie bei der Sektion nicht aufzufinden waren, ließ sich für Cruikshank mithilfe von Quecksilber beweisen. Auf die Haut aufgetragen, werde es absorbiert und im gesamten Körper verteilt, was auch den metallischen Geschmack erkläre, den die Auftragung von Quecksilber hervorrufe. Ähnliche Effekte konnten auch bei der Injektion von Quecksilber und anderen Flüssigkeiten beobachtet werden.⁷⁴ Dass Lymphgefäße im gesamten Körper zu finden waren, war zentral für Cruikshanks Idee, sie bildeten ein System, dessen Aufgabe es war, den Flüssigkeitshaushalt im Körper permanent auszubalancieren.

Cruikshank ging davon aus, dass die Lymphgefäße fünf unterschiedliche Substanzen absorbieren konnten: Chylus, Lymphe, andere Flüssigkeiten, Arzneien und „solids“, in Flüssigkeit gelöste Feststoffe, wobei Chylus und Lymphe die wichtigsten waren. Cruikshank folgte der traditionellen Vorstellung, dass es sich beim Chylus um eine milchige Flüssigkeit aus gelösten Nahrungsstoffen handele, die von den Milchgefäßen, also den Lymphgefäßen des Magen-Darm-Traktes, aufgenommen werde. Diese führten den Nahrungssaft, der auf seinem Weg weiter verfeinert werde, über die Lymphknoten und den Ductus thoracicus dem Blutkreislauf zu.⁷⁵ Die Lymphe wurde als transparente Flüssigkeit beschrieben, die vor allem von jenen inneren Oberflächen absorbiert wurde, die als Bindegewebe die Organe umhüllten.⁷⁶ Cruikshank ging aber ebenso davon aus, dass die Lymphgefäße gelegentlich auch mit Speichel, dem Saft der Bauchspeicheldrüse, Galle und anderen Flüssigkeiten gefüllt waren.⁷⁷

Bei der physiologischen Vorstellung von den Saugadern als hydraulisches System handelte es sich um eine im Kern mechanistische Idee. So widersprach Cruikshank energisch der Vorstellung, bei der Lymphe handle es sich um eine Mischung aus kondensierten Seelengeistern („animal spirits“) und Chylus: „That these [lymphatic] glands serve to mix animal spirits with the chyle, by means of the nerves, is an idle supposition, since we have no proof of any such spirits.“⁷⁸

Cruikshank durchaus bewusst, dass auch in anderen Strukturen – wie den Nerven – faseriges Gewebe zu finden war. Er löste dieses Problem, indem er die muskulären Eigenschaften („muscularity“) der Saugadern mithilfe von Experimenten nachzuweisen versuchte, die zeigten, wie sie sich bei einer Stimulierung zusammenzogen. Zu Hallers Vorstellungen von Irritabilität und Sensibilität allgemein siehe Hubert Steinke: *Irritating Experiments. Haller's Concept and the European Controversy on Irritability and Sensibility, 1750–90*. Amsterdam 2005.

⁷³ Cruikshank: *Anatomy*, 2. Aufl. (wie Anm. 32), S. 61 f.

⁷⁴ Ebd., S. 49 f.

⁷⁵ Ebd., S. 100–102.

⁷⁶ Ebd., S. 102–105.

⁷⁷ Ebd., S. 105 f.

⁷⁸ Ebd., S. 106.

Bei derartigen Vorstellungen schlangen die althergebrachte Säftelehre und die Lehre von den Lebens- und Seelengeistern („spiritus vitalis“, „spiritus animalis“ oder „psychic pneuma“) als den treibenden Kräften hinter Körperfunktionen und Bewegung noch mit.⁷⁹ Auch wenn Cruikshank solche Ideen ablehnte, glaubte er dennoch, dass die Lymphdrüsen dazu in der Lage waren, die Qualität von Chylus und Lymphe zu verändern, sodass sie leichter dem Blut beigemischt werden konnten. Die hier aufscheinende Obsession mit Körperflüssigkeiten, die ein Kennzeichen der gesamten Forschung zu den Lymphgefäßen im 18. Jahrhundert war, findet sich bereits im Werk von Herman Boerhaave (1668–1738), der auf der Makroebene den Körper als hydraulisches System verstand, das nach mechanischen Prinzipien operierte.⁸⁰ Doch sogar in Körpervorstellungen, die in erster Linie als mechanistisch auftraten, finden sich Spuren der traditionellen Säftelehre wieder. So spiegelte zum Beispiel die Ansicht, die Lymphgefäße dienten dem Ausgleich von Körperflüssigkeiten, humoraltheoretische Prinzipien wider, die auf dem Ideal des Gleichgewichts der Körpersäfte basierten.⁸¹

Die Theorie und Terminologie der Lymphgefäße als System von Saugadern, das den ganzen Körper durchzog, war gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Anatomie weitgehend akzeptiert. Darin wurden die Milchgefäße des Magen-Darm-Trakts mit dem Ductus thoracicus und den Lymphgefäßen zu einem gemeinsamen System vereinigt. Dessen Funktion war es, Flüssigkeiten, vor allem Chylus und Lymphe, von den inneren und äußeren Oberflächen des Körpers zu absorbieren. Auf diese Weise trugen die Saugadern dazu bei, das Flüssigkeitsgleichgewicht im Körper zu erhalten. Sie führten schädliche Substanzen ab und Medikamente zu. Einige Aspekte der Saugadern, vor allem ihr genauer Ursprung und ihre Verteilung im Körper, blieben aber unklar. Diese Unklarheit war vor allem in der filigranen Struktur und der schnellen Verwesung der Lymphgefäße begründet, die von vielen Anatomen beklagt wurde. Selbst mit den sorgfältigsten Injektionsmethoden und unter Zuhilfenahme des Mikroskops war es nicht möglich, die Ursprünge der Saugadern in ihren feinsten Verästelungen aufzuspüren. So war es letztlich nur mithilfe von Experimenten und daraus gewonnenen Schlussfolgerungen möglich, die Annahme zu stützen, die Ursprünge der Saugadern befänden sich auf den inneren und äußeren Oberflächen des Körpers.

⁷⁹ Sebastian Pranghofer: ‚It could be Seen more Clearly in Unreasonable Animals than in Humans‘. The Representation of the Rete Mirabile in Early Modern Anatomy. In: Medical History 53 (2009), S. 561–586, hier: S. 563.

⁸⁰ Zu Boerhaaves Physiologie siehe Rina Knoeff: Hermann Boerhaave (1668–1738). Calvinist Chemist and Physician. Amsterdam 2002, S. 163–182. Knoeff unterschied das frühere mechanistische Denken im Werk von Boerhaave vom späteren Boerhaave, der sich stärker für die nicht mechanistisch zu erklärenden Naturphänomene interessierte; vgl. Knoeff: Boerhaave (diese Anm.), S. 167f.

⁸¹ Zur Langlebigkeit humoraltheoretischer Vorstellungen und hippokratischer Medizin siehe Nelly Tsouyopoulos: Asklepios und die Philosophen. Paradigmawechsel in der Medizin im 19. Jahrhundert. Stuttgart 2008. Peter Hanns Reill beschrieb, welche Rolle die Humoraltheorie noch in den Debatten über Vitalismus im 18. Jahrhundert hatte; vgl. Peter Hanns Reill: Vitalizing Nature in the Enlightenment. Berkeley 2005, S. 154–158.

Schönheit und Wahrheit

Ihr ephemerer Charakter, die Schwierigkeit, geeignete Präparate herzustellen, und epistemische Fragen machten bildliche Darstellungen der Lymphgefäße bei der Entstehung des Saugadersystems als anatomischer Tatsache umso wichtiger und zugleich problematischer. Am Ende seiner „Anatomy of the Absorbing Vessels“ fügte Cruikshank eine Bildtafel hinzu, die das Saugadersystem des gesamten Körpers darstellen sollte (Abb. 4).⁸² Der Kupferstich zeigte einen männlichen Körper im klassischen Kontrapost mit einem anonymen Gesicht. Die Umrissse einiger innerer Organe waren auf dem Torso angezeichnet, um einen besseren Eindruck von der Lage der Lymphgefäße zu vermitteln. Diese wiederum wurden durch feine Linien dargestellt, die den gesamten Körper durchzogen.⁸³ In der Beschriftung der Bildtafel wies Cruikshank seine Leser an, sich den Körper transparent vorzustellen, sodass die von ihm ausgewählten Teile des Saugadersystems zu erkennen wären.⁸⁴ Zunächst hatte Cruikshank die lebensgroßen Umrissse eines menschlichen Körpers zu Papier bringen lassen, in die die inneren Organe und die Saugadern eingezeichnet wurden. Für den Druck wurde das Bild unter Beibehaltung der Proportionen im Maßstab verkleinert.⁸⁵ Die filigranen Lymphgefäße beeinflussten dabei maßgeblich die Darstellungsweise des Saugadersystems. Aufgrund ihrer schnellen Verwesung war es extrem schwierig, in sie zu injizieren und das gesamte System auf Grundlage eines einzigen Gesamtkörperpräparates zu zeichnen. Daher war es so gut wie unmöglich, dem Ideal, anatomische Darstellungen anhand eines spezifischen Exemplars herzustellen, zu folgen. Es war unumgänglich, Kompromisse einzugehen, um aussagekräftige bildliche Darstellungen der Lymphgefäße zu produzieren. Um also eine Vorstellung vom Erscheinungsbild der Lymphgefäße im gesamten Körper zu vermitteln, mussten Zeichnungen auf Grundlage von Injektionspräparaten hergestellt und kompiliert werden, die von verschiedenen Körpern stammten.⁸⁶

Als Rechtfertigung dafür, eine Abbildung des gesamten Saugadersystems auf diese Weise anzufertigen, führte Cruikshank erstens an, dass es wegen der Verwesung unverantwortlich wäre, die Zeichnungen auf Grundlage der Sektion und Injektionen an einem einzigen Körper anzufertigen. Zweitens sei es erforderlich, „in order to exhibit the absorbents of the whole body in one view, to take whatever had been successfully injected in a variety of bodies, and to combine them together“.⁸⁷ Damit folgte Cruikshank der Methode des Leidener Anatomen Bernhard Siegfried Albinus (1697–1770), der Zeichnungen von unterschiedlichen Körpern für seine „Tabulae sceleti et musculorum corporis humani“ (1747) nutz-

⁸² Die Illustrationen für Cruikshanks „Anatomy of the Absorbing Vessels“ wurden von Fred. Birnie und J. Thornthwaite (geb. ca. 1740) gezeichnet und gestochen.

⁸³ Cruikshank: *Anatomy*, 2. Aufl. (wie Anm. 32), S. VIII.

⁸⁴ Ebd., S. [209].

⁸⁵ Ebd., S. VI.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

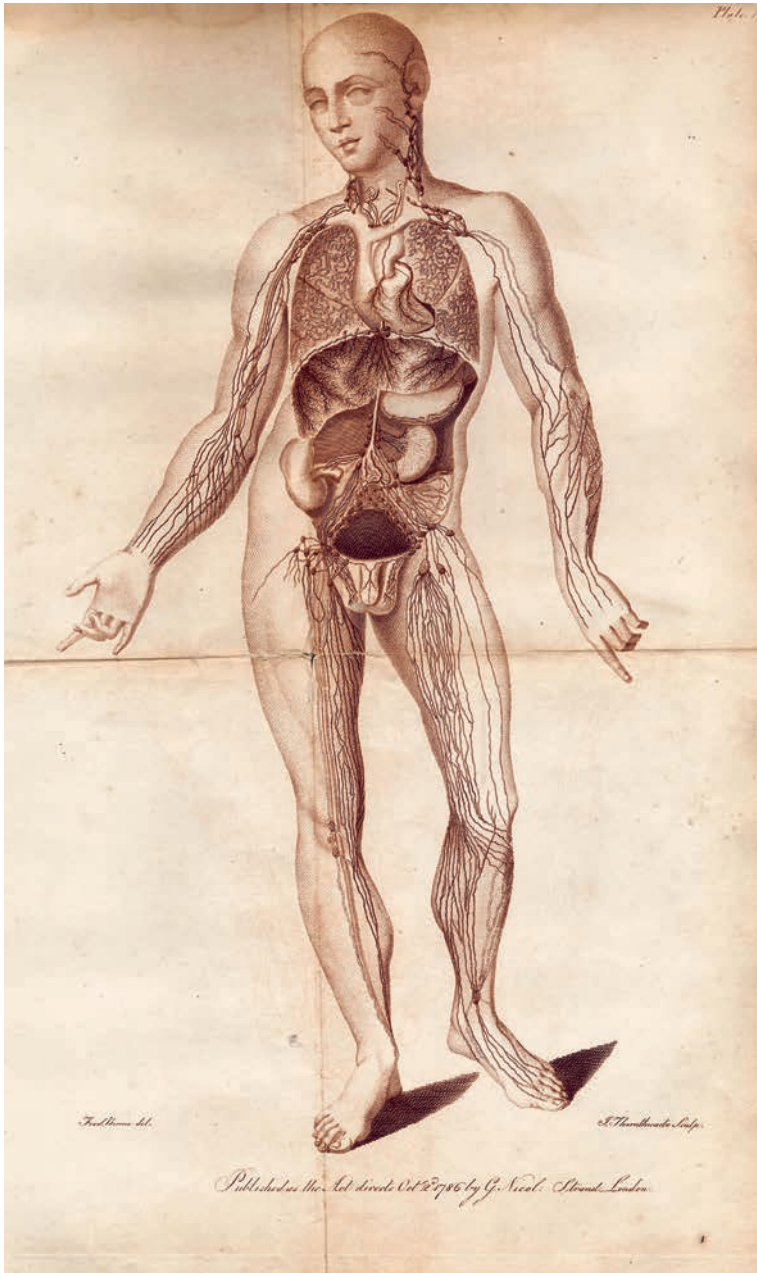


Abbildung 4: Darstellung der Lymphgefäße im gesamten Körper, in: William Cruikshank: *The Anatomy of the Absorbing Vessels of the Human Body*. London 1790; Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Abteilung Historische Drucke, Signatur: Kx 1786<a> : R.

te.⁸⁸ Albinus strebte nach der bildlichen Darstellung eines idealen menschlichen Körpers, eines „homo perfectus“. Dabei griff er auf die klassische Proportionslehre zurück, um ideale Schönheit, Kraft und Gesundheit zu repräsentieren.⁸⁹ In dieser Absicht wählte er zunächst ein Skelett aus, das seinen ästhetischen Vorstellungen entsprach. Anschließend verwendete er eine Zeichentechnik, die es mithilfe eines Rasters und perspektivischer Berechnungen seinem künstlerischen Mitarbeiter Jan Wandelaar (1697–1759) erlaubte, das Skelett von einem einzigen Standpunkt aus zu zeichnen. So sollten Fehler minimiert werden, die durch unterschiedliche Perspektiven auf die verschiedenen Teile des Skeletts entstehen konnten, und die korrekten Proportionen erhalten werden.⁹⁰ Für die Darstellung der Muskeln im Verhältnis zum Skelett wurden jedoch Präparate von unterschiedlichen Körpern verwendet. Dies bedeutete, dass Wandelaar mithilfe komplexer geometrischer Berechnungen deren Proportionen an jene des Skeletts anpassen musste.⁹¹ In einem Prozess, der sich über mehrere Jahre zog, schufen Albinus und Wandelaar die bildliche Darstellung eines idealen menschlichen Skeletts mit Muskulatur und damit einen standardisierten menschlichen Körper, der als männlicher Körper in Erscheinung trat, an dem sie individuelle Charakteristika und Variationen auslöschten.⁹² Die gedruckten Bildtafeln zeigen das Skelett in unterschiedlichen Haltungen und aus unterschiedlichen Perspektiven, begleitet von nummerierten Umrisszeichnungen, mit deren Hilfe jeder Teil terminologisch korrekt zu identifizieren war.

Während Cruikshank Zeichnungen auf Grundlage unterschiedlicher Präparate von verschiedenen Körpern anfertigte, war er sich der Kritik an einem solchen Verfahren durchaus bewusst. So räumte er ein, dass Abbildungen der Saugadern auf Grundlage eines einzigen Präparates eine präzisere Vorstellung von ihrer genauen Lage im Verhältnis zu anderen Körperteilen zu vermitteln vermochten, gab aber zu bedenken, dass seine Darstellung besser dazu in der Lage sei, eine allgemeine Idee von den Lymphgefäßen zu vermitteln.⁹³ Um dies zu stützen, bezog sich Cruikshank auf Albinus Vorgehen, die geeignetsten Beispiele der Muskeln einer Reihe unterschiedlicher Körper zu verwenden und diese so anzupassen, dass sie den Proportionen des Skelettes am besten entsprachen.⁹⁴ Die Darstellungen in der „Anatomy of the Absorbing Vessels“ folgten jedoch keineswegs konsequent

⁸⁸ Bernhard Siegfried Albinus: *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*. Leiden 1747. Zu den von Albinus bei der Herstellung seiner Bildtafeln angewandten Techniken siehe Irmgard Müller/Daniel Watzke: ‚Weil also die beste Abbildung [...] immer nur ein dürftiges Gleichnis bleibt‘. Zu den Visualisierungsverfahren in der Anatomie des 18. Jahrhunderts. In: Rüdiger Schultka/Josef N. Neumann: *Anatomie und anatomische Sammlungen im 18. Jahrhundert*. Anlässlich der 250. Wiederkehr des Geburtstages von Philipp Friedrich Theodor Meckel (1755–1803). Berlin 2007, S. 223–249, hier: S. 232–236; Tim Huisman: *Squares and Diopters. The Drawing System of a Famous Anatomical Atlas*. In: *Tractrix* 4 (1992), S. 1–11; Punt: *Nature* (wie Anm. 22).

⁸⁹ Punt: *Nature* (wie Anm. 22), S. 17.

⁹⁰ Kemp: *Looking* (wie Anm. 23), S. 108–111.

⁹¹ Punt: *Nature* (wie Anm. 22), S. 49–53.

⁹² Ebd., S. 68.

⁹³ Cruikshank: *Anatomy*, 2. Aufl. (wie Anm. 32), S. VII f.

⁹⁴ Ebd., S. VI f.

der Methode von Albinus. Die Bezugnahme auf Albinus war für Cruikshank eher eine programmatische Aussage, die es ihm erlaubte, seine bildlichen Darstellungen der Lymphgefäße durch den gesamten Körper als wahrheitsgemäße Repräsentationen der Lymphgefäße erscheinen zu lassen und damit seine Theorie des Saugadersystems überzeugender zu machen.

Offensichtlich folgte Cruikshank für seine Darstellungen keinem strengen geometrischen Ansatz. Sein „Lymphgefäßmann“ verfügte auch nicht über die Genauigkeit im Detail und den akkuraten Index der Skelette des Albinus. Auch wurde er nicht durch andere Abbildungen ergänzt, die die Lymphgefäße aus unterschiedlichen Perspektiven und in unterschiedlichen Auflösungen zeigten. Dennoch finden sich einige Schlüsselmerkmale des ästhetischen Konzepts von Albinus bei Cruikshank wieder. So teilte er die Vorstellung, es sei möglich, durch Kompilation eine ideale Abbildung zu schaffen. Dies wurde etwa durch die klassische Pose des Ganzkörperbildes unterstrichen, die in der westlichen künstlerischen Tradition für Balance, Anmut und Tugendhaftigkeit stand und einen perfekten Körper von idealer Schönheit repräsentierte.⁹⁵ Der Maler, Porträtist von William Hunter und Präsident der Royal Academy in London Joshua Reynolds (1723–1792) nannte in seinen Vorlesungen ideale Schönheit und Symmetrie als die Ziele der Bildkunst.⁹⁶ Für ihn war das Erreichen dieses Ideals nicht nur Ausdruck künstlerischen Könnens, sondern in erster Linie Ausdruck einer universellen Wahrheit „formed on the uniform, eternal, and immutable laws of nature“.⁹⁷ Albinus folgte derartigen Konventionen und indem sich Cruikshank zu solchen Überzeugungen bekannte, bezog er sich ironischerweise auf einen Ansatz, den sein Lehrer William Hunter als unangemessen für eine wahrheitsgetreue Darstellung der Natur abgetan hatte. Im Gegensatz zu Reynolds bestand William Hunter in seinen Anatomievorlesungen vor der Royal Academy auf strenger Empirie und naturgetreuen Abbildungen.⁹⁸ Für Cruikshank aber war die Kompilation von unterschiedlichen Vorlagen eine Strategie, mit deren Hilfe er eine spezifische Signatur von Wahrheit – die der neoklassizistischen Verbindung von Schönheit und Wahrheit – auf seine Darstellung der Lymphgefäße als Saugadersystem, das den gesamten Körper durchzog, übertragen konnte.

⁹⁵ Joshua Reynolds: *The Works of Joshua Reynolds*. 3 Bde. London ²1798, hier: Bd. 1, S. 260. Ausführlich zu den theoretisch komplexen Konzepten des Kontrapost mit einem Fokus auf die italienische Renaissance siehe David Summers: *Style and Meaning in Renaissance Art*. In: *Art Bulletin* 59 (1977), S. 336–361; Joseph Manca: *Moral Stance in Italian Renaissance Art. Image, Text, and Meaning*. In: *Artibus et Historiae* 22 (2001), S. 51–76.

⁹⁶ Reynolds: *Works I* (wie Anm. 95), S. 64f. Reynolds hielt seine Vorlesungen an der Royal Academy zwischen 1769 und 1790.

⁹⁷ Ebd., S. 240.

⁹⁸ Martin Kemp: *True to Their Natures. Sir Joshua Reynolds and Dr William Hunter at the Royal Academy of Arts*. In: *Notes and Records of the Royal Society of London* 46 (1992), S. 77–88, hier: S. 78–80. Zu Hunters Präferenz für eine naturalistische bildliche Darstellung anatomischer Sachverhalte anhand spezifischer Präparate mit großer stilistischer Klarheit *ad vivum* sowie Zusammenarbeit mit Künstlern wie Jan Van Rymdyk (um 1730–um 1790) siehe auch Carin Berkowitz: *The Illustrious Anatomist: Authorship, Patronage, and Illustrative Style in Anatomy Folios, 1700–1840*. In: *Bull Hist Med* 89 (2015), S. 171–208, hier: S. 188–196.

Der Charakter seiner Kompositbilder erlaubte es Cruikshank zu zeigen, „that the lacteals and lymphatics of the human body are not a trifling appendage of the red veins [i. e. the arteries], but form of themselves a grand system for absorption“.⁹⁹ Um seiner bildlichen Darstellung der Lymphgefäße im gesamten Körper Glaubwürdigkeit zu verleihen, war es allerdings immer noch erforderlich, sich auch auf die originalen Präparate zu beziehen.¹⁰⁰ So gab Cruikshank zu, dass seine idealisierende Kompilation unterschiedlicher Vorbilder nicht unproblematisch sei und bedauerte, dass er nicht mehr Einzelzeichnungen in seine Veröffentlichung einbinden könne: „Dr. Hunter’s trustees once proposed to have engraved and published all the drawings we had on this subject [...]; so that the reader, having seen the separate plates, each of which were taken from one body only, and are faithful copies of nature, might better judge the degree of liberty I had taken in combining them into one; but the expense of engraving induced me to lay before the public what Dr. Hunter and I had done in the absorbent system in one view [...].“¹⁰¹

Es scheint, als ob Cruikshanks Bemühen um eine möglichst genaue anatomische Beschreibung des Saugadersystems im Widerspruch zu seinem Bestreben stand, allgemeinere Aussagen über das Erscheinungsbild und die Beschaffenheit der Lymphgefäße zu treffen. Auf der einen Seite fügte er seiner „Anatomy of the Absorbing Vessels“ eine idealisierende Darstellung des gesamten Systems bei, auf der anderen gab er aber zu, seine Abbildung „[did] not convey so good an idea [of the absorbing vessels] as when shewn precisely in their situation“.¹⁰² Am Ende hätte für Cruikshank nur die gleichzeitige Verwendung von idealisierenden und naturalistischen Darstellungen zu einem perfekten Ergebnis geführt. Autoren wie Cruikshank waren sich durchaus des irreführenden Potenzials von Zeichnungen und Drucken bewusst und verwiesen deshalb oft auf die Präparate, auf denen sie basierten. Diese stellten für sie eine Quelle dar, die den wahrheitsgemäßen Charakter ihrer eigenen bildlichen Darstellungen gewährleistete. Doch es war offensichtlich, dass die speziellen Fähigkeiten und das Wissen eines Connaisseurs erforderlich waren, um dem bildlichen Verweis auf ein zugrunde liegendes Präparat Glaubwürdigkeit zu verleihen. Wenn nun Cruikshank die negativen Folgen von William Hunters Tod für sein Vorhaben beklagte, dann erwähnte er insbesondere Hunters „extreme accuracy, good taste, and unwearied perseverance“¹⁰³ bei der Beurteilung anatomischer Befunde. Nach dieser Vorstellung von Kennerschaft war privilegiertes Expertenwissen an praktische Erfahrung und moralische Werte geknüpft und spiegelte zugleich sozialen Status und Autorität wider. Wenn Cruikshank nun auf diese Weise die Erinnerung an die Autorität seines Gönners

⁹⁹ Cruikshank: *Anatomy*, 2. Aufl. (wie Anm. 32), S. 207.

¹⁰⁰ Chaplin: *Hunter* (wie Anm. 28), S. 114f.

¹⁰¹ Cruikshank: *Anatomy*, 2. Aufl. (wie Anm. 32), S. VII. Hunter selbst verfügte in seiner anatomischen Sammlung, anders als sein Konkurrent Monro in Edinburgh, wohl über kein Ganzkörperpräparat der Lymphgefäße, sondern lediglich über Präparate, die Teile der Lymphgefäße zeigten und die von unterschiedlichen Körpern stammten. Diese Präparate bildeten die Grundlage unter anderem für Cruikshanks Veröffentlichung.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd., S. VI.

wachrief, übertrug er zugleich einen Teil davon auf sich selbst. Der Plan allerdings, die detaillierten Abbildungen der Lymphgefäße, die er und Hunter angefertigt hatten, zu publizieren, konnte er nie in die Tat umsetzen.¹⁰⁴

Bild, Text und Methodologie

Eine detaillierte und umfassende bildliche Darstellung der Lymphgefäße gelang erst Paolo Mascagni in seiner „*Vasorum lymphaticorum corporis humani historia et ichnographia*“, die 1787 erschien. Er verwendete dafür Präparate von verschiedenen Körpern, die sich jeweils auf unterschiedliche Bereiche des menschlichen Körpers konzentrierten. Bevor er Professor für Anatomie an der Universität Siena wurde, hatte er als Prosektor gearbeitet und in den frühen 1770er-Jahren auf Anregung seines Lehrers und Vorgängers als Anatomieprofessor, Pietro Tabarrani (1702–1780), angefangen, sich mit den Lymphgefäßen zu beschäftigen. Seine Forschungen wurden zuerst in zwei illustrierten Berichten zusammengefasst, die er bei der Akademie der Wissenschaften in Paris für einen 1784 ausgelobten Wettbewerb für das beste Werk zu den Lymphgefäßen einreichte.¹⁰⁵ Obwohl die Arbeit erst nach dem offiziellen Abgabetermin in Paris eintraf, war die Akademie so beeindruckt, dass sie Mascagni mit einem Sonderpreis auszeichnete. Die Arbeit wurde 1784 publiziert.¹⁰⁶

Mascagni führte seine Forschungen zur Anatomie der Lymphgefäße fort und veröffentlichte dann 1787 die Ergebnisse in einem monumentalen Folioband. Dieser umfasste eine detaillierte Beschreibung der Lymphgefäße im gesamten menschlichen Körper und war mit 128 einzelnen Abbildungen auf 27 Bildtafeln illustriert. Auf den ersten drei Bildtafeln wollte Mascagni das allgemeine Erscheinungsbild der Lymphgefäße darstellen, wie es mit dem bloßen Auge und unter dem Mikroskop zu sehen war.¹⁰⁷ Die restlichen Bildtafeln zeigten die Verteilung der Lymphgefäße im gesamten Körper in situ und widmeten sich jeweils einem bestimmten Körperteil.¹⁰⁸ Alle Bildtafeln wurden mit einem Index versehen, wobei die Ziffern und Buchstaben sich auf Details bezogen, die in den umfangreichen Bildlegenden erklärt wurden. Am Ende des Bandes fügte Mascagni einen Katalog seiner Lymphgefäßpräparate im königlichen Museum „La Specola“ in Florenz an.¹⁰⁹ Die komplexeren Bildtafeln wurden auf der gegenüberliegenden Seite durch Indextafeln ergänzt, auf denen nummerierte Umrisszeichnungen der abgebildeten Präparate zu sehen waren.

¹⁰⁴ Chaplin: Hunter (wie Anm. 28), S. 109–111.

¹⁰⁵ Kenneth B. Roberts/John D. W. Tomlinson: *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford 1992, S. 384f.; Ludwig Choulant: *History and Bibliography of Anatomic Illustration in Its Relation to Anatomic Science and the Graphic Arts*. Translated and Edited by Mortimer Frank with a Biographical Sketch of the Translator and Two Additional Sections. Chicago 1921, S. 315.

¹⁰⁶ Paolo Mascagni: *Prodrome d'un ouvrage sur le système des vaisseaux lymphatiques*. Siena 1784.

¹⁰⁷ Mascagni: *Vasorum* (wie Anm. 10), S. 65f., S. 71.

¹⁰⁸ Ebd., S. 75.

¹⁰⁹ Ebd., S. 136–138.

So ist auf den beiden Tafeln XIX (Abb. 5 und Abb. 6), die den Ductus thoracicus und die Lymphgefäße und -knoten des Brustraumes zeigen, auf der einen Seite eine naturalistische Abbildung eines ausgeweideten Torsos zu sehen, während auf der anderen Seite der gleiche Torso in Umrissen mit aufgedruckten Indexnummern zu sehen ist. Am Anfang der zugehörigen Bildlegende identifizierte Mascagni das Präparat und gab dem Leser eine genaue Beschreibung des Vorgehens bei der anatomischen Sektion, die zu den vorliegenden Ergebnissen geführt hatte.¹¹⁰ Mascagni erläuterte auch, welche anderen Strukturen zu sehen waren und in welcher Beziehung die Lymphgefäße zu Ductus thoracicus und Schlüsselbeinvene standen. Es folgte ein Index, über den die auf der Umrisszeichnung nummerierten Strukturen identifiziert werden konnten. Indem Mascagnis Bildtafeln explizit benannten, was sie zeigten, dienten sie als Anleitung und Handbuch sowie zur terminologischen Klärung. Darüber hinaus setzen detaillierte Fußnoten in einer kritischen Bibliografie die Abbildungen zur älteren Forschungsliteratur und zu früheren Abbildungen der Lymphgefäße in Bezug.¹¹¹

Mithilfe seiner Bildtafeln verfolgte Mascagni den Verlauf der Lymphgefäße durch den gesamten Körper und benutzte dabei Illustrationen, die auf Präparaten von Teilen weiblicher wie männlicher Körper beruhten.¹¹² Die Kupfertafeln wurden von Ciro Santi angefertigt, einem Grafiker und Kupferstecher aus Bologna, den Mascagni wegen seiner Kunstfertigkeit dazu bewegen hatte, von Bologna nach Siena zu ziehen und für ihn zu arbeiten.¹¹³ Santi war keineswegs auf medizinisch-naturwissenschaftliche Illustrationen spezialisiert. Zu seinen Werken gehören Kupferstichkopien von Bronzereliefs und Gemälden sowie Architekturdrucke. Allerdings hatten diese Sujets keinen offensichtlichen Einfluss auf die Ikonografie und den Stil, in dem die Illustrationen der Lymphgefäße ausgeführt wurden. Daher liegt die Annahme nahe, dass die Illustrationen in Mascagnis „*Vasorum lymphaticorum historia*“ in erster Linie dessen systematischer Herangehensweise geschuldet waren, die darauf abzielte, die beste, umfassendste und genaueste bildliche Darstellung der Lymphgefäße in situ zu schaffen. Santis Illustrationen waren wegen der Flüchtigkeit der Lymphgefäße, die spezialisierte Fähigkeiten bei der Präparation erforderten, in hohem Maße von Mascagnis Interpretation abhängig. Während des Herstellungsprozesses musste der Anatom mit dem Künstler eng zusammenarbeiten und dessen Hand auf Grundlage der Sektionsbefunde und der mikroskopischen Beobachtungen lenken.¹¹⁴

¹¹⁰ Ebd., S. 102.

¹¹¹ Ebd., S. 102–106.

¹¹² Roberts/Tomlinson: *Fabric* (wie Anm. 105), S. 384; Thomas Schnalke: Der expandierte Mensch – Zur Konstruktion von Körperbildern in anatomischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts. In: Thomas Schnalke/Florian Steger (Hg.): *Medizin, Geschichte und Geschlecht. Körperhistorische Rekonstruktionen von Identitäten und Differenzen*. Stuttgart 2005, S. 63–82, hier: S. 79f.; Fabio Bisogni: *Scienza e iconografia. La funzione delle incisioni nel Vasorum Lymphaticorum di Paolo Mascagni*. In: Francesca Vannozzi (Hg.): *La scienza illuminata. Paolo Mascagni nel suo tempo (1755–1815)*. Siena 1996, S. 111–133, hier: S. 111f.

¹¹³ Choulant: *History* (wie Anm. 105), S. 315; Loris Premuda: *Storia dell'iconographia anatomica*. Mailand 1957, S. 189.

¹¹⁴ Bisogni: *Scienza* (wie Anm. 112), S. 113–116.

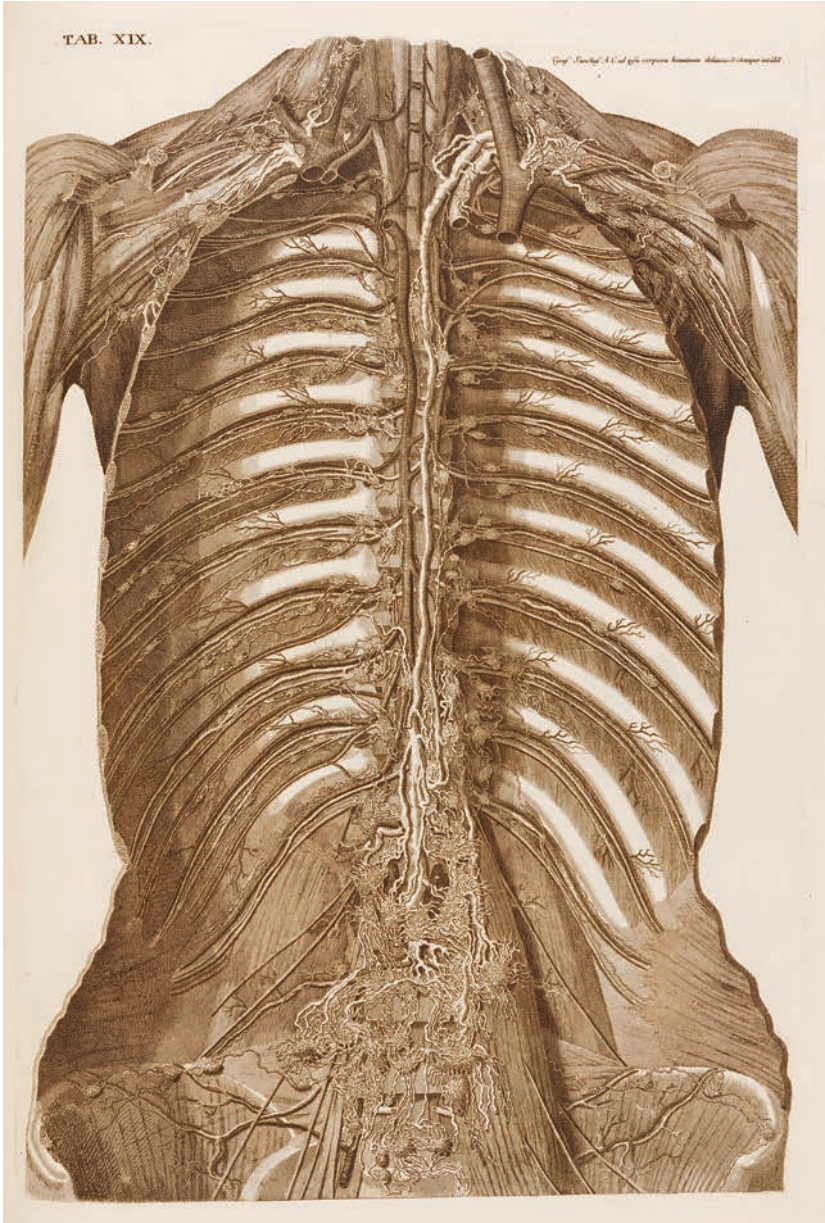


Abbildung 5: Darstellung der Lymphgefäße im Oberkörper, in: Paolo Mascagni: *Vasorum lymphaticorum corporis humani ichnographia*. Siena 1787, TAB XIX; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: M: Mb 2 21a liegend.

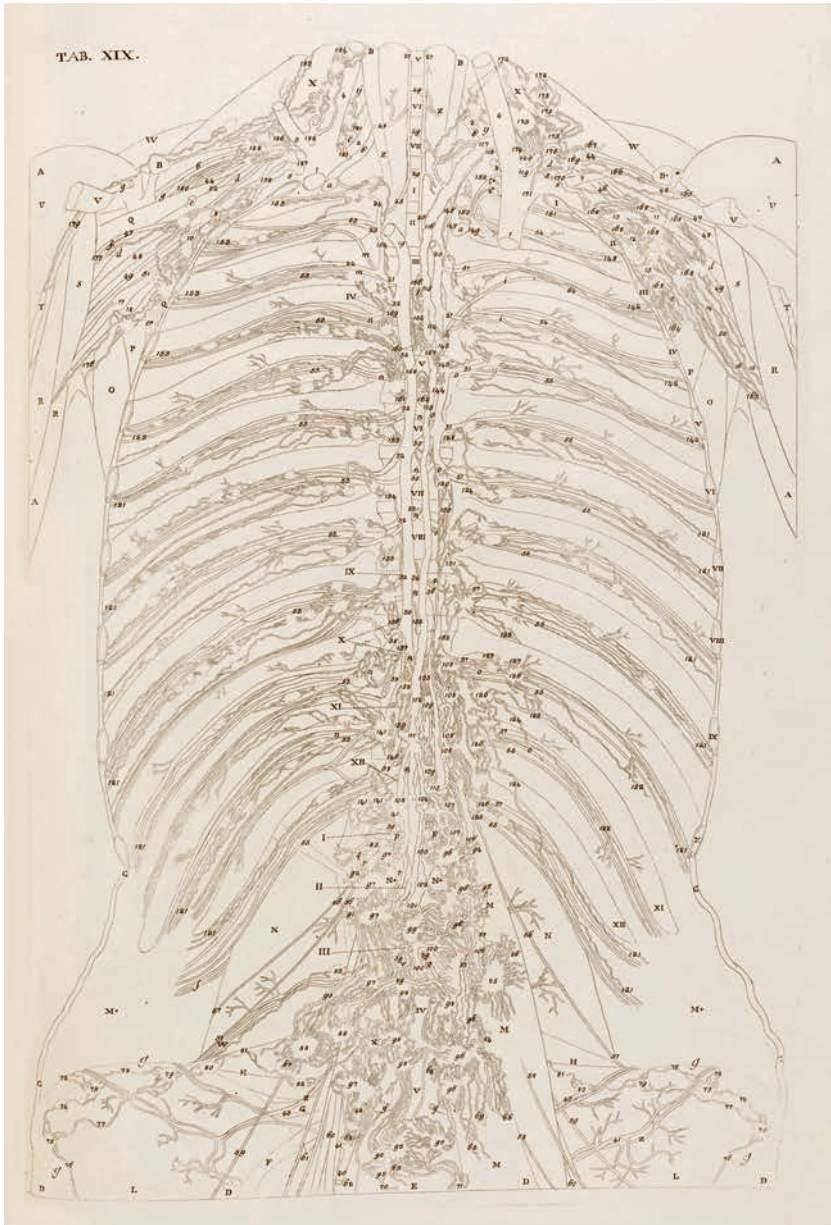


Abbildung 6: Indexzeichnung zur Darstellung der Lymphgefäße im Oberkörper, in: Paolo Mascagni: *Vasorum lymphaticorum corporis humani ichnographia*. Siena 1787, TAB XIX; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Signatur: M: Mb 2° 21a liegend. Diese und Abbildung 5 sind in anderen Exemplaren von Mascagnis „*Vasorum lymphaticorum*“ mitunter auf gegenüber liegenden und nicht aufeinander folgenden Seiten zusammen gebunden.

Neben den Arbeiten an den Illustrationen war Mascagni auch an der Anfertigung der anatomischen Präparate und Wachsmodele des Lymphgefäßsystems für das naturhistorische Museum „La Specola“ in Florenz und deren Kopien für das Josephinum in Wien beteiligt.¹¹⁵ 1782 war er nach Florenz gereist, um einige seiner Zeichnungen dem Direktor des Museums Felice Fontana (1730–1805) zu zeigen. Diese Zeichnungen müssen so überzeugend gewesen sein, dass Mascagni damit beauftragt wurde, eine Serie von Trocken- und Feuchtpräparaten für „La Specola“ herzustellen, die zusammengenommen die Lymphgefäße im gesamten Körper darstellen sollten.¹¹⁶ Die Ikonografie und der Stil, in dem die darauf basierenden Wachsmodele von Clemente Susini (1754–1814) angefertigt wurden, unterschieden sich aber signifikant von den Illustrationen in Mascagnis „*Vasorum lymphaticorum historia*“. Während die Drucke die Lymphgefäße bis ins kleinste Detail in einem bestimmten Teil des Körpers in situ zeigten, legten die Wachsmodele zwar den Fokus auf bestimmte Bereiche, hielten aber die äußere Erscheinung eines kompletten Körpers aufrecht. Außerdem folgten die Wachsmodele der Lymphgefäße sowohl in „La Specola“ als auch im Josephinum explizit neoklassizistischen ästhetischen Konventionen.¹¹⁷ Die Modelle wurden in klassischen Posen präsentiert, und während die weiblichen Figuren an Venusdarstellungen erinnerten,¹¹⁸ waren die männlichen Figuren in der Tradition der Écorchés verwurzelt. Solche Figuren wurden im Anatomieunterricht für Künstler verwendet und tauchten häufig sogar als Attribute in Künstlerporträts auf.¹¹⁹

Bei der Untersuchung eines der männlichen Wachsmodele (Abb. 7), das die oberflächlichen Lymphgefäße zeigte, stellte Thomas Schnalke fest, dass dieses einer ganz anderen, nämlich der christlichen ikonografischen Tradition verpflichtet war. Die Figur ist liegend dargestellt, mit dem Gewicht auf dem abgewinkelten linken Arm und nach hinten geneigtem Kopf, womit sie den liegenden Adam in Michelangelos Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle im Vatikan zitierte.¹²⁰ Dies kann nach Schnalke als Widerhall älterer physikotheologischer Vorstellungen gesehen werden, wonach die Beschäftigung mit der Naturgeschichte ein möglicher Weg zu einer Erkenntnis Gottes war. Indem sie immer tiefer in die Geheimnisse der Natur eintauchten, glaubten die Physikotheologen über ein besseres

¹¹⁵ Schnalke: Mensch (wie Anm. 112), S. 80f.; Anna Maerker: ‚Turpentine hides everything‘: Autonomy and Organization in Anatomical Model Production for the State in Late Eighteenth-Century Florence. In: *History of Science* 45 (2007), S. 257–286, hier: S. 273–275.

¹¹⁶ Ludwig: Mascagni (wie Anm. 10), S. 4. Zur Herstellung von Wachsmodellen in der Werkstatt von „La Specola“ siehe auch Anna Maerker: Handwerker, Wissenschaftler und die Produktion anatomischer Modelle in Florenz, 1775–1790. In: *Zeitsprünge* 9 (2005), S. 291–306.

¹¹⁷ Eine zweite Serie von Wachsmodellen wurde für das Josephinum in Wien hergestellt. Dazu Manfred Skopec/Helmut Gröger (Hg.): *Anatomie als Kunst. Anatomische Wachsmodele des 18. Jahrhunderts im Josephinum in Wien*. Wien 2002.

¹¹⁸ Ludmilla Jordanova: *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. New York 1989, S. 44.

¹¹⁹ Zur Verwendung von Écorchés in der Künstleranatomie siehe Martin Kemp/Marina Wallace: *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*. Berkeley 2000, S. 75–84.

¹²⁰ Schnalke: Mensch (wie Anm. 112), S. 80.



Abbildung 7: *Lo Spellato* („der Gehäutete“), Wachsmmodell von Clemente Susini, zwischen 1790 und 1797, *Sistema Museale dell’Università degli Studi di Firenze Sez. di Zoologia „La Specola“* – Italien.

Verständnis der Schöpfung Gott näher zu kommen.¹²¹ Allerdings fehlen dem Wachsmmodell einige Merkmale des Adam aus der Sixtina, wie der zur Hand Gottes ausgestreckte rechte Arm und der auf den Schöpfer gerichtete Blick. Martin Kemp bezog die Ikonografie der Wachsmmodelle in „La Specola“ auf die heroischen Posen sterbender antiker Helden und Götter.¹²² Ähnlich wie bei den *Écorchés* bestand auch hier eine enge Verbindung zur Künstleranatomie, indem solche Figuren dort oft als Modelle verwendet wurden.¹²³ Die Royal Academy in London etwa ließ 1775 einen Gipsabguss eines von William Hunter seziierten Körpers anfertigen, der in der Pose des sterbenden Galliers/des sterbenden Kriegers dargestellt war und stark an das oben genannte Wachsmmodell in „La Specola“ erinnerte.¹²⁴ Obwohl Figuren wie die Wachsmmodelle aus „La Specola“ keine exakten Kopien antiker Vorbilder waren, entsprachen sie antikisierenden neoklassizistischen künstlerischen Konventionen und Sensibilitäten. Wichtiger als die ikonografische Bedeutung der verschiedenen Posen war dabei oft der Wahrheitsanspruch solcher Darstellungen, wenn sie neoklassizistische Ideale der Übereinstimmung von Schönheit und Wahrheit evozierten.

Es lässt sich nicht klären, ob Fontana, Mascagni oder die Künstler in den Werkstätten von „La Specola“ für die ästhetischen Entscheidungen bei der Herstellung

¹²¹ Andreas-Holger Maehle: ‚Est Deus ossa probant‘. Human Anatomy and Physicotheology in 17th and 18th Century Germany. In: Anne Bäumer/Manfred Büttner (Hg.): Science and Religion/ Wissenschaft und Religion. Proceedings of the 18th Int. Congress of History of Science, Hamburg/München 1989. Bochum 1989, S. 60–66.

¹²² Kemp/Wallace: Bodies (wie Anm. 119), S. 85–87.

¹²³ Ebd., S. 58–61.

¹²⁴ Eine qualitativ hochwertige Abbildung des Abgusses findet sich ebd., S. 87.

der Wachsmodele verantwortlich waren. In jedem Fall aber griffen die Wachsmodele auf ähnliche ästhetische Werte zurück wie Cruikshanks „Lymphgefäßmann“, wenn es galt, ihren Wahrheitscharakter zu unterstreichen. Darüber hinaus erleichterten die Wachsmodele in „La Specola“ den Besuchern den Zugang zur Naturgeschichte des menschlichen Körpers. „La Specola“ war keine gelehrte Sammlung für ein exklusives Publikum, sondern zielte als Projekt der Volksaufklärung darauf ab, auch Laien zu erreichen.¹²⁵ Indem die Darstellung der Wachsmodele gängigen ästhetischen Konventionen folgte, wurde die Präsentation eines nackten seziierten menschlichen Körpers und damit die menschliche Anatomie für das Publikum zugänglicher.

Die Bildtafeln in Mascagnis „Vasorum lymphaticorum historia“ richteten sich an eine ganz andere Leserschaft. Sie folgten einem systematischen und methodischen Ansatz bei der Darstellung der Lymphgefäße und sollten Gelehrte ansprechen. Christian Friedrich Ludwig etwa kritisierte in einem Zusatzband zu seinen deutschen Übersetzungen von Cruikshanks „Anatomy of the Absorbing Vessels“ und Mascagnis „Vasorum lymphaticorum historia“ frühere anatomische Illustrationen der Lymphgefäße. In der Einleitung monierte er deren Ungenauigkeit, fehlende Klarheit, die häufige Inkonsistenz von Bild und Text und forderte einen reflektierteren Umgang mit bildlichen Darstellungen anatomischer Sachverhalte. Ludwig verlangte höchste Sorgfalt und Genauigkeit und betonte, wie wichtig es sei, dass der Anatom die Hand des Künstlers führe, um größtmögliche Klarheit in der Darstellung zu erreichen.¹²⁶ Allerdings gab er durchaus zu, dass dieses Ideal schwer zu erreichen und die perfekte anatomische Abbildung zwar anzustreben, aber wohl nie zu realisieren sei.¹²⁷ Mascagnis Darstellungen der Lymphgefäße kamen Ludwigs Vorstellungen am nächsten, indem sie dessen Forderung nach einer reduktionistischen Methode und Fokussierung auf eine bestimmte Struktur – in diesem Fall die Lymphgefäße – nachkamen. Bei der Anfertigung der Abbildungen wurden Einzelpräparate zugrunde gelegt, die sich auf bestimmte Bereiche des Körpers konzentrierten. Zugleich waren sie aber immer noch groß genug, um neben den Details genügend topografischen Kontext zu zeigen und so insgesamt ein umfassendes Bild der Lymphgefäße im gesamten Körper entstehen zu lassen. Auf diese Weise erreichten Mascagnis Illustrationen die notwendige Klarheit ohne unzulässige Vereinfachungen und wurden entsprechend von Ludwig gepriesen: „Die Abbildungen zu dem großen Werke sind in der That Meisterstücke und mit vieler Wahrheit und dem kräftigen Grabstichel des Cyrus Sanctius gefertigt.“¹²⁸

Die Kupferstiche in Mascagnis „Vasorum lymphaticorum historia“ beruhten nicht nur auf kunstvoll und fachkundig ausgearbeiteten anatomischen Sektionen sowie minutiösen naturalistischen Darstellungen der Lymphgefäße. In mancherlei

¹²⁵ Anna Maerker: Uses and Publics of the Anatomical Collections of La Specola, Florence, and the Josephinum, Vienna, around 1800. In: Marco Beretta (Hg.): From Private to Public. Natural Collections and Museums. Sagamore Beach 2005, S. 81–96, hier: S. 82–87.

¹²⁶ Ludwig: Beiträge (wie Anm. 10), S. VI.

¹²⁷ Ebd., S. VII.

¹²⁸ Ebd., S. 145.

Hinsicht ergänzten sie die Wachsmodele in Florenz und Wien sowie Cruikshanks „Lymphgefäßmann“, die ein universelles Saugadersystem repräsentierten, das den gesamten Körper durchzog. All diese Darstellungen beruhten auf neoklassizistischen ästhetischen Werten wie Schönheit und Wahrheit, brachten aber nur unzureichend das eingehende Studium und die genaue Beobachtung der Lymphgefäße zum Ausdruck, was Cruikshank selbst ja auch bedauerte. Die Signaturen von Wahrheit, die Mascagnis Abbildungen auszeichneten, waren die darin zum Ausdruck kommende Kunstfertigkeit und intime Kenntnis des Gegenstandes. Dies waren die ästhetischen Werte des *Connaisseurs*, der Wahres von Falschem unterscheiden konnte, indem er kleinsten Details Beachtung schenkte, während er eine übergeordnete Idee verfolgte.¹²⁹

Fazit

Für die Anatomie während des langen 18. Jahrhunderts waren die Lymphgefäße aus unterschiedlichen Gründen von großer Bedeutung. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlief die Forschung zu den Lymphgefäßen in Ergänzung zur Idee des Blutkreislaufs. Der Nachweis des Verlaufs der neu entdeckten Lymphgefäße und Experimente zur Erklärung ihrer Funktionsweise lieferten zusätzliche Beweise dafür, dass das Blut tatsächlich permanent im Körper zirkulierte. Als darüber hinaus gezeigt werden konnte, dass der Chylus aus dem Magen-Darm-Trakt keineswegs zur Leber floss, wurde die traditionelle galenische Annahme, es handle sich bei der Leber um das Organ der Blutherstellung, über kurz oder lang unhaltbar. Die Herstellung der für solche Nachweise entscheidenden anatomischen Präparate verlangte große Kunstfertigkeit und die Verwendung neuester Technologien wie Injektionen und Mikroskopie. Anatomen konnten auf diese Weise ihre herausragenden technischen Fähigkeiten unter Beweis stellen und zugleich jene Techniken weiterentwickeln, die es ihnen erlaubten, den Verlauf der äußerst fragilen Lymphgefäße durch den gesamten Körper nachzuvollziehen. Mitte des 18. Jahrhunderts war die Lage der meisten anatomischen Strukturen weitgehend bekannt. Lediglich das genaue Erscheinungsbild und die Verbreitung der Lymphgefäße im Körper waren noch bis Ende des 18. Jahrhunderts nicht vollständig geklärt. Dementsprechend war die Forschung zu den Lymphgefäßen einer der wenigen Bereiche der makroskopischen Anatomie, in denen Anatomen noch den Ruhm für sich in Anspruch nehmen konnten, genuine Entdeckungen zu machen.¹³⁰

Bildliche Darstellungen der Lymphgefäße aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert zeigen bestenfalls Ausschnitte des gesamten Gefäßsystems und stellen die Lymphgefäße oft nicht *in situ* dar, sondern isoliert oder im Verhältnis zu bestimmten Organen wie der Leber oder in einem eng umrissenen Kontext. Der

¹²⁹ Barbara M. Stafford: *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, MA 1991, S. 80f.

¹³⁰ Cunningham: *Anatomist* (wie Anm. 49), S. 288f.

fragmentarische Charakter dieser Abbildungen spiegelte die terminologischen Unklarheiten bezüglich der Lymphgefäße wider sowie das Fehlen einer kohärenten Theorie von den Lymphgefäßen als eigenständigem Gefäßsystem, das den gesamten Körper durchzog. Allerdings konnten diese Darstellungen eine spezifische Ikonografie der Lymphgefäße etablieren, die sie mit ihren unregelmäßigen Ausbuchtungen von anderen Gefäßen mit einer glatten Oberfläche unterscheidbar machte. Diese Ikonografie wurde von Frederik Ruysch eingeführt und diente dazu, die Bedeutung der Gefäßklappen zu betonen und damit gegen die Behauptungen über die Funktion der Lymphgefäße zu argumentieren. Solche Darstellungen festigten die Vorstellungen, dass es sich bei den Lymphgefäßen um eine eigenständige Struktur handelte und ihre Ikonografie ließ sich auch noch Ende des 18. Jahrhunderts in den Darstellungen der Lymphgefäße im gesamten Körper bei Cruikshank und Mascagni wiederfinden.

Die sich während des 17. Jahrhunderts herausbildenden experimentellen Wissenschaften, künstlerische Techniken zur Herstellung naturalistischer Abbildungen sowie die ästhetischen Werte des *Connaisseurs* bereiteten den Boden für den Erfolg bildlicher Darstellungen der Lymphgefäße. Die gestiegene Wertschätzung für die Empirie im Zuge der sogenannten wissenschaftlichen Revolution des 17. Jahrhunderts ging mit technologischen Entwicklungen wie der Verfeinerung von Injektionstechniken und der Mikroskopie einher, was auch in der anatomischen Forschung zu einem gesteigerten Interesse an feinen und fragilen Strukturen führte.¹³¹ Die Wertschätzung für genaue Beobachtung und exakte Beschreibung war die Voraussetzung für die Glaubwürdigkeit der Berichte von Entdeckungen neuer anatomischer Strukturen wie den Lymphgefäßen. Außerdem ging die Faszination für genaue Beobachtungen und exakte Beschreibungen einher mit einer Dominanz ästhetischer Werte, zumindest in der niederländischen visuellen Kultur des 17. Jahrhunderts, die die „Kunst des Beschreibens“ privilegierte. Die meisten der während dieser Periode in den Niederlanden produzierten Kunstwerke bevorzugten genaue naturalistische Repräsentationen von Formen, Licht und Oberflächen gegenüber der Darstellung idealer Formen und Proportionen.¹³² In einer visuellen Kultur, in der solche ästhetischen Werte hohes Ansehen genossen, verfügten minutiöse bildliche Darstellungen wie Ruyschs Illustrationen der Lymphgefäße über eine Signatur von Wahrheit mit großer Überzeugungskraft.

Gewissheit über das Erscheinungsbild und die Beschaffenheit der Lymphgefäße als eigenständige anatomische Struktur und physiologisches System ließ sich aber erst Ende des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt mithilfe von Illustrationen wie jenen bei Cruikshank und Mascagni etablieren. Die Bildsprache dieser Darstellungen konnte sich nicht einfach nur auf die einheitliche Terminologie des Saugadersystems

¹³¹ Ebd., S. 235–246; Francis J. Cole: *The History of Anatomical Injections*. In: *Studies in the History and Method of Science* 2 (1921), S. 285–343. Zur Faszination von aller kleinsten Gegenständen in der frühneuzeitlichen Naturforschung siehe Lorraine Daston: *Curiosity in Early Modern Science*. In: *Word & Image* 11 (1995), S. 391–404, hier: S. 398–400.

¹³² Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. London 1989.

verlassen. Die neoklassizistische Kunsttheorie und die ästhetischen Werte der Kennerenschaft waren für die Herstellung wahrheitsgemäßer Abbildungen der Lymphgefäße als Saugadersystem erforderlich. Die zeitgenössische Kunsttheorie betonte gewohnheitsmäßig, dass die wahrheitsgemäße Darstellung idealer Schönheit die höchste Errungenschaft der Kunst sei, die nur in der Natur zu finden sei, aber nicht durch bloße Nachahmung der Natur hervorgebracht werde, sondern nur in einer Kunst, die dazu in der Lage sei, die der Natur zugrunde liegenden Prinzipien zu durchdringen. Indem die Wachsmodele in „La Specola“ und im Josephinum solchen Vorstellungen zu entsprechen suchten, wurden sie für ihr Publikum zugänglich und erlangten Glaubwürdigkeit. Im Fall von Cruikshanks „Lymphgefäßmann“ diente die Bezugnahme auf Albinus’ Methode, einen idealen Körper bildlich darzustellen, dazu, sein eigenes Vorgehen, mit Präparaten von unterschiedlichen Körpern zu arbeiten, zu rechtfertigen. Dennoch war es immer noch erforderlich, eine akkurate Vorstellung vom Erscheinungsbild der Lymphgefäße im gesamten Körper in situ zu vermitteln, was Mascagni mit seinen geradezu enzyklopädischen Darstellungen gelang. Diese Illustrationen dokumentierten äußerst detailliert den Verlauf der Lymphgefäße im gesamten Körper und waren klar beschriftet. Sie verkörperten die Kunstfertigkeit und Expertise ihres Autors dadurch, dass sie die akkuratesten Repräsentationen der Lymphgefäße darstellten. Die herausragende Bedeutung von Mascagnis Abbildungen der Lymphgefäße als ein den gesamten Körper durchziehendes System fand unter den Zeitgenossen breite Anerkennung. Offensichtlich waren in erster Linie die ästhetischen Tugenden des Kenners, sein Sinn für Schönheit und Wahrhaftigkeit, Voraussetzung dafür, wahrheitsgemäße Darstellungen der Natur anzufertigen und diese als solche zu erkennen. Dies galt insbesondere dann, wenn Abbildungen von einzelnen Teilen des Körpers zusammengefügt wurden, um ein Gesamtbild der Lymphgefäße im ganzen Körper entstehen zu lassen.

Abstract

From the mid-seventeenth to the end of the eighteenth century, the lymphatic system was one of the hottest topics in anatomy and physiology. Leading European anatomists of the time discussed the exact appearance and function of this ephemeral structure and got involved in disputes about the priority of discovery. The development of ideas about the lymphatic system, however, has so far remained a marginal topic in the history of anatomy and physiology. Based on a wide range of sources, from anatomical treatises to illustrations and models, this chapter describes the rise of the idea of the lymphatic system. It also shows how experimental practices played an important role in establishing the lymphatic system as a distinct vascular system throughout the body. The visual strategies deployed to create meaningful and truthful images of this new anatomical structure receive particular attention. This paper shows how a distinct iconography and the aesthetic values of the Enlightenment played a key role in constructing the lymphatic system as a new anatomical entity.

Domenico Bertoloni Meli

Die Darstellung der Textur bei Andreas Vesal und Govert Bidloo

Einleitung

Ziel dieses Beitrags ist es, einige Darstellungen aus zwei der berühmtesten anatomischen Werke des 16. und 17. Jahrhunderts im Hinblick auf die Wiedergabe der Textur zu analysieren.¹ Mit „Textur“ meine ich die Feinstruktur von Geweben und Körperteilen, im Gegensatz zu deren Umriss oder äußerer Form. Die meisten der bildlichen Darstellungen, die ich besprechen werde, stammen aus Andreas Vesals *De humani corporis fabrica* (1543) und aus der von Govert Bidloo fast einhundertfünfzig Jahre später veröffentlichten *Anatomia humani corporis* (1685). Bidloo wählte einen neuen Ansatz für die Darstellung des Körpers und versuchte mehr noch als andere Anatomen, Vesal nachzueifern, ja, ihn zu übertreffen, indem er Ansichten des gesamten menschlichen Körpers, einschließlich der äußeren und inneren Organe und Körperteile, bot. Vesals Foliant war eine Augenweide und zugleich ein beeindruckendes wissenschaftliches Werk mit etwa siebenhundert Seiten Text. Bidloos *Anatomia* hingegen, obwohl auf einem noch großformatigeren Papier als die *Fabrica* gedruckt, enthielt viel weniger Text und konnte sich nicht mit Vesals analytischer Abhandlung und seinen zahlreichen Literaturhinweisen vergleichen.

Andreas Vesal (1514–1564) hat vor allem in den letzten Jahren, im Zusammenhang mit seinem fünfhundertjährigen Geburtsjubiläum,² mehr Aufmerksamkeit auf sich gezogen als Bidloo. Vesal wurde 1514 geboren und studierte in Löwen und Paris, bevor er nach Padua zog, wo er 1537 seinen Dokortitel der Medizin

¹ Der Beitrag wurde von Nicole Schonlau aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt.

² Valeria Finucci/Maurizio Rippa Bonati (Hg.): *Vesalius and the Languages of Anatomy*. In: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 48 (2018), S. 1–182; Rinaldo Fernando Canalis/Massimo Ciavolella (Hg.): *Andreas Vesalius and the Fabrica in the Age of Printing*. Turnhout 2018; Erika Gielen/Michèle Goyens (Hg.): *Towards the Authority of Vesalius. Studies on Medicine and the Human Body from Antiquity to the Renaissance and Beyond*. Turnhout 2018. In den letzten Jahren sind zwei englischsprachige Übersetzungen der *Fabrica* erschienen: Andreas Vesal: *On the Fabric of the Human Body*. Translated by William F. Richardson/John Burd Carman. 5 Bde. San Francisco/San Anselmo/Novato 1998–2009; Andreas Vesal: *The Fabric of the Human Body. An Annotated Translation of the 1543 and 1555 Editions of „De Humani Corporis Fabrica Libri Septem“*. Translated by Daniel H. Garrison/Malcolm H. Hast. 2 Bde. Basel 2014.

erlangte und sofort Professor für Anatomie und Chirurgie wurde. Im folgenden Jahr brachte er die *Tabulae anatomicae sex* heraus, sechs große anatomische Holzschnitte, die zum Teil dem flämischen Künstler Jan Stephan von Kalkar und zum Teil ihm selbst zuzuschreiben sind. Im Jahr 1543 veröffentlichte er dann die *Fabrica* und ging sogar nach Basel, um persönlich ihren Druck durch Johannes Oporin zu überwachen. Nach der Veröffentlichung der *Fabrica*, die Kaiser Karl V. gewidmet war, verließ Vesal die Universität von Padua, um als Arzt in den kaiserlichen Haushalt einzutreten. Obwohl wir viele Details über die *Fabrica* kennen, wie zum Beispiel den Namen des Unternehmens, über das die Holztafeln verschickt wurden, sind uns leider die Namen der beteiligten Künstler nicht bekannt. Einige der einfacheren Tafeln stammen von Vesal; höchstwahrscheinlich war von Kalkar für einige andere verantwortlich, gemeinsam mit weiteren Künstlern, die in der Umgebung von Padua und Venedig tätig waren. 1555 besorgte Vesal eine erweiterte und verbesserte Version der *Fabrica*. Eine geplante dritte Ausgabe wurde nie vollendet.³

Govert Bidloo (1649–1713) wurde in Amsterdam geboren, wo er zunächst die Qualifikation als Chirurg erlangte. Seine Interessen beschränkten sich nicht auf die Medizin: Bidloo war auch Stückeschreiber und Librettist. Im Jahr 1682 erhielt er seinen Dokortitel von der Universität Franeker in Friesland, und drei Jahre später veröffentlichte er die imposante *Anatomia* mit über hundert gestochenen Bildtafeln, die zumeist auf Zeichnungen des führenden klassizistischen Künstlers Gérard de Lairesse basieren und wahrscheinlich zumindest teilweise von Abraham Blooteling gestochen wurden. Auch Bidloos Porträt, das sich am Anfang des Werkes befindet, wurde von Lairesse gezeichnet und von Blooteling gestochen. Die wenigen Zeilen darunter, die der bekannte Amsterdamer Händler und Sammler Jan Six verfasst hat, besagen, dass Bidloo auf Vesal folgt, so wie die goldene Sonne der Morgendämmerung, womit die *Anatomia* explizit als die *Fabrica* übertreffend dargestellt wird. Das Buch wurde von einem Amsterdamer Verlegerteam produziert und war Prinz Heinrich Kasimir II., Stadthalter von Friesland und Groningen, gewidmet.⁴ Infolge seiner Aktivitäten fand Bidloo in Wilhelm von Oranien, der 1688 als Wilhelm III. den britischen Thron bestieg, einen Förderer.

³ Sachiko Kusakawa: *Picturing the Book of Nature. Image, Text, and Argument in Sixteenth Century Human Anatomy and Medical Botany*. Chicago 2012; Dániel Margócsy/Mark Somos/Stephen N. Joffe (Hg.): *The „Fabrica“ of Andreas Vesalius. A Worldwide Descriptive Census, Ownership, and Annotations of the 1543 and 1555 Editions*. Leiden 2018; Kenneth B. Roberts/John D. W. Tomlinson: *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*. Oxford 1992, S. 126–140; Vivian Nutton: *Vesalius Revisited. His Annotations to the 1555 Fabrica*. In: *Medical History* 56 (2012), S. 415–453; Pamela Long: *Artisan/Practitioners and the Rise of the New Science, 1400/1600*. Corvallis 2011, S. 50–60; Monique Kornell: *Jan Steven von Calcar c. 1515–c. 1546, Vesalius's Illustrator*. In: Canalis/Ciavolella (Hg.): *Andreas Vesalius (wie Anm. 2)*, S. 99–130.

⁴ Paule Dumaître: *La curieuse destinée des planches anatomiques de Gérard de Lairesse*. Amsterdam 1982, S. 79; Mariacarla Gadebusch Bondio: *Anatomie der Hand und anatomisches Handwerk vor und nach Andreas Vesal*. In: dies. (Hg.): *Die Hand. Elemente einer Medizin- und Kulturgeschichte*. Berlin 2010, S. 79–116, hier: S. 108.

Nachdem er als Dozent für Anatomie in Den Haag tätig gewesen war und weitere medizinische Ämter bekleidet hatte, erhielt Bidloo 1694 den angesehenen Lehrstuhl für Anatomie an der Universität Leiden, den er bis zu seinem Tod innehatte. Es gibt interessante Parallelen zwischen Vesal und Bidloo und der Bedeutung ihrer wichtigsten anatomischen Publikationen für ihre Karriere. Ähnlich wie Vesal interessierte sich Bidloo für Anatomie, Chirurgie und Medizin und wurde 1695 zum Arzt des Königs ernannt, dem Bidloo zwar die genaue Lokalisierung und die Merkmale seines Leidens erklärt haben mag, der aber dennoch 1702 in Bidloos Armen starb.⁵

Die Künstler, die für Vesal und Bidloo arbeiteten, verwendeten unterschiedliche Drucktechniken für ihre Tafeln, die einen den Holzschnitt, die anderen den Tiefdruck. Die Unterschiede zwischen Holzschnitt und Tiefdruck sind wohlbekannt, aber es lohnt sich, sie hier kurz Revue passieren zu lassen, um ihre Bedeutung für die Darstellung von Texturen besser verstehen zu können. Natürlich haben alle Techniken, von Sanguigna oder Rötel bis hin zur Ölmalerei, ihre Besonderheiten und Grenzen. Dies gilt auch für die verschiedenen Drucktechniken, die die jeweiligen Darstellungsmöglichkeiten maßgeblich beeinflussten und zum Teil einschränkten und daher besondere Aufmerksamkeit verlangen. Holzschnitte sind eine Form des Hochdruckes, bei der die Teile des Holzblocks, die weiß bleiben sollen, entfernt und die verbleibenden, erhabenen Linien mit Tinte eingefärbt werden. Da Holzschnitte durch dünne Holzlinien hergestellt werden, sind der Grad der Detailgenauigkeit und die Anzahl der Drucke, die gemacht werden können, aufgrund der Abnutzung begrenzt. Im Gegensatz dazu beruhen Tiefdrucktechniken auf Linien, die mit unterschiedlichen Verfahren in eine Metallplatte, in der Regel Kupfer, eingebracht werden. Die unmittelbarste Variante ist das direkte „Eingraben“ mit einem scharfen Werkzeug, dem sogenannten Grabstichel, ein Verfahren, das allerdings mühsam sein kann. Alternativ dazu kann man die Metallplatte mit einem schützenden Harz bedecken und darauf zeichnen und so das Harz von ausgewählten Teilen der Platte entfernen. Wenn die Platte dann in Säure getaucht wird, werden die freiliegenden Partien geätzt. Entfernt man dann das schützende Harz vollständig, bleibt eine Metallplatte mit eingezätzten Linien, die durch Einfärben der Platte und anschließendem Reinigen mit Farbe gefüllt werden. Die Platte wird dann durch eine Walzenpresse geführt und erzeugt den Tiefdruck. Der Druck, der durch Eintauchen in ein Säurebad entsteht, wird als Radierung bezeichnet und ist leichter herzustellen als der, der durch das direkte Einritzen der Linien in die Platte mit dem Grabstichel entsteht. Manchmal kombinierten die Kupferstecher beide Methoden, um sich die jeweiligen Vorteile zunutze zu machen, nämlich einerseits die Leichtigkeit und Flexibilität der Radierung und andererseits die größere Eleganz und Tiefe direkt eingegrabener Linien. Tiefdrucke

⁵ Mechthild Fend: *Fleshing Out Surfaces. Skin in French Art and Medicine, 1650–1850*. Manchester 2017. Zu Bidloo und Ruysch vgl. Luuc Kooijmans: *Death Defied. The Anatomy Lessons of Frederik Ruysch*. Leiden 2010, S. 98–100, S. 224f. et passim; Dániel Margócsy: *Commercial Visions, Science, Trade, and Visual Culture in the Dutch Golden Age*. Chicago 2014, Kapitel 5.

ermöglichen eine Detailgenauigkeit, die für Holzschnitte unerreichbar ist. Wenn die Einschnitte tief und deutlich sind, können mit Metallplatten mehr Druckexemplare als mit Holzschnitten hergestellt werden, in der Größenordnung von ein paar Tausend anstatt von ein paar Hundert Drucken.⁶

Während all dies wohlbekannt ist, ist es nicht immer offensichtlich, in welcher Hinsicht sich Kupferstiche und Holzschnitte konkret voneinander unterscheiden, wenn es um anatomische Abbildungen geht: Auf den folgenden Seiten werde ich argumentieren, dass die größere Detailgenauigkeit und die feineren Linien der Tiefdrucktechnik die Darstellung der Textur auf einem Niveau ermöglichten, das von Holzschnitten nicht erreicht werden konnte, selbst wenn sie von Meistern dieser Kunst hergestellt wurden. Man könnte sagen, dass Holzschnitte mit ihren Linien Formen erfassen können, während Stiche in der Lage sind, Oberflächen darzustellen, indem sie die Textur zeigen. Ein in der Druckerei häufig verwendeter Begriff ist der des „Tons“: Ton bezieht sich gewöhnlich auf Licht und Schatten oder die Leuchtkraft eines Bildes oder einer Farbe. Im Druck kann der Ton durch eine Reihe von Techniken wiedergegeben werden, am häufigsten durch parallele Linien unterschiedlicher Dicke und Dichte, wie bei der Schraffur und Kreuzschraffur. Es besteht ein Zusammenhang zwischen Ton und Textur, da beide auf Schattierungen angewiesen sind. Es gibt jedoch auch Unterschiede: Der Ton eines gefalteten Tuchs kann sich je nach Beleuchtung ändern, seine Textur jedoch nicht. Während sich der Ton auf Licht und Schatten konzentriert, ist die Textur enger mit dem Gegenstand verbunden und eher haptisch. Verschiedene Tiefdrucktechniken – insbesondere die Radierung – können auf der Platte die rauen oder glatten Merkmale der Gewebe, die sie darstellen sollen, in einem Wechselspiel zwischen den Texturen der Gewebe und der Drucke wirkungsvoll wiedergeben.⁷

Vesals *Fabrica*

Seit ihrem ersten Erscheinen im Jahr 1543 zog Vesals *De humani corporis fabrica* durch die bemerkenswerten Holzschnitte die Aufmerksamkeit der Wissenschaft auf sich. Anfangs wurden sie gefeiert, kritisiert und plagiiert und im Laufe der Zeit wurden sie ikonisch und zum Symbol für das gesamte Feld der Anatomie.

⁶ Bamber Gascoigne: *How to Identify Prints. A Complete Guide to Manual and Mechanical Processes from Woodcut to Inkjet*. New York ²2004.

⁷ Den Aspekt der Textur in anatomischen und pathologischen Bildern habe ich ausgeführt in: Domenico Bertoloni Meli: *Visualizing Disease. The Art and History of Pathological Illustrations*. Chicago 2017; ders.: *The Texture of Rare and Common Lesions in Soemmerring and Baillie*. In: JHMAS 74 (2019), S. 391–415; ders.: *Textures of Lesions – Textures of Prints*. Fabricius Hildanus, Frederik Ruysch, and the Representation of Bone Lesions. In: Rinaldo Fernando Canalis/Massimo Ciavolella (Hg.): *Asclepius, the Paintbrush, and the Pen. Representations of Disease in Medieval and Early Modern European Art and Literature*. Turnhout [erscheint demnächst]. Siehe auch Martin Kemp: *‘The mark of truth’. Looking and Learning in Some Anatomical Illustrations in the Renaissance and Eighteenth Century*. In: William F. Bynum/Roy Porter (Hg.): *Medicine and the Five Senses*. Cambridge 1993, S. 85–121, hier: S. 88f., S. 97–103.

Gedruckte anatomische Abbildungen gab es 1543 erst seit wenigen Jahrzehnten, Vesals *Fabrica* aber erreichte einen neuen Grad der Ausgereiftheit und Raffinesse. Über zweihundert große und kleine Holzschnitte zieren die Seiten und zeigen den menschlichen Körper mit bis dahin nicht gekannter Genauigkeit. Die Abbildungen ergeben eine vielfältige Sammlung: Einige nehmen die gesamte Folio-Seite ein, andere sind kleinformatig, wie zum Beispiel eine winzige diagonale Linie von einigen Millimetern Länge oder ein Halbkreis, dessen maximale Ausdehnung die von zwei gedruckten Linien nicht übersteigt; einige sind Einzeldarstellungen von Organen und Körperteilen, andere rekonstruieren ganze Systeme – wie zum Beispiel die Nerven –, die kein Anatom so in ihrer Gesamtheit betrachten konnte, wie sie dargestellt wurden, die also aus einer Vielzahl von Beobachtungen mühsam rekonstruiert worden sein dürften.⁸

Wir kennen die Namen der beteiligten Künstler nicht sicher, aber sie dürften eng mit Vesal kooperiert oder unter seiner Aufsicht gearbeitet haben; daher werde ich hier von „Vesals Bildern“ schreiben. Die hochgepriesenen und oft reproduzierten Bilder zeichnen sich durch bemerkenswerte Kreativität, Originalität und Witz aus: Sie streben nicht nur nach Genauigkeit, sondern zeigen beispielsweise menschliche Skelette in Posen, die Emotionen ausdrücken, und bewegte, gehäutete Körper vor einer klassizistischen Landschaft.

Bei aller Genauigkeit und künstlerischer Qualität hatten die Holzschnitte in der *Fabrica* ihre Einschränkungen, wie Vesal sehr wohl wusste. In Buch II zum Beispiel erklärte Vesal, dass es wünschenswert gewesen wäre, jedes Exemplar des Buches einzeln von Hand zu kolorieren, um die membranösen von den fleischigen Strukturen besser zu unterscheiden, aber die Kosten wären unerschwinglich gewesen. In Buch V, das sich mit den inneren Organen befasst, versuchte Vesal, die drei Wandschichten (*tunicae*) des Magens darzustellen, wobei er seinen Versuch mit den Worten „in dem Maße, wie wir es durch eine Abbildung vermögen“ relativierte.⁹ Vesals Worte klingen zunächst überraschend, vielleicht sogar befremdlich, so sehr sind wir es gewohnt, die außerordentliche künstlerische Leistung seines Meisterwerks zu bewundern und zu feiern. Doch offensichtlich war sich Vesal sehr wohl dessen bewusst, was seine Holzschnitte leisten und was sie nicht leisten konnten. Dem Problem der Darstellung dreier verschiedener Schichten begegnete der Künstler mit einer etablierten Lösung, indem er verschiedene Formen von Schraffuren verwendete, in Kombination mit einem Aufklappen der Schichten, um die Unterschiede ihrer räumlichen Anordnung herauszuarbeiten und sie voneinander abzugrenzen. Die Unterschiede werden eher durch das Auftrennen in Schichten als durch die Darstellung der Textur sichtbar gemacht. Die Abbildung zeigt oben auf

⁸ Andreas Vesal: *De humani corporis fabrica*. Basel 1543, S. 69, S. 74; Domenico Bertoloni Meli: *Mechanism: A Visual, Lexical, and Conceptual History*. Pittsburgh 2019, S. 38f.; Michael Sappol: *Dream Anatomy*. In: U.S. Department of Health and Human Services. Bethesda 2006, S. 12–17, S. 98–101.

⁹ Vesal: *Fabrica* (wie Anm. 8), S. 180: „omnium exemplarium tabulas suis coloris distinguere esset quidem operæ precium, ut membranea pars a carnea promptissime distingueretur, verum sumptus quibusdam esset non admodum mediocris“. Siehe auch Kusakawa: *Picturing* (wie Anm. 3), S. 81.

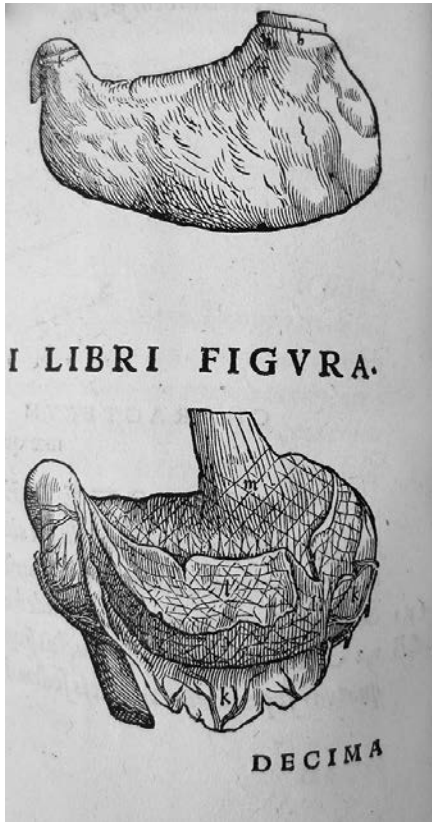


Abbildung 1: Andreas Vesal: *De humanis corporis fabrica*. Basel 1543, S. 368, Schichtung der Magenwand; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

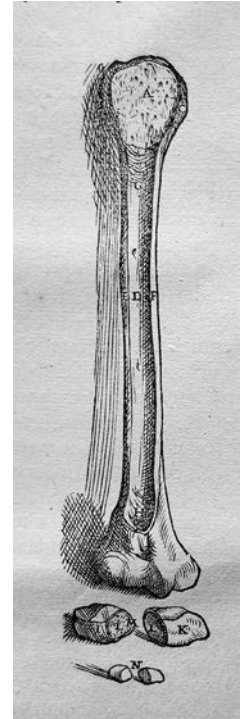


Abbildung 2: Andreas Vesal: *De humanis corporis fabrica*. Basel 1543, S. 2, Querschnitte verschiedener Knochen; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

der Seite den Magen von innen nach außen gedreht, um seine innere Struktur mit seinen Falten oder *rugae* vorzuführen (Abb. 1). Hierbei unternahm der Künstler einen mutigen Versuch, die Textur zu erfassen, obwohl jeder, der das Organ auf dem Holzschnitt erkennen möchte, sich wohl eher auf die äußere Form und nicht auf die inneren Merkmale verlassen würde, die stark stilisiert erscheinen.¹⁰

Auf die Gefahr hin kleinlich zu wirken, möchte ich im Folgenden die Schwierigkeiten erörtern, auf die Vesal bei den Holzschnitten der *Fabrica* stieß, insbesondere bei der Darstellung von Texturen. Querschnitte und Strukturen, die aus verschiedenen Schichten bestehen, werden dabei im Mittelpunkt stehen. Quer-

¹⁰ Vesal: *Fabrica* (wie Anm. 8), S. 368: „quantum pictura assequi potuimus“.

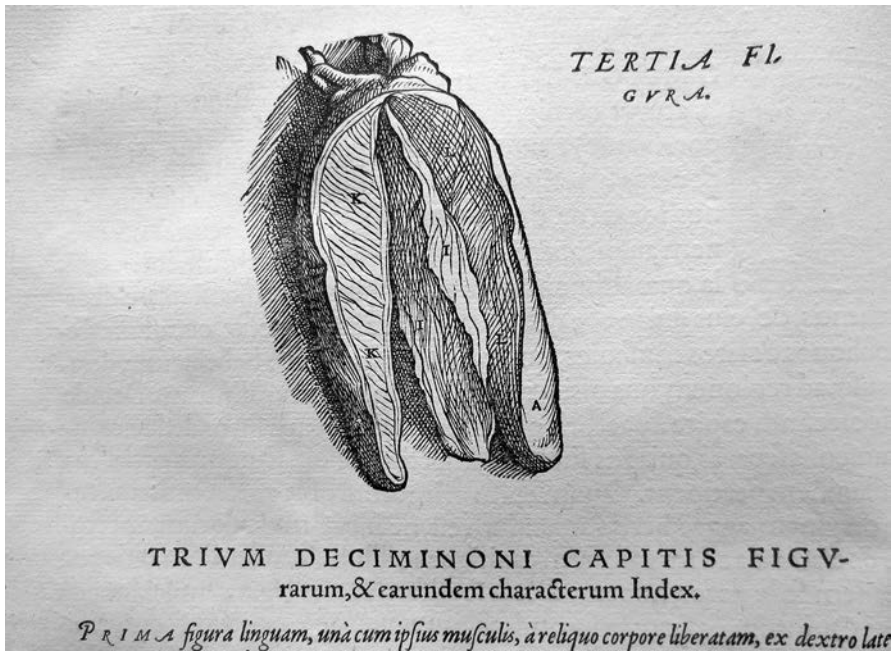


Abbildung 3: Andreas Vesal: *De humanis corporis fabrica*. Basel 1543, S. 253, Querschnitt der Zunge; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

schnitte werfen interessante Probleme auf, insbesondere wenn sie Texturen darstellen wollen. Man muss nicht lange in der *Fabrica* suchen, um Beispiele für Querschnitte zu finden. Auf Seite 2 zeigt Vesal den Querschnitt von drei verschiedenen Knochen: Der große ist der Oberarmknochen (*humerus*); die beiden kleineren, die darunter abgebildet sind, zeigen Unterschiede in ihrem Inneren; der unterste ist ein winziger Knochen von der großen Zehe. Der Holzschnitt hebt die poröse und bimssteinähnliche innere Struktur der ersten beiden hervor, während der unterste im Ganzen dargestellt ist (Abb. 2).

Der Längsschnitt der Zunge in Buch II ist weit weniger gelungen. Die starke Schattierung oben links trägt nicht zur Lesbarkeit des Bildes bei, aber selbst wenn man diese Problematik außer Acht ließe, sind die Präparation und die Darstellung der Zunge problematisch: Auf den ersten Blick ist nicht einmal ersichtlich, welches Organ oder Körperteil dargestellt wird (Abb. 3).¹¹

Die Darstellung der drei Schichten der Rektumwand in Buch V wiederholt die Art und Weise, in der die Schichten der Magenwand dargestellt wurden. Auch hier verwendete der Künstler ein etabliertes Verfahren – eine horizontale Schraffur für die erste Schicht, eine Kreuzschraffur für die zweite –, um die Unterschiede zwi-

¹¹ Ebd., S. 253.



Abbildung 4: Andreas Vesal: *De humanis corporis fabrica*. Basel 1543, S. 362, Schichten der Rektumwand; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

schen den ersten beiden Schichten zu erfassen. Nur die dritte wird mit abweichenden Texturmerkmalen dargestellt. Auch hier, wie beim Magen, hilft das Aufblättern der verschiedenen Schichten dem Leser, diese zu unterscheiden (Abb. 4).¹²

Andere Körperteile erwiesen sich für Vesal und seine Künstler als problematisch. Der Querschnitt des Herzens skizziert den inneren Aufbau, aber das Hauptziel ist es, die unterschiedliche Dicke der Ventrikelwände zu zeigen, und das ist etwas, was Holzschnitte leisten können.¹³ Auch der Hoden ist im Ganzen und im Querschnitt dargestellt, aber in diesem Fall spielte seine innere Struktur eine größere Rolle. Die geringe Größe, verbunden mit den relativ begrenzten Kenntnissen seiner inneren Anatomie, macht die Interpretation der Holzschnitte schwierig (Abb. 5).¹⁴

Wendet man sich den aufwendigeren Bildtafeln zu, die die inneren Organe und Körperteile zeigen, so erweisen sich Vesals Holzschnitte als besonders problematisch. Die gefeierten großen Tafeln der Skelette verließen sich in starkem Ausmaß auf die Gestalt, während im Fall der vielgerühmten Muskelmänner nur eine Gewebeart dargestellt werden konnte, die auf den Holzschnitten mit einfachen parallelen Linien erfasst wurde. Große Tafeln aber, die viele verschiedene Körperteile mit unterschiedlichen Texturen zeigten, stellten eine große Herausforderung dar. Wie Glenn Harcourt in einem inzwischen klassischen Aufsatz hervorhob, bettete

¹² Ebd., S. 362.

¹³ Ebd., S. 567; Bertoloni Meli: Mechanism (wie Anm. 8), S. 74f.

¹⁴ Vesal: *Fabrica* (wie Anm. 8), S. 374.



Abbildung 5: Andreas Vesal: *De humanis corporis fabrica*. Basel 1543, S. 374, Hoden; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Vesal das Körperinnere in antike Skulpturen ein. Mitunter lassen sie sich mit bestimmten Werken in Verbindung bringen, die erst kürzlich ausgegraben worden waren, wie etwa dem Torso Belvedere, der damals in gelehrten römischen Kreisen für Aufsehen sorgte. Während dieser Schachzug, im Stile der Renaissance die Wiederentdeckung der Antike in Kunst und Anatomie einzubeziehen, in gewisser Hinsicht brillant war, erwies er sich in anderer, praktischerer Hinsicht als nachteilig, da er dazu führte, dass eine große Menge visueller Informationen auf begrenztem Raum zusammengedrängt wurde. Es sind diese Tafeln, die die Leser als besonders verwirrend empfanden, da Unmengen von winzigen Buchstaben über das Bild verstreut waren, die die relevanten Teile markierten. Manchmal erstreckte sich die Liste mit der Beschreibung der markierten Teile über mehrere Seiten, wobei alle Buchstaben des römischen Alphabets verwendet wurden, große und kleine, einfache und doppelte, und dann ins Griechische gewechselt wurde, was den Leser zwang, die Seite dutzendfach umzublättern.¹⁵

Zusätzlich erschwert wurde das Verständnis solch anspruchsvoller Darstellungen durch die inadäquate Wiedergabe von Texturen. Nehmen wir zum Beispiel den Holzschnitt des Bauchraumes mit entfernten Eingeweiden. Der elegante klassische Torso umhüllt eine Reihe von inneren Organen und engt sie gleichzeitig ein, darunter die Nieren, die Gallenblase oben links, die Milz oben rechts, die Hohlvene und die Aorta in der Mitte sowie die Blase in der Mitte unten. Das großzügige Folioformat wird nicht effektiv genutzt: Große Bereiche leer zu lassen, mag zwar elegant sein, hilft dem Leser aber nicht, das Körperinnere zu entwirren. Die verschiedenen Körperteile sind meist nur umrissen, die Beschriftung ist oft verwirrend, und Klein- und Großbuchstaben werden nicht immer klar unterschieden. (Abb. 6).¹⁶

¹⁵ Glenn Harcourt: Andreas Vesalius and the Anatomy of Antique Sculpture. In: *Representations* 17 (1987), S. 28–61; Nancy G. Siraisi: Vesalius and Human Diversity. In: *De humani corporis fabrica*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), S. 60–88, hier: S. 64; Margócsy/Somos/Joffe (Hg.): *The „Fabrica“* (wie Anm. 3).

¹⁶ Vesal: *Fabrica* (wie Anm. 8), S. 370.

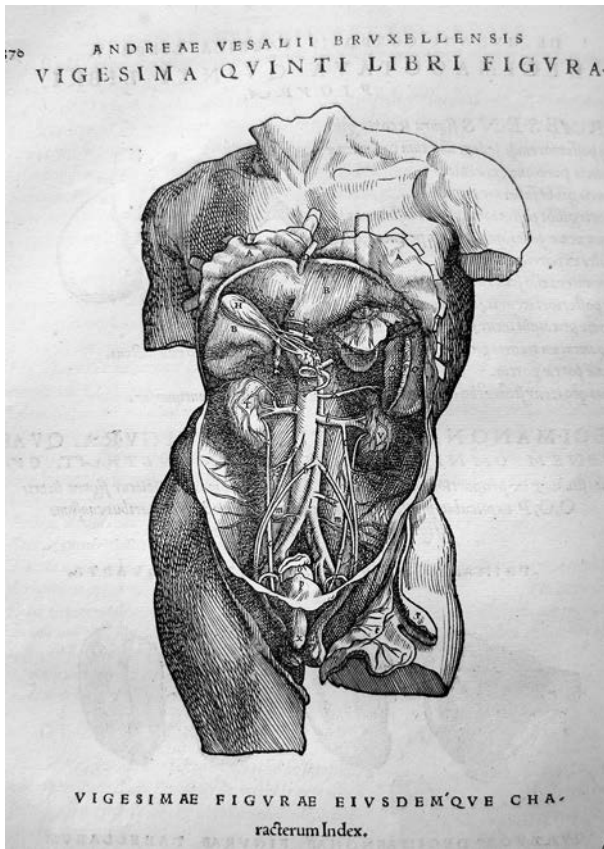


Abbildung 6: Andreas Vesal: *De humanis corporis fabrica*. Basel 1543, S. 370, Bauchraum mit entfernten Eingeweiden; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Bei aller Kunstfertigkeit und Eleganz wurden viele von Vesals Holzschnitten von seinen Lesern, wie auch von Vesal selbst, als problematisch empfunden. Die Auswertung der vorhandenen Exemplare der *Fabrica* zeigt, dass die Leser die großen Tafeln mit unzähligen kleinen Details schwierig zu handhaben fanden. Mit dieser visuellen Opulenz konfrontiert, fügten die Leser auf kreative Weise Pfeile und Farbe hinzu, um sich im visuellen Labyrinth zurechtzufinden. Die zweite Ausgabe der *Fabrica* versuchte, das Problem durch die Optimierung einiger der besonders verwirrenden Tafeln und die Hervorhebung des Markierungssystems zu mildern, aber die Grundstruktur und die Organisation der Bilder blieben unverändert.¹⁷

Abschließend lässt sich sagen, dass Vesals *Fabrica* zweifellos ein triumphaler Meilenstein in der anatomischen bildlichen Darstellung ist, jede einzelne Darstellung aber hinsichtlich Qualität und Ergebnis individuell bewertet werden muss. Jede bedurfte einer sorgfältigen Planung und Ausführung, und jede war mit He-

¹⁷ Margócsy/Somos/Joffe (Hg.): The „Fabrica“ (wie Anm. 3).

rausforderungen verbunden, die mal mit mehr, mal mit weniger großem Erfolg, teilweise abhängig von den Zielen des Anatomen und der Künstler, gemeistert wurden; das jeweilige Ergebnis reichte so von eindrucksvoll bis enttäuschend.

Intermezzo

Meine nachfolgenden Ausführungen sollen keine umfassende Geschichte der Wiedergabe der Textur in den etwa eineinhalb Jahrhunderten zwischen Vesal und Bidloo bieten. Vielmehr möchte ich einige Schlüsselerisoden aus dieser Zeit skizzieren, um eine Verbindung zwischen meinen Hauptprotagonisten herzustellen.

Mitte des 16. Jahrhunderts war der Holzschnitt die gebräuchlichste Methode zur Herstellung von Buchdrucken, sowohl weil er billiger war, als auch weil Text und Abbildung mit der gleichen Presse auf derselben Seite gedruckt werden konnten. Im Gegensatz dazu erforderten Tiefdrucke eine eigene Presse, die einen viel größeren Druck ausübte, sodass eine Seite mit Text und Abbildungen zwei getrennte Druckverfahren durchlaufen musste. In der Nachfolge von Vesals Werk erschienen jedoch auch mehrere anatomische Publikationen, die Metallplatten verwendeten. Der ursprünglich aus Flandern stammende, aber in London lebende Instrumentenbauer, Kupferstecher und Drucker Thomas Geminus (fl. 1540–1562) veröffentlichte 1545 die *Compendiosa totius anatomie delineatio, ære exarata*, basierend auf der kurz zuvor erschienenen *Fabrica*, aber mit Kupferstichen anstelle von Holzschnitten. Geminus könnte Vesal aufgrund seines flämischen Hintergrunds persönlich gekannt haben, aber er hatte keine anatomische Ausbildung und seine Tafeln schöpften die Möglichkeiten des neuen Mediums nicht aus, wie Abbildung 7 zeigt. Man beachte insbesondere die Wiedergabe des Körperinneren, das in einer klassischen Statue in Szene gesetzt wird und reichlich beschriftet ist (oben links), und die Darstellung des Magens (rechts).

Das Werk von Geminus war repräsentativ für mehrere Veröffentlichungen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die mit Kupferplatten arbeiteten, ohne deren Potenzial voll auszuschöpfen. Die wohl am weitesten verbreitete war die *Historia de la composicion del cuerpo humano* des spanischen Arztes und Anatomen Juan Valverde de Hamusco, die 1556 in Rom auf Spanisch veröffentlicht und dann oft nachgedruckt und übersetzt wurde. Unter dem Strich kommt man zu dem Schluss, dass Valverde nicht versuchte, die Texturen – mit Ausnahme der Muskelfasern – auf eine differenziertere Weise als Vesal wiederzugeben.

Eine auffällige Verwendung von Tiefdrucktechniken in Bezug auf die Textur findet sich im Werk des Paduaner Anatomen Hieronymus Fabricius, der nach mehreren Jahrzehnten der Lehre einige der am aufwendigsten illustrierten anatomischen Werke der damaligen Zeit schuf. Fabricius schätzte farbige Darstellungen überaus und besaß eine große Sammlung, die er der Marciana-Bibliothek zum Wohle der Gelehrten hinterließ. Sie sollten in Verbindung mit seinen gedruckten Arbeiten betrachtet werden, im Wissen, dass Schwarzweißdrucke, so aufwendig sie auch sein mochten, bei der Wiedergabe von Details – wie zum Beispiel Ge-

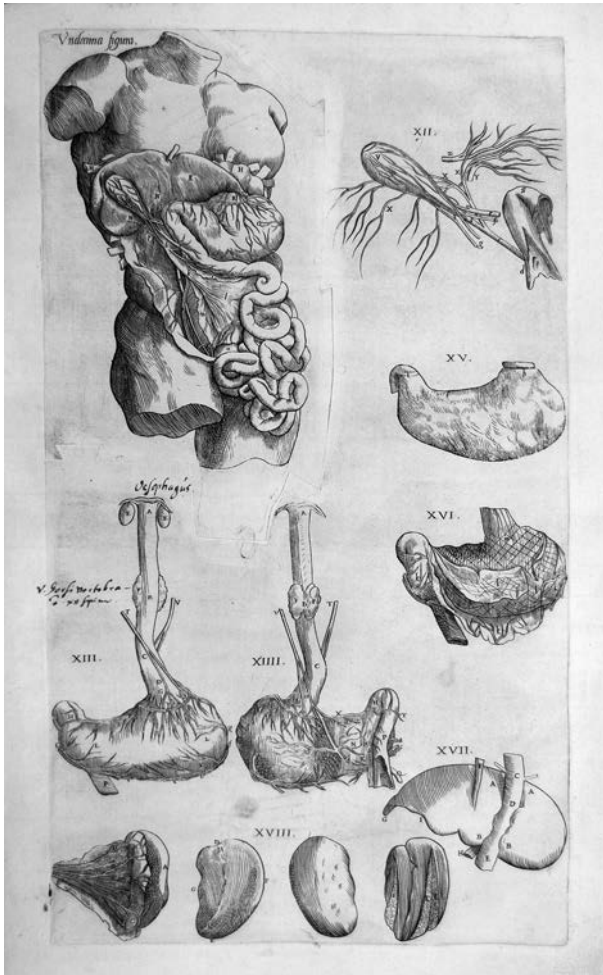


Abbildung 7: Thomas Geminus: *Compendiosa totius anatomie delineatio, ære exarata*. London 1545, Tafel XI; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

webeschichtungen – den farbigen Darstellungen deutlich unterlegen waren. Fabricius' Wertschätzung für bildhafte Visualisierungen führte dazu, dass er beeindruckende Tafeln schuf, die in Größe und Qualität außergewöhnlich waren. In *De formato foetu* (1603) zum Beispiel gelang es den Künstlern des Fabricius, bemerkenswerte Tafeln zu gestalten, wie etwa die von der Plazenta und den frühen Entwicklungsstadien des Hundes. Hier wird eine beeindruckende Vielfalt unterschiedlicher Texturen mit hervorragendem Geschick wiedergegeben (Abb. 8).¹⁸

¹⁸ Karin J. Ekholm: Fabricius's and Harvey's Representations of Animal Generation. In: *Annals of Science* 67 (2010), S. 329–352; Michael Stolberg: Learning Anatomy in Late Sixteenth-Century Padua. In: *History of Science* 30 (2018), S. 381–402.

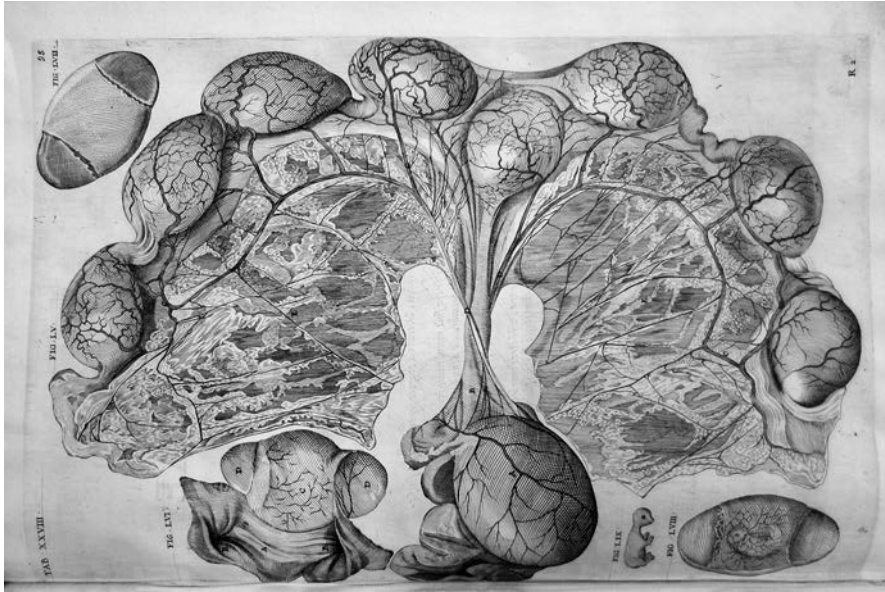


Abb. 8: Hieronymus Fabricius: *De formato foetu*. 1603, Plazenta einer Hündin; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Fabricius' Arbeit konzentrierte sich jedoch auf die vergleichende Anatomie und zielte nicht auf eine umfassende visuelle Darstellung des menschlichen Körpers. Es sollte fast ein Jahrhundert dauern, bis ein Anatom sich dieser Herausforderung stellte.

Bidloos *Anatomia*

Ähnlich wie in Vesals *Fabrica* stellen die Tafeln in Govert Bidloos *Anatomia* eine heterogene Sammlung dar, die verschiedene Stile und Darstellungskonventionen umfasst: Einige der Darstellungen zeigen klassizistisch anmutende Körper und reflektieren vielleicht das, was Vesals Künstler für die männlichen und weiblichen Körper in der *Epitome*, der viel kürzeren und für Studenten erschwinglicheren Version, die zusammen mit der *Fabrica* herausgegeben wurde, geschaffen hatten. Andere Abbildungen stehen eher in der Tradition niederländischer Stillleben, bei denen Holzstützen und Metallstifte die Präparate so halten, dass sie aus dem vorteilhaftesten Blickwinkel betrachtet werden können und zugleich für ihre Authentizität bürgen.¹⁹ Wir haben das Glück, dass die meisten Originalzeichnungen von

¹⁹ Martin Kemp: Style and Non-Style in Anatomical Illustration. From Renaissance Humanism to Henry Gray. In: *Journal of Anatomy* 216 (2010), S. 192–208; Robert Herrlinger: Bidloos *Anatomia*: Prototyp barocker Illustration? In: *Gesnerus* 23 (1966), S. 40–47; Roberts/Tomlinson: Fab-

Lairesse erhalten geblieben sind: Sie wurden von der Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine in Paris digitalisiert und können so leicht mit den betreffenden Stichen verglichen werden.²⁰

Von Galen beeinflusst, setzte Vesal bei den Knochen an, gefolgt von den Muskeln, Venen und Arterien, dann den Nerven und endete mit der Bauchhöhle, der Brusthöhle und schließlich dem Gehirn. Im Gegensatz dazu drehte Bidloo die Reihenfolge nahezu um, mit der Osteologie zum Schluss, nach den Muskeln. Er begann mit der Haut und dem Kopf, gefolgt von der Brust, dem Bauch, der schwangeren Gebärmutter und dem Fötus. Dies ist nicht der einzige Unterschied zwischen ihren Werken. Nicht nur die Gesamtstruktur, sondern auch viele der einzelnen Tafeln der *Fabrica* zeigen zwar ähnliche Teile oder Strukturen: Knochen, Muskeln, Venen und Arterien sowie Nerven. Bidloos *Anatomia* ist jedoch näher an dem, was man eine Aufnahme aus dem Leichenschauhaus nennen könnte, bei der der Körper so dargestellt wird, wie er bei einer Sektion aussehen würde, anstatt ihn auf Basis der systematischen Zusammenhänge künstlich zu rekonstruieren. Fast ein Jahrhundert später, in seiner beeindruckenden Studie der schwangeren, menschlichen Gebärmutter, skizzierte der Londoner Arzt und Geburtshelfer William Hunter zwei Methoden zur Herstellung anatomischer Figuren: „Anatomische Figuren werden auf zwei sehr unterschiedliche Arten gestaltet; die eine ist ein reines Porträt, bei dem der Gegenstand genau so dargestellt wird, wie er gesehen wurde; die andere ist die Wiedergabe des Gegenstandes in Umständen, die nicht tatsächlich gesehen, sondern in der Vorstellung erdacht wurden. Bidloo hat uns Beispiele der ersten Art gegeben, Eustachius der letzteren.“

Ich bin mir nicht sicher, was Hunter dazu veranlasst hat, die Tafeln im Werk des Eustachius auf diese Weise einzuordnen; ich finde das fragwürdig. Seine Dichotomie würde wohl eher zu Vesal als zu Eustachius passen, da es Vesal war, der einen zusammengesetzten oder abstrakten Körper darzustellen suchte, der sich Imagination verdankte und aus vielen verschiedenen Individuen hervorgegangen war. Dieser Körper wurde als „kanonisch“ bezeichnet, nach dem Kanon, der berühmten antiken Statue des Polyklet.²¹

Zu beachten ist zudem, dass das Gebiet der Anatomie Mitte der 1680er-Jahre unvergleichlich viel umfangreicher war, als in der Mitte des vorangegangenen Jahr-

ric (wie Anm. 3), S. 309–320; Hendrika (Rina) Knoeff: *Moral Lessons of Perfection: A Comparison of Mennonite and Calvinist Motives in the Anatomical Atlases of Bidloo and Albinus*. In: Ole P. Grell/Andrew Cunningham (Hg.): *Medicine and Religion in Enlightenment Europe*. Aldershot 2007, S. 121–143; Mechthild Fend: *Drawing the Cadaver ad vivum: Gérard de Lairesse's Illustrations for Govart Bidloo's Anatomia humani corporis*. In: Thomas Balfe/Joanna Woodall/Claus Zittel (Hg.): *Ad vivum? Visual Materials and the Vocabulary of Life-Likeness in Europe before 1800*. Leiden 2019, S. 294–327.

²⁰ Vgl. <https://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/lairesse-bidloo-cowper.php> (letzter Zugriff am 12. 12. 2019); Dumaitre: *La curieuse destinée* (wie Anm. 4), beschreibt die Umstände, wie die Zeichnungen beim BIUM gelandet sind.

²¹ William Hunter: *Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata. The Anatomy of the Human Gravid Uterus Exhibited in Figures*. Birmingham 1774, Vorwort; Kusukawa: *Picturing* (wie Anm. 3), S. 214–221, S. 237–241.

hunderts. Viele von Bidloos Tafeln sind im Dialog mit vorherigen Texten und Abbildungen namhafter Wissenschaftler zu sehen, darunter Florentius Schuyl, der Herausgeber von René Descartes' *De homine*, der dänische Anatom Nicolaus Steno, der niederländische Anatom Reinier de Graaf und der italienische Mikroskopiker Marcello Malpighi. Tatsächlich enthielt Bidloos *Anatomia* viele Bilder mikroskopischer Strukturen, die von Malpighi erwähnt wurden, darunter auch umstrittene, die sich bald als durch Untersuchungsmethoden bedingte Artefakte erwiesen.²²

Selbst wenn man die Mikroskopie außer Betracht ließe, waren die Techniken der anatomischen Präparation zu Bidloos Zeit viel ausgefeilter und eingreifender als zu Vesals Zeit, und Bidloo nutzte sie voll aus. Die Darstellungen von Laresses mögen getreue Abbildungen dessen gewesen sein, was auf dem anatomischen Tisch zu sehen war, so wie es William Hunter implizierte, allerdings wurde das anatomische Präparat sehr sorgfältig mit Techniken zur Hervorhebung von Hauptmerkmalen präpariert, genau wie es Hunter im folgenden Jahrhundert tun sollte. Für die Tafel mit der Darstellung des Darms beispielsweise setzte Bidloo eine Reihe von Techniken ein, darunter das Trocknen, Aufblasen und die Injektion von Flüssigkeiten, um seine zarte Beschaffenheit und Textur hervorzuheben (Abb. 9; siehe auch Abb. 4).²³

Wie Vesal zeigte auch Bidloo Querschnitte von mehreren Organen und Körperteilen. Die Zunge und der Hoden etwa bieten interessante Beispiele für die damaligen Entwicklungen in der anatomischen Forschung, auch in Bezug auf die Unterschiede in der Kunst der Darstellung. Malpighis 1665 entstandene Arbeit über die Struktur der Zunge, die 1669 in Amsterdam erneut gedruckt worden war, hatte eine neue Perspektive auf den Aufbau und die Funktionsweise der Zunge eröffnet. Die Tafel von Bidloo orientiert sich an der von Malpighi: Der Schnitt durch die Zunge ist nicht longitudinal, sondern transversal gesetzt, was zu einer ganz anderen Darstellung als bei Vesal führt (Abb. 10; vgl. dagegen Abb. 3 oben).²⁴

Auch der Hoden war Gegenstand neuerer Untersuchungen, insbesondere des Delfter Anatomen Reinier de Graaf. In seinen Tafeln stützte sich der Künstler Bidloo auf de Graafs Forschungen und Abbildungen, die auf Ausschnitten von Hoden aus verschiedenen Winkeln beruhten. Auch in diesem Fall ermöglichten Fortschritte in der anatomischen Forschung und der Tiefdrucktechnik dem Kupferstecher, Tafeln herzustellen, die im Vergleich zu den Holzschnitten, die wir in Vesals *Fabrica* sehen (Abb. 11; vgl. dagegen Abb. 5 oben), selbst winzige Strukturen sichtbar machten.²⁵

²² Luigi Belloni: „Introduzione“ to Marcello Malpighi. Opere scelte. Turin 1967, S. 39f.; Bertoloni Meli: Mechanism (wie Anm. 8), S. 74–76; Fend: Fleshing (wie Anm. 5), S. 47–53; dies.: Drawing (wie Anm. 19), S. 315–320.

²³ Govert Bidloo: *Anatomia corporis humani*. Amsterdam 1685, Tafel 39.

²⁴ Bidloo: *Anatomia* (wie Anm. 23), Tafel 13, Abb. 9; Domenico Bertoloni Meli: Mechanism, Experiment, Disease. Marcello Malpighi and Seventeenth-Century Anatomy. Baltimore 2011, S. 88–91.

²⁵ Bidloo: *Anatomia* (wie Anm. 23), Tafel 46, Abb. 2–3; Bertoloni Meli: Mechanism (wie Anm. 24), S. 214–307.

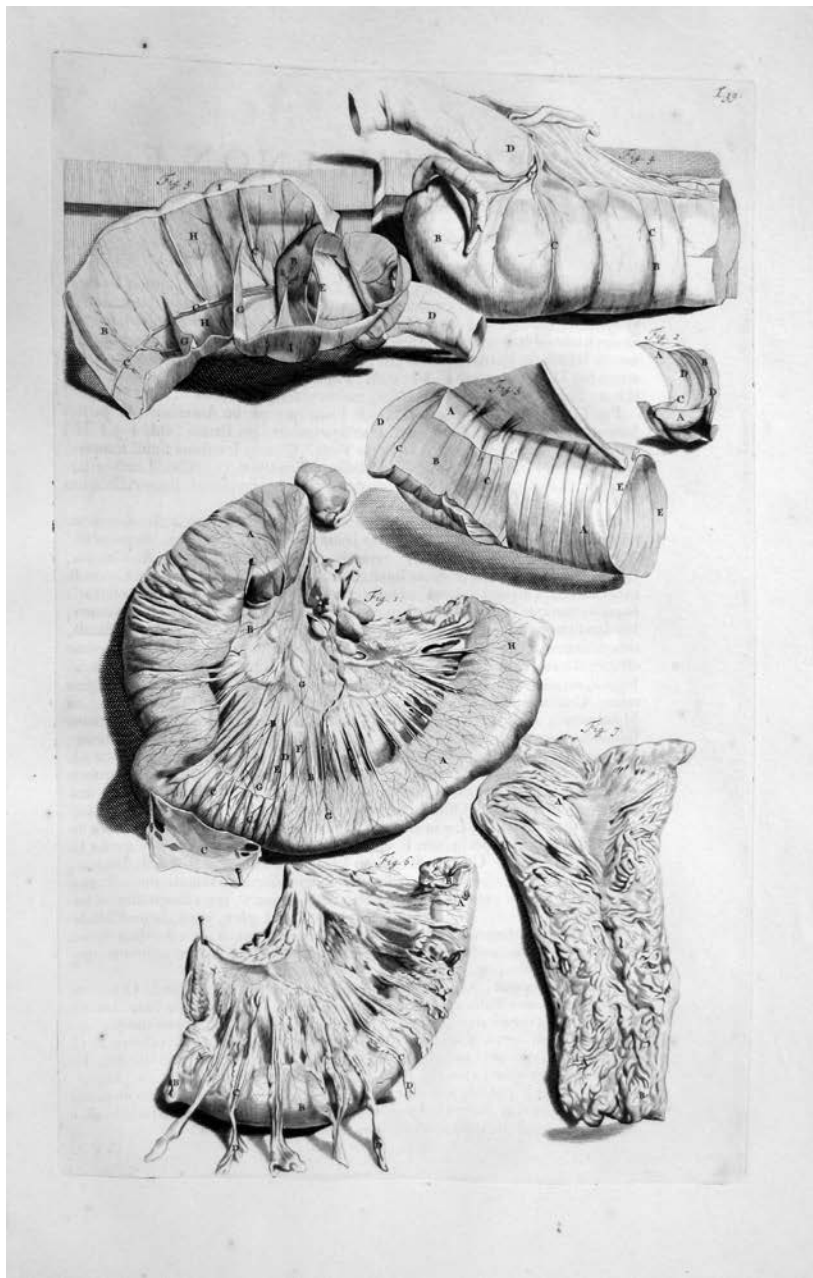


Abbildung 9: Govert Bidloo: *Anatomia corporis humani*. Amsterdam 1685, Tafel 39, verschiedene Darmabschnitte; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

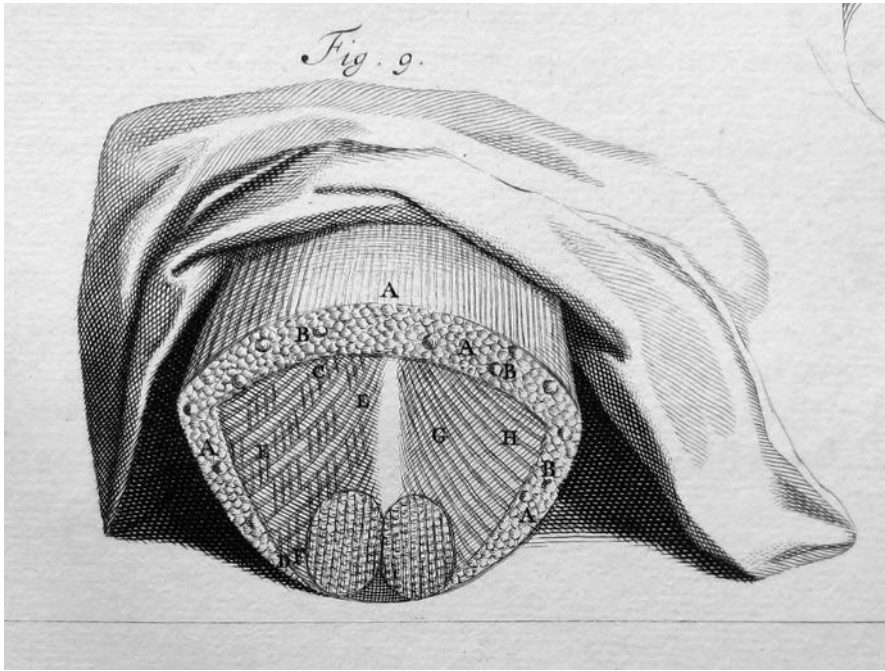


Abbildung 10: Govert Bidloo: *Anatomia corporis humani*. Amsterdam 1685, Tafel 13, Abb. 9, Zunge; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Bewegen wir uns weiter zum Bauch, finden wir Abbildungen, die die Beschaffenheit und Textur seiner Schichten in einer Detailgenauigkeit zeigen, die mit einem Holzschnitt kaum darstellbar war. Anstatt den Magen von innen nach außen zu drehen, wie auf Vesals Tafel, hat Bidloo zur Darstellung der inneren Struktur fensterartige Öffnungen geschaffen: Bei der ersten Tafel (Abb. 12) ist nur ein Teil der äußeren Schicht entfernt, wie bei Vesals zweitem Bild. Bei der zweiten Tafel hingegen reicht der Einschnitt bis in das Innere des Magens, sodass der Betrachter dessen Textur mit der der äußeren Schichten vergleichen kann (Abb. 13; siehe auch Abb. 1). Hier gelang es dem Kupferstecher, das Aussehen aller Schichten des Magens bis ins kleinste Detail einzufangen. Die kleineren Abbildungen darunter zeigen häufig durch Injektionen mit Wachs und anderen Materialien präparierte Abschnitte des Magens.²⁶

Wenn wir den Bauchraum als Ganzes betrachten, finden wir weitere, interessante Unterschiede zu Vesal. Bidloos *Anatomia* ist nicht nur großformatiger als die *Fabrica* – 53 cm im Gegensatz zu 43 cm, ausgehend von den Exemplaren der Lilly Library, Bloomington, Indiana –, sondern der verfügbare Platz wird auch besser genutzt, zumindest hinsichtlich der detaillierten Darstellung des Körperinneren.

²⁶ Bidloo: *Anatomia* (wie Anm. 23), Tafel 34–35.

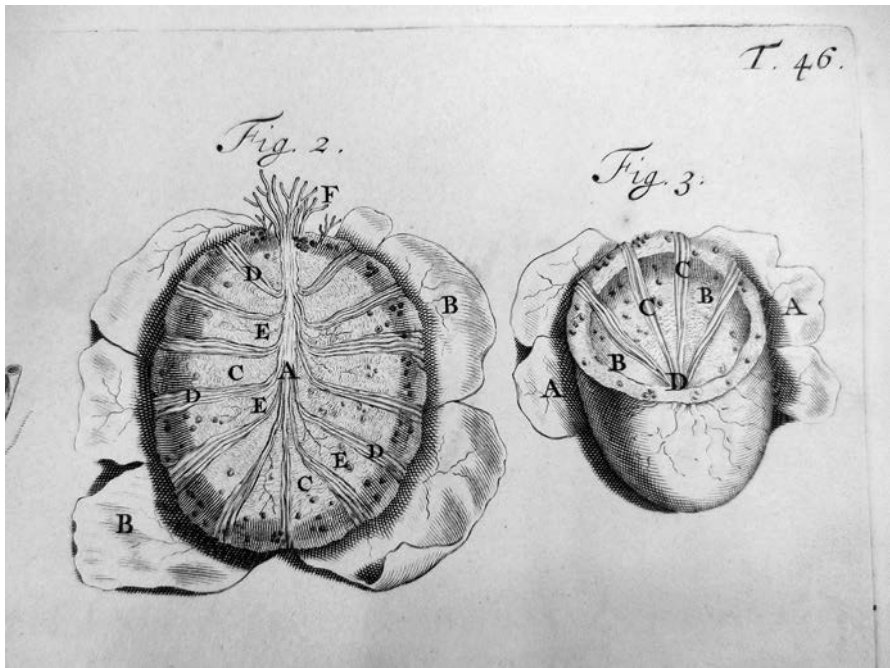


Abbildung 11: Govert Bidloo: *Anatomia corporis humani*. Amsterdam 1685, Tafel 46, Abb. 2 und Abb. 3, Hodenschnitte; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Bidloos Darstellung nimmt die gesamte Breite der Tafel und den größten Teil ihrer Höhe ein, wodurch sich die nutzbare Fläche ungefähr vervierfacht. Darüber hinaus ermöglicht der Kupferstich eine umwerfend präzise Wiedergabe der Texturen, statt sich nur auf die Umrisse der verschiedenen Körperteile zu konzentrieren und es den Lesern zu überlassen, sich den Rest zu denken (Abb. 14; siehe auch Abb. 6).²⁷

Bidloo war der mechanistischen Philosophie zugetan und zeigt sich in vielerlei Hinsicht, beispielsweise durch die Einfügung mehrerer mikroskopischer Ansichten, von Malpighi inspiriert. In einigen Fällen, insbesondere auf den mikroskopischen Darstellungen, versuchte Bidloo, funktionale, seine Philosophie widerspiegelnde Komponenten hervorzuheben, wie zum Beispiel „Drüsen“, die angeblich verschiedene Flüssigkeiten filterten. Insgesamt kommen solche Intentionen aber nur selten zum Ausdruck. Die meisten Tafeln bemühen sich um eine sorgfältige Gestaltung, indem sie das Potenzial des Kupferstichs voll ausschöpfen. Einige der Knochenabbildungen im letzten Abschnitt des Buches beispielsweise bieten eine hervorragende Wiedergabe von Texturen, auch wenn nicht ihr Inneres durch Querschnitte gezeigt wird, wie Vesal es tat.

²⁷ Ebd., Tafel 41.

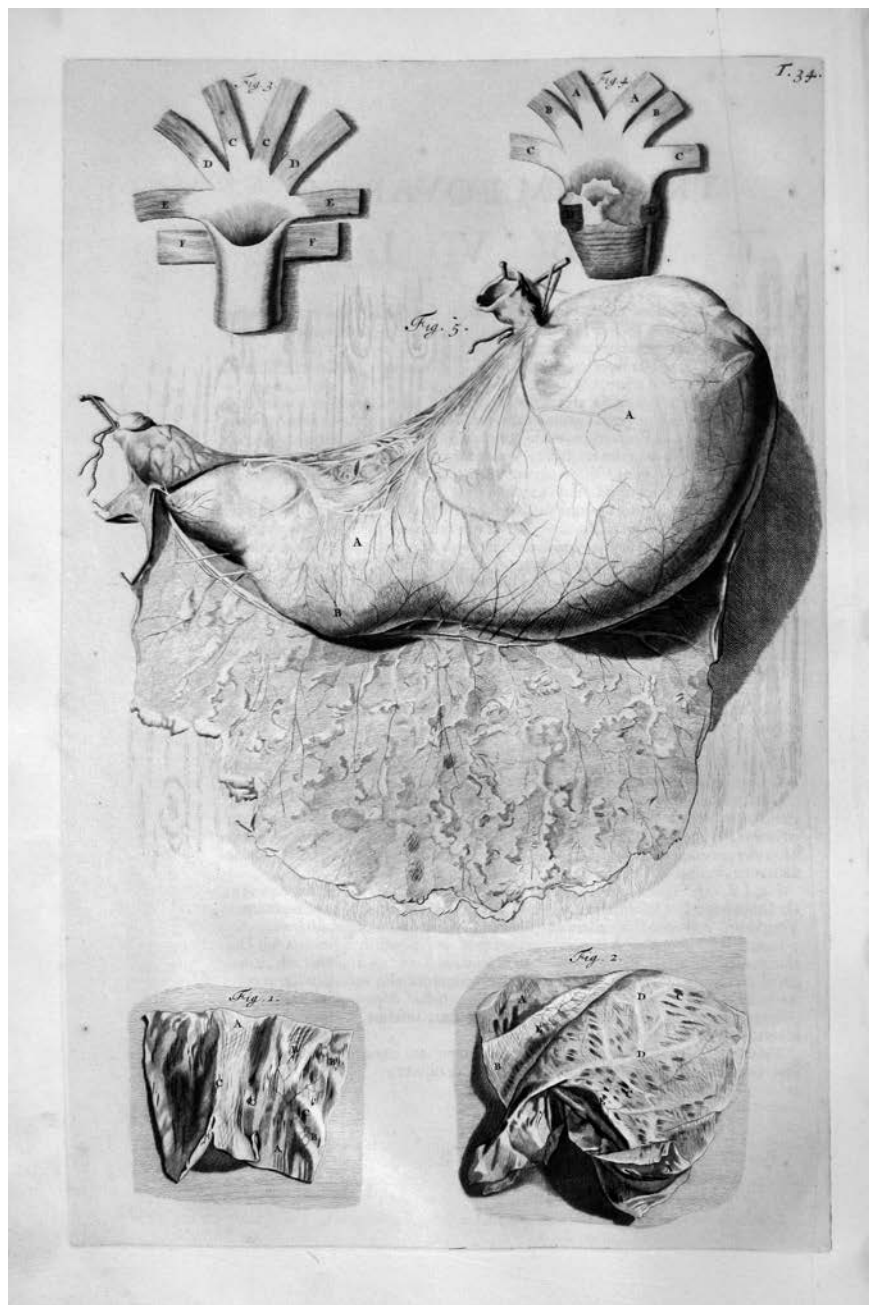


Abbildung 12: Govert Bidloo: *Anatomia corporis humani*. Amsterdam 1685, Tafel 34, äußere Magenhiillen; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

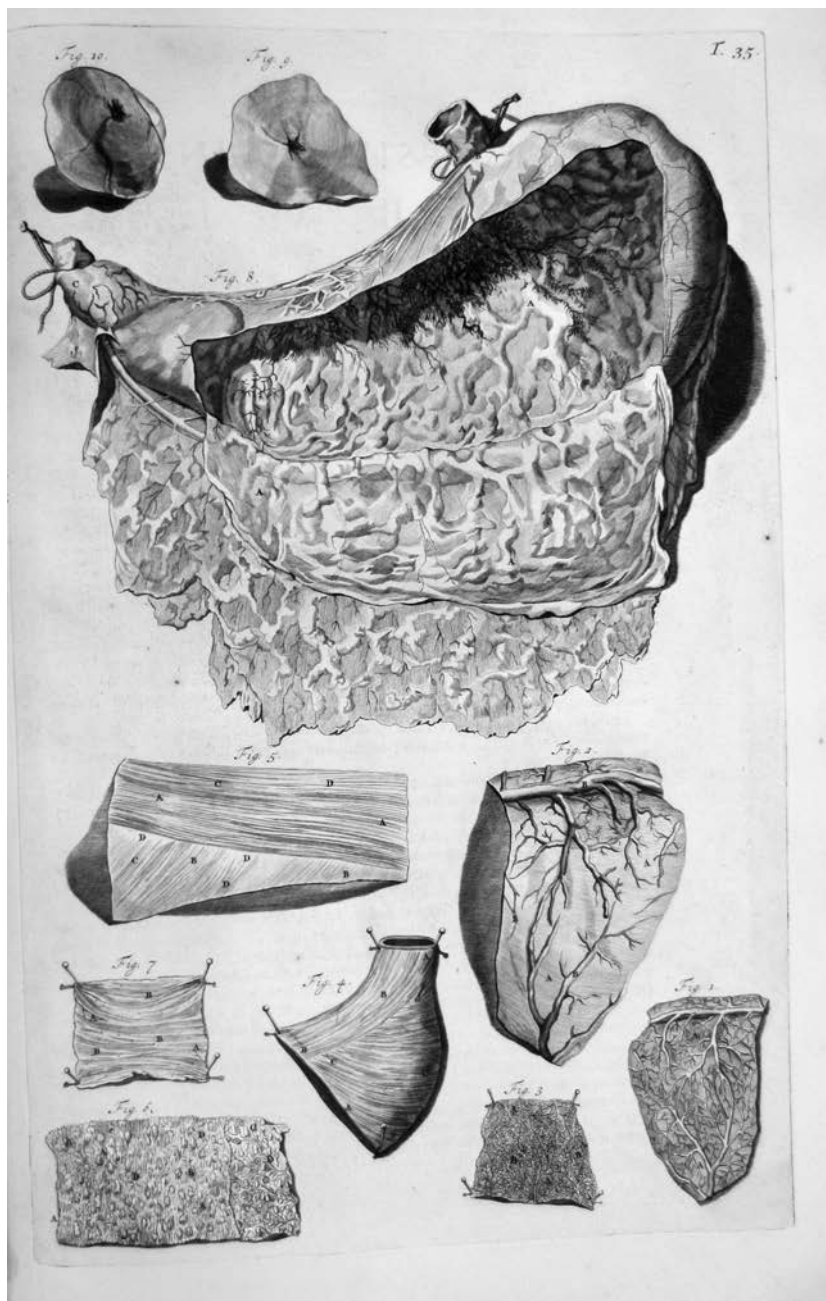


Abbildung 13: Govert Bidloo: *Anatomia corporis humani*. Amsterdam 1685, Tafel 35, innere Magenwand; mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.



Abbildung 14:
Govert Bidloo:
*Anatomia corporis
humani*. Amster-
dam 1685, Tafel 41,
Bauchraum
mit entfernten Ein-
geweiden; mit
freundlicher Ge-
nehmigung der Lil-
ly Library, Indiana
University,
Bloomington.

Abschließende Überlegungen

Die wenigen Zeilen von Jan Six unter Bidloos Porträt, in denen die Arbeit des Amsterdamer Arztes und Chirurgen mit der von Vesal verglichen wird, erweisen sich als einleuchtend: Bidloo wählte eine radikal andere Anordnung und einen andersartigen Darstellungsstil, aber er ging auch auf viele von Vesals Bildern ein. Es ist sicher kein Zufall, dass eine so bedeutende Neuerung wie das Werk von Bidloo in den Niederlanden und gerade in Amsterdam erschien, einer Stadt, deren künstlerische Produktion zu dieser Zeit eine Vorreiterrolle innehatte, wenn es darum

ging, die Natur mit einem frischen Blick und einer Liebe zum Detail zu betrachten.²⁸

Mein Augenmerk in diesem Beitrag lag auf der Darstellung von Texturen im Hinblick auf die unterschiedlichen Drucktechniken. Natürlich behaupte ich nicht eine zwangsläufige Übereinstimmung zwischen der eingesetzten Darstellungstechnik und der spezifischen Art ihrer Umsetzung. Wie wir gesehen haben, wurden in vielen frühen Werken bereits Tiefdrucktechniken verwendet, während sie sich gleichzeitig eng an Vesal orientierten. Dennoch eröffnete der Tiefdruck neue Horizonte und bot neue Möglichkeiten, die Bidloos Künstler und viele, die ihnen folgten, auszunutzen wussten. Der Londoner Chirurg William Cowper verwendete viele Tafeln aus Bidloos Werk für seine Arbeit *The Anatomy of Humane Bodies*, zu der einige zusätzliche Tafeln hinzugefügt wurden.²⁹

Das Münchner Kolloquium, aus dem dieser Beitrag hervorgegangen ist, zielte unter anderem darauf ab, die Untersuchung von anatomischen und pathologischen Darstellungen zu verbinden. Bis hierher habe ich mich ausschließlich auf die ersteren konzentriert, aber meine Untersuchung hat auch weiterführende Implikationen für die letzteren. Manche pathologischen Veränderungen, wie Tumore, konnten mit Holzschnitten erfasst werden. Die Texturen waren dagegen viel schwieriger darzustellen. Während des 18. Jahrhunderts erschienen auf verschiedenen Gebieten texturale Darstellungen von Läsionen, zunächst von Knochen, später von Weichteilen. In dieser Hinsicht spielte Bidloos *Anatomia* eine wichtige Rolle bei der Entwicklung einer neuen Bildsprache, die sich auf anatomische und pathologische Meisterwerke wie William Cheseldens *Osteographia, or the Anatomy of the Bones* und William Hunters *The Anatomy of the Human Gravid Uterus* auswirkte. Cheselden verband in einer Abhandlung zwei verschiedene Darstellungsformen: kanonische anatomische Tafeln aller menschlichen Knochen und Skelette vieler verschiedener, auch exotischer Tiere mit mehreren Einzeldarstellungen pathologischer Formen menschlicher Knochen, bei denen er der Textur besondere Aufmerksamkeit schenkte. Zu diesen Abhandlungen gesellte sich ein wachsender Bestand großer und kleiner illustrierter anatomischer und insbesondere pathologischer Werke, die die Art und Weise, wie gesunde und kranke Körperteile dargestellt wurden, veränderten.³⁰

²⁸ Svetlana Alpers: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago 1983; Harold J. Cook: *Matters of Exchange. Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*. New Haven 2007. Für die niederländische Anatomen-Szene siehe Domenico Bertoloni Meli: Gerardus Blasius and the Illustrated Amsterdam Observations from Nicolaas Tulp to Frederik Ruysch. In: Cindy Klestinec/Gideon Manning (Hg.): *Professors, Physicans and Practices in the History of Medicine. Essays in Honor of Nancy Siraisi*. Cham 2017, S. 227–269.

²⁹ William Cowper: *The Anatomy of Humane Bodies*. Oxford 1698.

³⁰ William Cheselden: *Osteographia, or the Anatomy of the Bones*. London 1733; Hunter: *The Anatomy* (wie Anm. 21); Monique Kornell: *Accuracy and Elegance in Cheselden's Osteographia*. 1733, online zugänglich unter: <http://publicdomainreview.org/2011/08/22/accuracy-and-elegance-in-cheseldens-osteographia-1733/> (letzter Zugriff am 18. 12. 2019). Diese Themen habe ich ausgeführt in Domenico Bertoloni Meli: *Visual Representations of Disease: The Philosophical Transac-*

Abstract

This chapter focuses on the notion of texture in anatomical images, notably those produced by Andreas Vesalius in *De humani corporis fabrica* (1543) and Govert Bidloo in *Anatomia humani corporis* (1685). By texture, I mean the fine composition of tissues and body parts, such as muscle fibers and rugae in the stomach, for example. Vesalius's artists relied on woodcuts, which could render the bodies in motion, as in the famous series of muscle-men, but had serious limitations and proved problematic in capturing the fine composition of different membranes, as Vesalius himself admitted. By contrast, Bidloo's artists relied on intaglio techniques on a copper plate, which enabled the representation of textures with a much greater level of sophistication and precision. Here I am not defending an automatic correspondence between printing technique and representation of texture: many anatomical works relied on intaglio without fully developing the potential of the technique. Intaglio, however, opened new horizons and offered new possibilities that Bidloo's artists and many that followed them exploited. Although my essay, like the images in Vesalius's *Fabrica* and Bidloo's *Anatomia*, is devoted exclusively to anatomy, potentially it is highly relevant to pathological images. While growths could be rendered with lines and woodcuts, variations of texture characteristic of many diseases could only be represented with intaglio techniques. Therefore, I argue that Bidloo's work opened a new chapter in medical illustrations, forging a visual language that came to fruition in pathological images of bones and later soft tissues that appeared during the 18th century.

Thomas Schnalke

Kranke Bilder

Zur Konzeption und Konstruktion medizinischer Illustrationen im Werk des Berliner Anatomen Johann Gottlieb Walter (1734–1818)

In der Einladung zur Tagung, aus welcher der vorliegende Sammelband hervorgegangen ist, verweist Michael Stolberg auf eine bis heute gängige Praxis: „Zahlreiche bildliche Darstellungen des gesunden und kranken Körpers sind aus der Frühen Neuzeit überliefert, in der Kunst, in populären Medien, in Medizin und Wissenschaft. [...] Medizinhistoriker haben oft auf solche Bilder zurückgegriffen, um ihre Bücher und Artikel zu illustrieren.“¹ Nicht nur ihre Bücher und Artikel, ist man versucht zu ergänzen, sondern auch ihre Seminare und Vorträge – fachliche wie öffentliche. „Illustrieren“ meint in diesem Zusammenhang die Nutzung von Bildern als visuelle Auflockerung, als schmückendes, allenfalls assoziatives Beiwerk des gesprochenen oder geschriebenen Wortes. In diesem Sinne beweisen die Akteure den Bildern gegenüber einen gewissen allgemeinen Unernst. Mehr noch, sie strafen sie in der Ausübung ihrer Profession quellentechnisch-heuristisch mit einer bedenklichen Missachtung.

In meinem Beitrag möchte ich demgegenüber als ein solcher Medizinhistoriker einige exemplarisch ausgewählte, vergleichsweise unspektakuläre Bilder ernst nehmen und einer genaueren Betrachtung unterziehen.² Es handelt sich dabei um ausgewiesene medizinische Bilder, Abbildungen somit, die innerhalb der Medizin primär für einen fachlich umgrenzten Nutzerkreis gefertigt wurden. Sie stammen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das für seine reiche körper- und naturkundliche Bilderwelt bekannt ist.³ Gefertigt wurden sie allesamt in einer

¹ Michael Stolberg: Bildliche Darstellungen des gesunden und kranken Körpers in der Frühen Neuzeit (1450–1750). Tagungsankündigung online zugänglich unter: www.hsozkult.de/event/id/termine-36856 (letzter Zugriff am 7.5.2021).

² Zur Verwendung von Bildern als Quellen in der Medizingeschichte vgl. zuletzt in einem einleitenden Überblick Domenico Bertoloni Meli: *Visualizing Disease. The Art and History of Pathological Illustrations*. Chicago/London 2017, S. 1–21; für den deutschen Sprachraum vgl. Wolfgang Uwe Eckart/Robert Jütte (Hg.): *Medizingeschichte. Eine Einführung*. Köln u. a. 2007, S. 57–70.

³ Einen bildzentrierten Einstieg in die Vielfalt anatomischer Bilder in Geschichte und Gegenwart vermittelt aktuell Victoria Clarke (Hg.): *Anatomy. Exploring the Human Body*. London 2019. Zu Anlage und Bedeutung anatomischer Illustrationen auch mit Blick auf das 18. Jahrhundert vgl. Folker Fichtel: *Die anatomische Illustration der Frühen Neuzeit*. Frankfurt a. M. 2006; nach wie vor grundlegend Kenneth B. Roberts/John D. W. Tomlinson: *The Fabric of the Body*. European

wissenschaftlich hoch produktiven Übergangszeit, in der sich das Kerninteresse der medizinischen Forschung – makroskopisch wie mikroskopisch – zunehmend von einer morphologisch und physiologisch auf den normalen Bau des menschlichen Körpers gerichteten Anatomie weg und hin zu einem systematischeren Studium der Krankheiten und ihrer Zeichen in Organen und Geweben verlagerte.⁴ Zeitgleich dominierte in den unterschiedlichen Gliederungen heilkundlicher Praxis in weiten Teilen noch für längere Zeit ein humorales, auf fluide Körperkonzepte zurückgreifendes Denken, in welchem auf klassische Qualitätskategorien wie etwa „flüssig“, „feucht“, „erdig“, „konkrementierend“ oder „knöchern“ zurückgegriffen wurde.⁵

Die hier vorgestellten und näher untersuchten Bilder finden sich in den Werken des Berliner Anatomen Johann Gottlieb Walter, der um 1800 – unterstützt von seinem Sohn Friedrich August Walter – über die Grenzen der preußischen Residenzstadt hinaus mit einer reich bestückten anatomischen Privatsammlung Bekanntheit und Bedeutung erlangte.⁶ Ein erster, 1796 in Deutsch gedruckter, illus-

Traditions of Anatomical Illustrations. Oxford 1992; Robert Herrlinger/Marielene Putscher: Geschichte der medizinischen Abbildung. 2 Bde. München 1967/1972; Gerhard Wolf-Heidegger/Anna Maria Cetto: Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung. Basel/New York 1967. Zur wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung naturkundlicher Illustrationen mit Fokus auf botanische Bildwerke und Illustratoren im 18. Jahrhundert vgl. Kärin Nickelsen: Draughtsmen, Botanists and Nature: The Construction of Eighteenth-Century Botanical Illustrations. Berlin u. a. 2006; dies.: Wissenschaftliche Pflanzenzeichnungen: Spiegelbilder der Natur? Bern 2000; Heidrun Ludwig: Nürnberger naturgeschichtliche Malerei im 17. und 18. Jahrhundert. Marburg a.d. L. 1993. Zur Konzeption sachgerechter und zugleich optisch ansprechender Illustrationen in Anatomie und Botanik im Jahrhundert der Aufklärung vgl. Thomas Schnalke (Hg.): Natur im Bild. Anatomie und Botanik in der Sammlung des Nürnberger Arztes Christoph Jacob Trew. Erlangen 1995. Für eine grundlegende Analyse von Bildern krankhafter Körperveränderungen vgl. Bertoloni Meli: Visualizing (wie Anm. 2).

⁴ Vgl. hierzu einführend und grundlegend Laura Otis: Müller's Lab. Oxford 2007; Cay-Rüdiger Prüll: Medizin am Toten oder am Lebenden? Pathologie in Berlin und in London, 1900–1945. Basel 2003, S. 65–157; Georg Dhom: Geschichte der Histopathologie. Berlin/Heidelberg 2001; Russel C. Maulitz: The Pathological Tradition. In: William Bynum/Roy Porter (Hg.): Encyclopedia of the History of Medicine. Bd. 1. London/New York 1993, S. 169–191.

⁵ Zum Fortbestand und Wandel heilkundlicher Konzepte in der medizinischen Praxis der Frühen Neuzeit vgl. grundlegend die einschlägigen Beiträge von Michael Stolberg: Post-Mortems, Anatomical Dissections and Humoral Pathology in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. In: Silvia De Renzi/Marco Bresadola/Maria Conforti (Hg.): Pathology in Practice. Diseases and Dissections in Early Modern Europe. London/New York 2018, S. 79–95; ders.: Uroscopy in Early Modern Europe. Farnham 2015; ders.: Homo patiens. Krankheits- und Körpererfahrungen in der Frühen Neuzeit. Köln u. a. 2003.

⁶ Zur Geschichte institutioneller und privater anatomischer Sammlungen in der Frühen Neuzeit vgl. zuletzt Rina Knoeff/Robert Zwijnenberg: The Fate of Anatomical Collections. Farnham 2015; zum Anatomischen Museum der beiden Walter vgl. einführend Thomas Schnalke: Das Plus non ultra. Zur Wertschätzung anatomischer und pathologischer Präparate um 1800. In: Johanna Bleker u. a. (Hg.): Tiefe Einblicke. Das Anatomische Theater im Zeitalter der Aufklärung. Berlin 2018, S. 101–125; ders.: Von erdigen Konkrementen und kranken Knochen. Systematisierende Bestrebungen für die Pathologie im Walter'schen Anatomischen Museum zu Berlin. In: Rüdiger Schultka u. a. (Hg.): Anatomie und Anatomische Sammlungen im 18. Jahrhundert. Anlässlich der 250. Wiederkehr des Geburtstages von Philipp Friedrich Theodor Meckel (1755–1803). Berlin 2007, S. 295–316.

trierter Präparatekatalog des Walter'schen „Museum anatomicum“, bildet den Ausgangspunkt meiner Bildrecherchen.⁷ In vier visuellen Fallstudien werden im Folgenden Walter'sche Bilder in unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen aufgesucht und ausgewertet. Dabei zielt die Analyse vor allem auf die Konzeption und Konstruktion der Abbildungen, wie sie sich – neben einer eingehenden Bildbetrachtung – insbesondere aus der Untersuchung des Fertigungsprozesses erschließen lassen. Darüber hinaus stellt sich die Frage, wie und worauf die Blicke der Betrachter implizit und explizit gelenkt wurden, anders gesagt, was die Bilder ausdrücklich zeigten und was nicht, wie somit die Bildautoren mit ihren Abbildungen argumentierten und was wir heute aus ihren Bildwerken lesen und wie wir sie verstehen können. Abschließend soll der Versuch unternommen werden, den Status solcher medizinischer Bilder als historische Quellen und spezifische Erkenntnismedien in ihrem epistemischen Potenzial genauer zu bestimmen.

„Steinartige Concremente“ und „kranke Knochen“

Der Walter'sche Katalog von 1796 bietet eine Auflistung und Beschreibung wesentlicher Präparatebestände des „Anatomischen Museums“ von Johann Gottlieb und Friedrich August Walter. Beide Walter, Vater und Sohn, agierten als Anatomieprofessoren auf dem Berliner Anatomischen Theater: Johann Gottlieb ab 1760 zunächst im zweiten Rang unter Johann Friedrich Meckel dem Älteren, nach Meckels Tod 1774 als erster Professor für Anatomie; Friedrich August ab 1790 unter seinem Vater als zweiter Anatom.⁸ Auf der Grundlage einer ausgedehnten Sektionstätigkeit – Friedrich August Walter bezifferte mit Blick auf seinen Vater die Rate auf 8 000 eröffnete Leichname in einem Zeitraum von vier Jahrzehnten⁹ – hatten sich die beiden Walter eine private Präparatesammlung aufgebaut, die 1805 schließlich 3 092 Positionen umfassen sollte.¹⁰ Ihr „Anatomisches Museum“ beinhaltete neben eigenen Stücken auch etliche Präparate, die sie aus deutschen Landen insbesondere von Wundärzten, Pensionärchirurgen, Stadt-, Land- und Leibärzten sowie von diversen Hofräten und Predigern zugeschickt erhielten.

Im 1796 erschienenen Teilkatalog stellten die beiden Walter entgegen ihrer Ankündigung im Vorwort keine Präparate von anatomisch normal ausgebildeten Körperformationen vor. Vielmehr präsentierten sie „eine Menge der lehrreichsten pathologischen Fälle“,¹¹ gegliedert in zwei große Kapitel: „Steinartige Concremente“ und „Kranke Knochen“.¹² Ihr Ziel war es, „den Gelehrten und Lieb-

⁷ Johann Gottlieb Walter/Friedrich August Walter: Anatomisches Museum. Erster und zweiter Theil. Berlin 1796.

⁸ Zu den Biografien von Johann Gottlieb und Friedrich August Walter vgl. im Überblick Schnalke: Von erdigen Konkrementen (wie Anm. 6).

⁹ Vgl. Walter/Walter: Anatomisches Museum (wie Anm. 7), Erster Theil, S. 5.

¹⁰ Vgl. Johann Gottlieb Walter: Museum Anatomicum [...]. Berlin 1805.

¹¹ Walter/Walter: Anatomisches Museum (wie Anm. 7), Erster Theil, S. II.

¹² Ebd., Erster und Zweiter Theil.

habern der Naturgeschichte“ eine „vollständige Beschreibung“ der einschlägigen Präparate vorzulegen.¹³ Zu einer solchen vollständigen Beschreibung gehörte nach ihrer Auffassung neben dem Text auch ein Bild. Allerdings sahen sie sich bei dem außerordentlichen Reichtum des Museums lediglich in der Lage, dem Katalog „fünf nach der Natur ausgemahlte Kupfertafeln“ beizugeben.¹⁴ Für die weiteren Katalogteile, so die Autoren, sei es wohl das Beste, „die Beschreibung des ganzen Museums erst zu vollenden, und alsdenn den Gelehrten zu überlassen, ob sie lieber eine Auswahl der seltensten Stücke in Kupfer gestochen, oder eine ganz vollständige, in natürlicher Größe abgebildete Sammlung aller Theile des menschlichen Körpers zu haben wünschen“.¹⁵ Eine naturgroße Wiedergabe und die Seltenheit der Stücke klingen hier als wichtige Kategorien an. Am liebsten freilich, so Friedrich August Walter, würde man die gesamten Präparateschätze ins Bild setzen: Ein derartiges umfassendes Bilderbuch „könnte ein Werk sein, welches, wenigstens für die Zeitgenossen, nichts mehr zu wünschen übrig lassen würde“.¹⁶

Nur fünf Kupfertafeln also, dies mutet auf den ersten Blick enttäuschend an. Geht man die Einträge des Katalogs hingegen genauer durch, stellen sich die Dinge etwas anders dar. Insgesamt finden sich in beiden Katalogkapiteln 693 Präparate thematisch nahezu gleichgewichtig verzeichnet: 367 Körpersteine stehen 326 „kranken Knochen“ gegenüber. In 107 Fällen finden sich in den Einträgen Hinweise auf Abbildungen. 88 Präparate sind alleine schon auf den aufklappbaren Kupfertafeln am Katalogende ins Bild gesetzt: 1 Nierenstein, 5 Blasensteine und 81 Gallensteine menschlichen Ursprungs, dazu noch ein Gallenstein von einem Ochsen.¹⁷ Darüber hinaus verwiesen Vater und Sohn Walter in 19 Einträgen auf andere Publikationen, in welchen der vorliegende Fall eingehender beschrieben, vor allem aber auch das zugehörige Präparat bildlich wiedergegeben wird.

Die Speckgeschwulst

Ein derartiger Referenzverweis findet sich etwa im Katalogvermerk mit der Nummer 351.¹⁸ Der Eintrag bezeichnet eine „in einen festen Knochen verwandelte Schenkel-Blutader“. Die rechte Oberschenkelvene war in dem vorliegenden Fall vollständig von einer „großen Speckgeschwulst“, wohl einem Tumor aus Fettgewebe, umgeben. Dieses „seltene Beispiel“, so erfährt der Leser, habe Walter senior bereits „in seinen Observationibus Anatomicis beschrieben“. Auf der neunten Tafel finde man dort das Präparat auch abgebildet.

¹³ Ebd., Erster Theil, S. I.

¹⁴ Ebd., Titelblatt.

¹⁵ Ebd., Zweiter Theil, S. I.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. ebd., Tab. I–V.

¹⁸ Ebd., Erster Theil, Nr. 351, S. 172. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen diesem Katalogeintrag.

Dieser Hinweis gilt einer 1775 zunächst auf Lateinisch, sieben Jahre später in deutscher Übersetzung erschienenen Monografie, in der Johann Gottlieb Walter eine Reihe besonderer Wahrnehmungen aus seiner Forschungspraxis vorgestellt hatte.¹⁹ Nur kurze Zeit vor dem Erscheinen der lateinischen Ausgabe war Walter in die Berliner Akademie der Wissenschaften aufgenommen worden (1773) und mit seiner Ernennung zum ersten Anatomen am Berliner Theatrum anatomicum (1774) in eine zentrale Position innerhalb des Berliner Collegium medico-chirurgicum, einer protofakultären Einrichtung mit landesweitem Lehrauftrag, aufgerückt.²⁰

Auf Tafel IX der im repräsentativen Folioformat gedruckten Walter'schen Wahrnehmungen ist besagte „Speckgeschwulst“ in Lebensgröße ins Bild gesetzt (Abb. 1).²¹ Der Tumor wird mit teils durch ihn hindurchziehenden, teils ihn umspielenden Gefäßsträngen wiedergegeben. Das Gebilde ist sichtlich dem Körperzusammenhang entnommen; es steht isoliert, von seiner Anmutung her so, wie es aus dem Körper geschnitten und in ein Präparat umgearbeitet worden war, vor dem Auge des Betrachters. Der Anschauungsgegenstand hat offenbar eine charakteristische physische Zurichtung erfahren, bevor er Bild werden konnte.

Johann Gottlieb Walter erläuterte in seiner Fallschilderung ausführlicher einige wesentliche manipulative Eingriffe, die er mit spezifischem Erkenntnisinteresse an der geborgenen Struktur vorgenommen hatte:²² Der Leichnam der 43-jährigen Frau war im Winter 1774 auf das Berliner Anatomische Theater geliefert worden. Dort war Walter an der Innenseite des rechten Oberschenkels eine „etwas harte aber bewegliche Geschwulst“ aufgefallen, die er gleich schon, mit Blick auf die sehr beliebte Frau, für eine „Speckgeschwulst“ gehalten hatte. Ihn trieb die chirurgisch-therapeutische Frage um, ob diese Verhärtung „ihrer Beweglichkeit wegen ohne Lebensgefahr hätte geschnitten [= operativ entfernt] werden können“. Entscheidend war in diesem Zusammenhang die Klärung der Verbindung des Tumors mit den Gefäßen in seiner unmittelbaren Umgebung. Hierzu „spritzte ich [...]“, so Walter, „die Schenkelschlagadern [= Arterien] mit einer rothen, die Blutadern [= Venen] hingegen mit einer grünen Wachsmasse aus“. Daraufhin eröffnete er die Haut und präparierte die Geschwulst frei. Durch die verschiedenfarbig injizierten Gefäße ließ sich eindeutig feststellen, dass der Stamm der Oberschenkelvene „mitten durch das Gewächs hindurch“ ging, während alle Seitenäste dieser Vene von ihm, dem Gewächs, „unberührt geblieben“ waren.

¹⁹ Vgl. Johann Gottlieb Walter: *Observationes anatomicae* [...] Berlin 1775; ders.: *Anatomische Beobachtungen*. Berlin/Stralsund 1782.

²⁰ Zur Bedeutung des Berliner Anatomischen Theaters im Umfeld des Berliner Collegium medico-chirurgicum im frühen 18. Jahrhundert vgl. Marion Mücke: *Das Theatrum anatomicum Bero-linense als zentraler Ort heilkundlicher Lehre in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: Bleker u. a. (Hg.): *Tiefe Einblicke* (wie Anm. 6), S. 19–35.

²¹ Vgl. Walter: *Observationes* (wie Anm. 19) und ders.: *Anatomische Beobachtungen* (wie Anm. 19), jeweils Tabula IX.

²² Walter: *Anatomische Beobachtungen* (wie Anm. 19), S. 50f. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen dieser Textpassage.

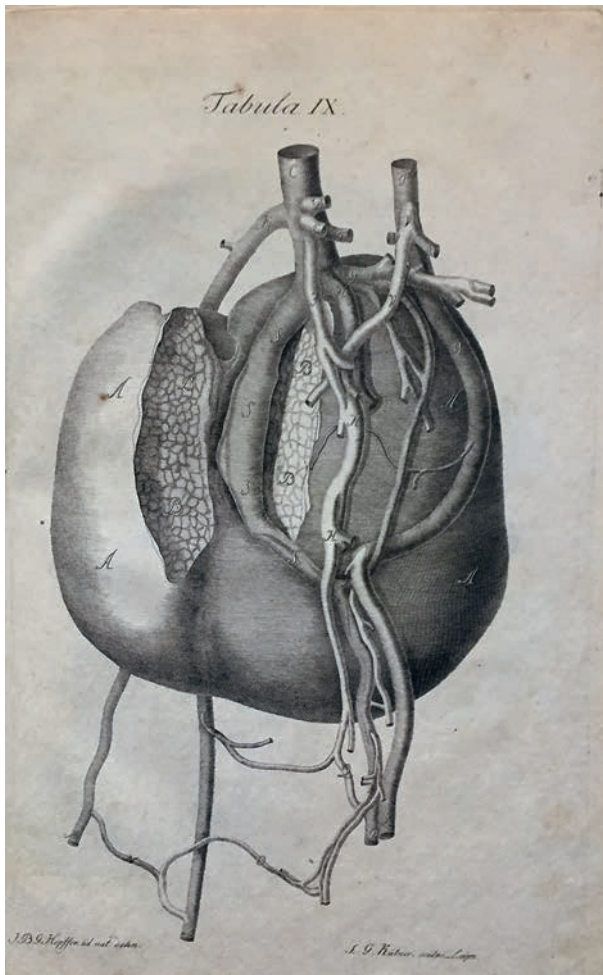


Abbildung 1: „Speckgeschwulst“. Kupferstich aus Johann Gottlieb Walter: *Anatomische Beobachtungen*. Berlin/Stralsund 1782, Tabula IX; © Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité.

Da ihm nun der große Tumor den Blick auf den weiteren Verlauf der eingeschlossenen Vene versperrte, schnitt Walter die Verdickung auf und erhielt dadurch „den seltenen Anblick, den Stamm der Schenkelblutader [...] in ein hartes knöchernes erdichtes Concrement verwandelt zu sehen, so, daß auch nicht der mindeste Tropfen der eingesprützten Masse in die verhärtete Blutader hatte eindringen können“. Leider enden die textlichen Ausführungen Walters mit dieser Feststellung. Wir erfahren nicht, wie der Anatom das Gewächs samt Gefäßen aus dem Leichnam geschnitten und das freigelegte Gebilde zu einem Präparat weiterbearbeitet hat. Auch teilt uns der Autor nicht mit, wie aus dem Präparat unter Einbindung geschulter Illustratoren ein Bild wurde, zunächst eine Zeichnung,

dann ein Stich und schließlich ein Druck.²³ Ja, auch das Präparat, das die Bildvorlage lieferte, hat sich im Walter'schen „Museum anatomicum“ nicht erhalten. Was sich als Evidenz eines derartigen „menschlichen Überrests“ lediglich findet, ist ein Reflex darauf: der knappe Eintrag Nr. 351 im Walter'schen Katalog von 1796.

Worauf wir jedoch immerhin zugreifen können, ist, neben dem Text, das Bild. Darin wird nun nicht mehr, im Unterschied zum Präparat, mit Farben gearbeitet. In einer definierten, monochromen Ansicht in Originalgröße werden die wesentlichen Strukturen des Gewächses durch Hinweisbuchstaben – tatsächlich von A bis Z – markiert. Im Verbund mit den zugehörigen kurzen Textlegenden lenkt der Bildautor die Blicke.²⁴ Im Bildzentrum geht es vor allem um die Formationen S und B. S verweist auf den knochenartig veränderten Venenstamm, in welchen weder die injizierten Wachsmassen eindringen, noch „eine ganz dünne Sonde hineingebracht werden konnte“. B lenkt den Blick auf die „Lefzen des in die Speckgeschwulst gemachten Einschnitts“. Hier soll ein visueller Eindruck von der Materialität, dem Zustand des „erdichten Concrement[s]“ vermittelt werden. Die entscheidenden Begriffe lauten „härtliche Substanz“, „erdichte[s] Concrement“ und die Wandlung der Vene „in einen festen Knochen“.

Der bildlich dokumentierte Befund der manipulativen Zurüstung des Sektionspräparats war für Johann Gottlieb Walter nicht nur von Nutzen für die chirurgische Praxis, sondern lieferte auch empirische Erkenntnisse für die Ausformulierung seines Verständnisses von der Natur einschlägiger Krankheiten. Den Fall der Speckgeschwulst referierte er im dritten Kapitel seiner „Observationes“, in dem er allgemein von „erdichten Concrementen, die in verschiedenen Theilen des menschlichen Körpers gefunden werden“ handelte.²⁵ In seinen einleitenden Ausführungen hielt er grundlegend und allgemein zur Wandlungsfähigkeit solider Körperstrukturen fest: „Im gesunden Zustand des Menschen sind alle Theile, ausgenommen die Knochen, biegsam. Häuft sich aber der erdichte Theil in denselben an, so werden sie spröde und sogar den Knochen ähnlich.“ Schließlich entwarf Walter in diesem Zusammenhang eine abgestufte humorale Pathomorphogenese: „Die mehrsten Feuchtigkeiten [des Körpers] werden entweder durch den Kreislauf im Körper umgetrieben, oder sind schon abgeschieden, und werden zum Nutzen der thierischen Oekonomie angewandt. Stocken aber diese Säfte, so geht

²³ Johann Gottlieb Walter konnte im Umfeld der Berliner Akademie der Wissenschaften auf geschulte Zeichner und Stecher zurückgreifen. Vgl. in diesem Zusammenhang Kärin Nickelsen: Johann Gottlieb Gleditsch und der zeichnende Gärtner. Botanische Abbildungen an der Berliner Akademie der Wissenschaften zwischen 1740 und 1780. In: Bleker u. a. (Hg.): Tiefe Einblicke (wie Anm. 6), S. 55–69; dies.: „On employera les meilleurs Graveurs pour les Figures“. Zeichner und Stecher der Berliner Akademie der Wissenschaften, 1700–1806. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 29 (2006), S. 293–308.

²⁴ Vgl. Walter: Anatomische Beobachtungen (wie Anm. 19), Tabula IX sowie die zugehörigen Bildlegenden auf S. 110f. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen diesen Legendentexten.

²⁵ Walter: Anatomische Beobachtungen (wie Anm. 19), S. 45. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen dieser Textpassage.

ihr flüssiger Theil entweder durch die Einsaugung oder auf irgendeine andere Art verlohren, und sie nehmen das Wesen eines festen Körpers an. Auf diese Weise entstehen die erdichten Concremente, die man gemeiniglich Steine zu nennen pflegt.“

Walter dachte in Kategorien von Säften, Feuchtigkeiten, Verdichtungen, Verknöcherungen und Steinbildungen und bewegte sich damit im klassischen humoralpathologischen Körperbild der Medizin seiner Zeit. Allerdings fand er bei seinen Untersuchungen für seine Interpretationen einen fixen anatomischen Ort, eine konkret betroffene Körperregion oder ein spezifisch abgrenzbares Körperprodukt. Darauf richtete sich sein sezierender, analysierender und weitere Fragen aufwerfender Blick.

Offenkundig war es für Walters wissenschaftliche Argumentation zentral, den Gegenstand der Forschung hinsichtlich seiner physisch-haptischen Präsenz, aber auch in seiner medial abgeleiteten Repräsentation verfügbar zu haben: stationär vor Ort als Präparat in der Sammlung, mobil in den Zirkeln der Scientific community als publiziertes Bild.²⁶

Kopfvenen

Im Fall der Speckgeschwulst zeigt sich, dass für den forschenden Anatomen Johann Gottlieb Walter Gefäßinjektionen ein wesentliches Erkenntnis- und Dokumentationsverfahren darstellten. In ihrem gemeinsamen Präparatekatalog von 1796 schwärmte sein Sohn Friedrich August Walter vom außerordentlichen Reichtum des Museums. Man finde darin „Ausstrüßungen, die man als das Plus non ultra wird anerkennen müssen“.²⁷ Als eines seiner präparatorischen Spitzenprodukte dürfte Walter senior die Injektion der Kopfvenen bei einem 32-jährigen Mann angesehen haben. Es handelt sich dabei um einen Fall, den er gleichfalls 1775 in seinen „Observationes“ publiziert und mit immerhin vier Kupferplatten illustriert hatte (Abb. 2 a und Abb. 2 b).²⁸

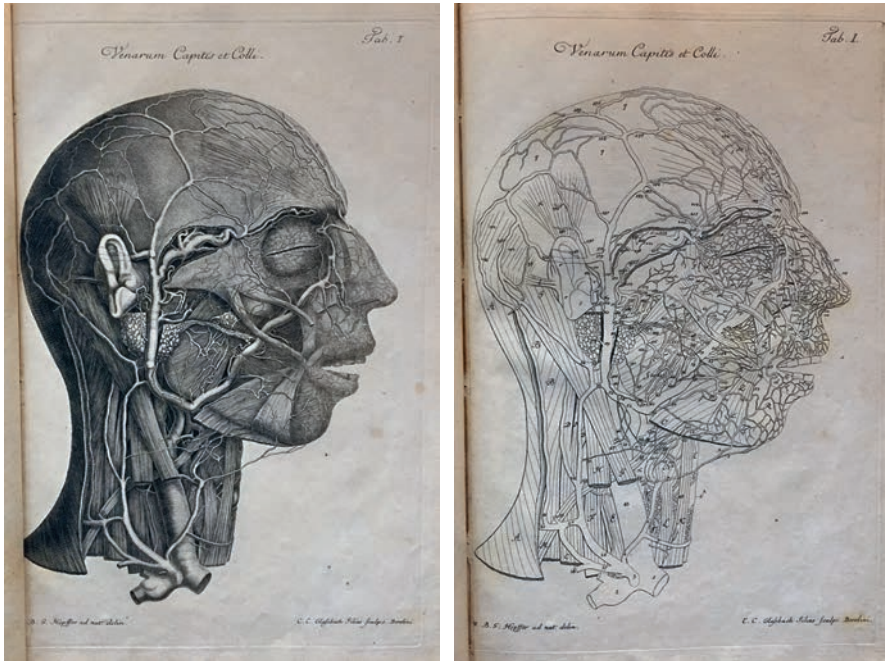
In der Vorrede zu seinem Werk konstatierte er mit Blick auf den einschlägigen Forschungsstand, dass „die Lehre von den Blutadern [bislang] fast gänzlich vernachlässigt worden“ sei.²⁹ Zwar hätten die berühmtesten Anatomen, wie etwa

²⁶ Beide Walter nutzten insbesondere die Zeitschrift der Berliner Akademie der Wissenschaften, um ihre auf den Akademiesitzungen präsentierten Fälle auf der Basis von Abbildungen der zugehörigen Präparate zu veröffentlichen; vgl. die auch online verfügbaren Ausgaben der *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres* [...]. Berlin 1792–1807 sowie die Sammlung der Deutschen Abhandlungen, welche in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen worden [...]. Berlin 1793–1806.

²⁷ Walter/Walter: Anatomisches Museum (wie Anm. 7), Erster Theil, S. II.

²⁸ Vgl. Walter: *Observationes* (wie Anm. 19) und ders.: *Anatomische Beobachtungen* (wie Anm. 19), jeweils Tab. I und II im vollschattierten Schwarzstich und im Umriss.

²⁹ Walter: *Anatomische Beobachtungen* (wie Anm. 19), Vorrede, S. VI–VIII. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen dieser Textpassage.



Abbildungen 2 a und 2 b: Oberflächliche Venen des Kopfes. Kupferstiche aus Johann Gottlieb Walter: *Anatomische Beobachtungen*. Berlin/Stralsund 1782, Tab. I; links: vollschattiert, rechts: im Umriss; © Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité.

Andreas Vesal oder Bartholomäus Eustachius, auch Zeichnungen von Venen geliefert, allerdings böten diese „gleichsam nur Skelete von Blutadern, da sie überall durch ein leeres Weis laufen“. So groß auch die Verdienste dieser und späterer Gelehrter seien – Walter verwies in diesem Zusammenhang auf die Göttinger Anatomen Johann Gottfried Zinn und Albrecht von Haller –, gäbe es doch „bis izt noch keine einzige Zeichnung über die Blutadern des Kopfes“. Er nannte für diesen Umstand zwei mögliche Gründe: Zum einen sei es technisch gar nicht so einfach, die Kopfvenen in allen ihren Verästelungen zu injizieren, da in den großen wie auch in den kleineren Venen vor den Einmündungen in die jeweiligen Anschlussvenen zahlreiche Venenklappen lägen, die von Natur aus dazu bestimmt seien, den Rückstrom, und somit „den gewaltsamen Andrang des Bluts aus dem Herzen ins Gehirn [zu] verhindern“. Über 20 Jahre hinweg habe er versucht, an über 200 Leichnamen, die Kopfvenen zu injizieren. Nur an drei Köpfen sei es ihm geglückt, „daß die feinsten balsamischen Oele, die ich meinen besten Einspritzungen beyzumischen pflege, nicht nur in die innere Haut des Mundes, des Schlundes, der Nase, in die innern Theile des Auges, ins Gehirn, in die Knochenhaut und innre Substanz der Knochen, die das Mark enthalten, sondern auch [durch die Kapillaren] in die feinem Schlagadern zurückgeflossen“ seien.

Einen zweiten Grund machte Walter in den großen „Verschiedenheiten der Blutadern“ aus. Während sich bei Nerven und Arterien hinsichtlich ihres Ursprungs, Verlaufs und ihrer Verteilung bekanntermaßen von Mensch zu Mensch bereits eine größere Variabilität zeige, müsse man bei den Venen „allerdings bekennen, daß die Natur in keinem Theil des menschlichen Körpers mehr von sich selbst abweiche, als im Ursprung, in der Zahl, Richtung, Vertheilung und im Ende der Gefäße“.

Um nun „über diesen Theil der Zergliederungskunst ein größeres Licht zu verbreiten“, habe er sich der mühevollen und zeitaufwendigen Aufgabe unterzogen, all die schillernd diversen und variantenreich vielfältigen Befunde zu erheben und seine Beobachtungen allesamt zu ordnen. Dabei habe er letztlich, um „also so viel als möglich für das Vergnügen des Lesers sowohl als für mein eigenes zu sorgen“, hinsichtlich Ursprung und Verlauf der Kopfvenen aus seinen festgestellten Observationen „nur das bleibende Naturgesetz [...] beybehalten“. Für die Anlage der zum Abdruck kommenden Zeichnungen bedeutete dies im konkreten Fall des „32jährigen Mannskopf[es]“, dass er darin den „beständigern Ursprung“ der Venen herausarbeiten und die übliche „Zahl der Blutadern“ ermitteln wollte.

Auch in diesem Fall hat sich zur Zeichnung die Vorlage, also ein Präparat, nicht erhalten. Vor dem Hintergrund der Walter'schen Bemerkungen dürfen wir jedoch davon ausgehen, dass sich die Sachverhalte im Prozess der Bildwerdung ganz erheblich verändert haben. Was in der Abbildung letztlich zur Darstellung gelangte, sind die „beständigern“ Verhältnisse, so wie sie Walter in seiner jahrzehntelangen Sektions- und Injektionspraxis für sich selbst als empirisch abgeleitete Norm herausgearbeitet hatte und worin er induktiv ein „bleibende[s] Naturgesetz“ erkannt zu haben glaubte.

Was den Gefäßen in ihren flirrend durch den Körperraum mäandernden Verläufen und Verflechtungen letztlich im Bild Halt gibt, ist die topografisch fixierte Verortung über einer in der zeitgenössischen Anatomie in ihrer morphologischen Norm- und Regelmäßigkeit weitgehend anerkannten Schädelanatomie, die aus dem Bildgrund über ihre muskulären, drüsigen und teilweise auch häutigen Anteile zutage tritt. Damit hat Johann Gottlieb Walter sichtbar das „Weis“ gefüllt, durch das die Venenstränge bei ihm nun nicht mehr so skeletthaft laufen. Allerdings verunklart die Einbettung der Gefäße in die stark gegliederten Schraffuren des Umfelds auch wiederum das, worauf die Blicke der Betrachter gelenkt werden sollen, was wiederum der erläuternden Funktion der Illustration und ihrer Erinnerbarkeit entgegenläuft. Wohl aus diesem Grund hat der Bildautor den Aufwand betrieben, im Stil der medizinischen Illustrationskunst seiner Zeit dem vollschattierten Kupferstich jeweils einen Umrissstich beizugeben. Darin werden mithilfe von 30 Buchstaben (groß- und kleingeschrieben) die anatomischen Hintergrundstrukturen benannt. 216 Kopfvenen werden durch eingefügte Ziffern einzeln ausgewiesen. Eine klärende Übersicht will sich dadurch auch für den heutigen Betrachter jedoch nicht einstellen.³⁰

³⁰ Zur Kritik an den Walter'schen Kopfvenenillustrationen vgl. Roberts/Tomlinson: *Fabric* (wie Anm. 3), S. 360.

Obleich Johann Gottlieb Walter mit seinen Kopfvenenstudien erklärtermaßen eine anatomische Forschungslücke schließen wollte, richtete er auch in diesem Fall sein Erkenntnissensorium auf mögliche pathophysiologische und damit praxisrelevante Zusammenhänge und kam gerade über das von ihm außerordentlich gekonnt praktizierte Injektionsverfahren zu entsprechenden Schlüssen. So habe er in seinen Versuchen wahrgenommen, „wie Leute in ihren besten Jahren am Schlagfluss sterben können“.³¹ Die Venenklappen seien, wie gesagt, dazu da, einen Rückfluss des Blutes vom Herzen ins Gehirn zu verhindern. Fehlten diese Klappen, käme es sehr leicht zu einem Rückstrom des Blutes bis in die Hirnarterien. Die weiche Gehirnmasse werde komprimiert, und letztlich sammle sich so viel Blut in den Schlagadern des Gehirns an, dass diese nicht nur zum Platzen angespannt seien, sondern schließlich und tatsächlich „auch die zartesten Schlagadern zerreißen müssen“. Im krankhaften Fehlen der Venenklappen erkannte Walter nun „eine Ursache des Schlagflusses, die nicht leicht innern Mitteln nachgiebt“.

Nichts von diesen gefäßpathologischen Ableitungen findet in den Abbildungen der Kopfvenen einen visuellen Niederschlag. Was dieser Exkurs jedoch deutlich macht, ist der Wert der Gefäßinjektion für Walter nicht nur als Darstellungsverfahren, sondern auch als Erkenntnisinstrument. Letztlich erachtete er die technische Apparatur als derart wichtig für seine Forschungen, dass er sie in seinen Wahrnehmungen von 1775 gleichgewichtig neben seinen Forschungsgegenständen, den Präparaten, ins Bild setzte und ihren Gebrauch ausführlicher schilderte.³²

Sechs Blasensteine

Seine „Observationes“ von 1775 machten Johann Gottlieb Walter als forschenden Präparator im Grenzbereich von Anatomie und Pathologie mit einem Schlag auch über Berlin hinaus in Fachkreisen bekannt. Dass er schon seit Längerem dabei war, sich eine anatomische Privatsammlung zu Forschungs-, Lehr- und Repräsentationszwecken aufzubauen, hatte sich herumgesprochen.³³ Nicht von ungefähr erhielt er am 22. März des Jahres von einem nicht näher bekannten Berliner Hofrat und Stadtphysikus namens Dr. Lesser eine kleine Schachtel mit „sechs stück blasensteine“ überreicht, die aus einer Sektion von 1729 stammten.³⁴ In einem kurzen Begleitschreiben betonte Lesser, dass er mit der Schenkung Walters „so vorzügliche [...] anatom[ische] Observ[ationes]“ unterstützen wolle.³⁵ Walter

³¹ Walter: Anatomische Beobachtungen (wie Anm. 19), Vorrede, S. VII. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen dieser Textpassage.

³² Vgl. Walter: Anatomische Beobachtungen (wie Anm. 19), Tab. VII sowie die zugehörigen Erläuterungen auf S. 36–39.

³³ Vgl. Schnalke: Plus non ultra (wie Anm. 6).

³⁴ Pro memoria von Dr. Lesser, 22. 3. 1729, Bestand an Rara und Handschriften des Berliner Medizinhistorischen Museums der Charité, Acta betreffend die Einlieferung anatomischer und zootomischer Gegenstände. Anatomia pathologica.

³⁵ Ebd.



Abbildung 3: Harnblasenstein. Illuminierter Kupferstich aus Johann Gottlieb Walter/Friedrich August Walter: *Anatomisches Museum. Erster und Zweiter Theil*. Berlin 1796, Tab. I; © Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité.

nahm die Steine dankend an, reihte sie in seine Sammlung ein und verzeichnete und bestimmte sie im Katalog von 1796 als Nr. 133.³⁶ Einen der sechs Harnblasensteine ließ er auf Tafel 1 des Katalogs tatsächlich abbilden (Abb. 3).³⁷ Es handelte sich dabei um den größten und den „in seiner Art [...] einzige[n] in unsrer Sammlung“.³⁸ Er habe ihn „nach der Natur abbilden lassen, damit man sich durch den Augenschein hievon überführen möge“.

Ins Bild gesetzt erkennt man von diesem rundlichen Stein eine aufgeraute, grob gekörnte Oberfläche. Wie es zu dieser merkwürdigen Formation gekommen war, lässt sich einer kurzen Notiz am Ende des Katalogeintrags entnehmen. In der dicken und sehr zusammengezogenen Harnblase des 34-jährigen Goldarbeiters lagen die fünf kleineren, nicht abgebildeten Steine „mit ihren passenden und gleichsam abgeschliffenen Seiten in einem Umkreise neben einander. Der größte, welcher kraus ist, stand gleichsam [oben] auf den fünf unter ihm liegenden“. Offenkundig hatte das konstante mechanische Aufeinanderstoßen die kleinen Steine abgeschliffen, den großen jedoch erodiert.

Im Vergleich zu den Abbildungen der Speckgeschwulst und der Kopfvenen zeigt die Wiedergabe des Harnblasensteins einen gravierenden Unterschied: Letztere ist farbig gehalten. Der illuminierte Kupferstich präsentiert das *Corpus delicti* in einer bräunlich-gräulichen Tönung.

³⁶ Walter/Walter: *Anatomisches Museum* (wie Anm. 7), Erster Theil, S. 68f.

³⁷ Ebd., Tab. I.

³⁸ Ebd., S. 68f. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen diesem Katalogeintrag.



Abbildung 4: Sechs Harnblasensteine. Präparate aus dem Walter'schen „Museum anatomicum“, 1729; Fotografie: © Christoph Weber, Berlin.

Und noch einen Unterschied gibt es in diesem Fall: Die Steine aus der Lesser'schen Schenkung haben sich bis heute in der Sammlung des Berliner Medizinhistorischen Museums erhalten und werden in dessen Dauerausstellung gezeigt.³⁹ Wir bekommen somit auch die fünf kleineren Steine zu Gesicht (Abb. 4), von welchen der Walter'sche Katalogeintrag vermeldet, diese seien zwar „auch merkwürdig, jedoch nicht so sehr wie der erste [größere]“,⁴⁰ weshalb sie nur beschrieben seien.

Die Beschreibung der fünf kleineren Lesser-Steine führt heute aber zu einer leichten Irritation und gibt dem Betrachter ein größeres Rätsel auf. In der Katalogkategorie „Farbe“ findet sich der knappe Vermerk „Melonengelb. Tab. XVIII, No. 24“.⁴¹ Melonengelb – dieser Farbton entspricht nicht der heutigen Wahrnehmung. Ziemlich grau muten die kleinen Steine gegenwärtig an, allenfalls maus- oder lichtgrau. Offenbar hat sich die Farbe mit der Zeit verändert. Warum aber: „Tab[ula] XVIII, No. 24“? Der Walter'sche Katalog von 1796 hat nur 5 Tafeln. Waren etwa mehrere angelegt und sind nur nicht zum Abdruck gelangt? Weit gefehlt, es zahlt sich aus, den Walter'schen Katalog aufmerksam zu studieren. Ver-

³⁹ Vgl. Thomas Schnalke/Isabel Atzl (Hg.): Dem Leben auf der Spur im Berliner Medizinhistorischen Museum der Charité. München 2010, S. 58.

⁴⁰ Walter/Walter: Anatomisches Museum (wie Anm. 7), Erster Theil, S. 68.

⁴¹ Ebd., S. 69.

steckt auf Seite 84, im Anschluss an die Einträge zu den Nieren- und Harnblasensteinen findet sich in kleiner Schrifttype die „Anmerkung“,⁴² dass sich die beiden Walter bei Farbbestimmungen des klassischen Farben-Lexikons von Christian Friedrich Prange, erschienen 1782, bedient hätten. Der Titel des Prange'schen Werks kündigt an, dass darin alle in der Natur möglichen Farben hinsichtlich ihrer Eigenschaften vorgestellt und auf 48 illuminierten Kupfertafeln in „wirkliche[r] Ausmahlung“ wiedergegeben werden.⁴³

Wie aus der Vorrede hervorgeht,⁴⁴ verstand sich die wohl „angeordnete Sammlung von Farben“ des Juristen, Philosophen und Kunstdilettanten Prange als eine Art visuelle Merkhilfe insbesondere für jene Koloristen seiner Zeit, die sich der Naturgeschichte verschrieben hatten. Sein „Verzeichniß von Localfarben“ – so der Autor – solle dem Wunsch vieler Naturforscher „bey jetzigen der Naturwissenschaft so günstigen Zeiten“ entsprechen, einen „einförmigen“ und somit allgemein gültigen Begriff von den Farben festzustellen.

Tatsächlich bieten die zahlreichen Prange'schen Farbtafeln eine höchst differenzierte Skala aller denkbaren Farbschattierungen. In seiner Vorrede gab der Autor überdies ganz pragmatische Anweisungen, wie diese zum Einsatz gebracht werden könnten: Zunächst gelte es, den Gegenstand nach der Natur zu zeichnen. Um nun aber die genaue Farbe zu treffen, suche man „selbige in den illuminierten Tafeln auf, und schreib[e] die No. bey. [...] Dann kann man nach Hause gehen und man ist sicher, daß man die Farben nicht vergessen, sondern genau wieder finden wird.“

Die beiden Walter befolgten die Prange'sche Anleitung zur Feststellung der Farbwerte bei fast allen ihrer Nieren- und Harnblasensteine minutiös. Im Fall der fünf kleineren Steine aus dem Eintrag 133 notierten sie die Nummer 24 auf der 18. Tafel (Abb. 5) und setzten dafür als qualitative Farbbezeichnung hinzu: „Melonengelb“. ⁴⁵ Offenbar besaßen die Konkreme in jener Zeit tatsächlich einen leicht rötlich-gelblichen Ton.

Wie sich an diesem Beispiel zeigt, war Farbe für Vater und Sohn Walter zumindest für die Bestimmung ihrer Harnsteine eine wichtige Kategorie. Seit der Antike spielte diese im Rahmen der Uroskopie eine zentrale Rolle.⁴⁶ Nun arbeiteten die Berliner Autoren als sammelnde und forschende Anatomen produktiv mit ihr weiter. Durch die Art, wie sie in ihrem Katalog von 1796 die Farbigkeit ihrer Steine zum Ausdruck brachten, unterschieden die beiden Walter zwei Gruppen ihrer Harnsteine und trafen damit auch eine Aussage über die Wertigkeit ihrer Samm-

⁴² Ebd., S. 84.

⁴³ Christian Friedrich Prange: *Farbenlexicon*, worinn die möglichsten Farben der Natur nicht nur nach ihren Eigenschaften, Benennungen, Verhältnissen und Zusammensetzungen sondern auch durch die wirkliche Ausmahlung enthalten sind. Zum Gebrauch für Naturforscher, Mahler, Fabrikanten, Künstler und übrigen Handwerker, welche mit Farben umgehen. Halle a. d. S. 1782.

⁴⁴ Ebd., Vorbericht, S. III–XXIV. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen diesem einführenden Text.

⁴⁵ Walter/Walter: *Anatomisches Museum* (wie Anm. 7), Erster Theil, S. 69.

⁴⁶ Vgl. Stolberg: *Uroscopy* (wie Anm. 5).

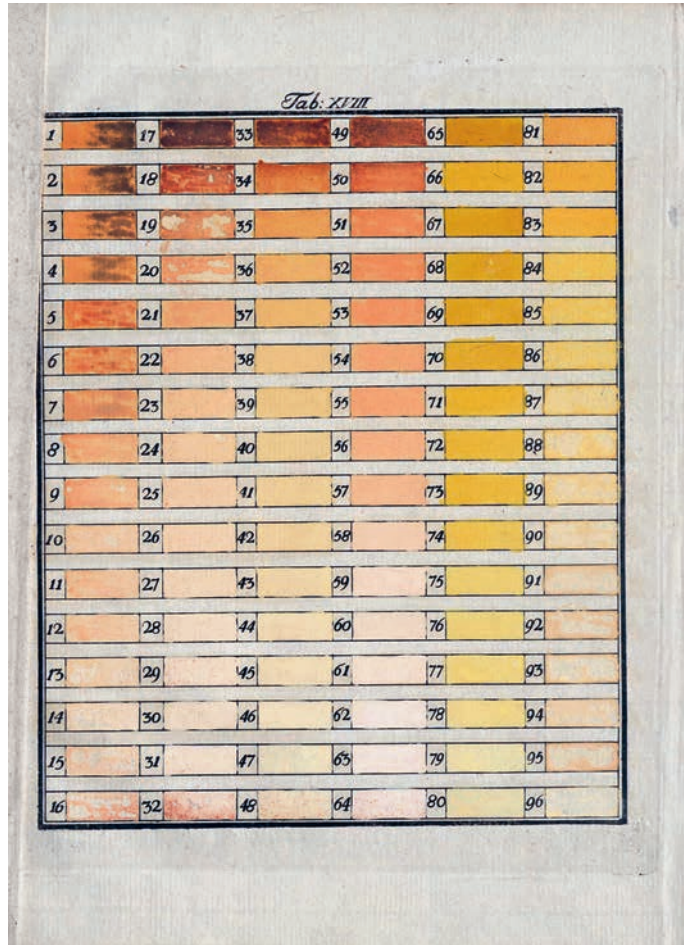


Abbildung 5: Farbtafel Nr. XVIII. Illuminierter Kupferstich aus Christian Friedrich Prange: *Farbenlexicon [...]*. Halle a. d. Saale 1782; © Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

lungsobjekte. Bei jenen Harnsteinen, die zwar zweifellos „merkwürdig“,⁴⁷ aber nicht wirklich außergewöhnlich waren, wurden lediglich, im Sinne eines Codes, die Prange’schen Farbqualitäten in Gestalt ihrer in den Farbtafeln ausgewiesenen Registriernummern notiert. Einige wenige Harnsteine – ein Nieren- und fünf Harnblasensteine – erschienen Walter senior und Walter junior in ihrer Sammlung allerdings als so einzigartig, dass sie sie lebensgroß und in farbiger Illumination auf einer Kupferplatte ins Bild setzen ließen. Kriterium für diese Auswahl waren ihre „Seltenheit“⁴⁸ und bisweilen auch ihre ausgesprochene Schönheit. So sahen sie etwa den Nierenstein Nr. 31 als den „schönste[n] in seiner Art in unserem

⁴⁷ Ebd., S. 68.

⁴⁸ Walter/Walter: *Anatomisches Museum* (wie Anm. 7), Erster Theil, Eintrag Nr. 122, S. 63.

Anatomischen Museo“ an.⁴⁹ Seine Oberfläche weise „ganz deutlich zwölf von einander stehende Spitzen“ auf. Hinsichtlich seiner Gestalt komme er „vollkommen einem Sterne gleich, [so] wie ihn die Klempner zur Zierde auf die Häuser verfertigen“.⁵⁰

Für alle ihre Harnsteine machten die Walter neben der Zuordnung von Farbwerten auch Angaben zu Form, Größe und Gewicht. Bisweilen beschrieben sie zudem auch ihre haptischen Qualitäten. So schilderten sie den Harnblasenstein Nr. 129 als den schwersten in ihrer Sammlung.⁵¹ Außen sei er im Übrigen „mit sehr vielen Salz-Crystallen besetzt; daher glimmert sie [die Oberfläche] an einigen Orten, und erscheint scharf. Im Ganzen genommen aber ist sie rau und scharf anzufühlen.“⁵²

Alles in allem schien den beiden Walter die äußerliche Erscheinung ihrer Harnkonkremente interessant und notierenswert. In ihren allgemeinen Anmerkungen zum Wesen der Harnsteine, den Katalogeinträgen einleitend vorangestellt,⁵³ eröffnet sich jedoch noch eine andere, nicht abgebildete Betrachtungsperspektive: „Durchschneidet man dergleichen Steine, so siehet man, daß sie entweder aus gleich fester, oder gleich lockerer Substanz, oder aus verschiedenen festen und lockern Substanzen zugleich zusammengesetzt sind.“ Jeder Harnstein, so resümierten die Autoren, bestehe in seinem Innersten aus Bestandteilen „von verschiedener Art und Schwere, aus festen und flüssigen, aus leichten und schweren Teilen“. Ausgangspunkt sei die Zusammensetzung des Harns. Seine Bestandteile unterschieden sich von Mensch zu Mensch und sie veränderten sich „in ein und ebendemselben Menschen“ sehr. Daraus resultiere bei allen Harnsteinen eine außerordentliche „Verschiedenheit in Ansehung der Farbe, der Lage der Theile übereinander, der Festigkeit und der Substanz“.

Die vorgefundene schillernde Vielfalt im Aspekt der aufgeschnittenen Harnsteine ließ die beiden Walter nahezu verzweifeln: „Es ist nirgend eine gewisse Regel.“ Möglicherweise machten sie sich unter dem Eindruck, die Phänomene systematisch nicht in den Griff zu bekommen, gar nicht erst die Mühe, wenigstens von einigen Harnsteinen auch eine innere Schnittfläche abzubilden. Allerdings zeigt sich in ihren Ausführungen auch eine disziplinäre Grenze, die sie epistemisch, forschungspraktisch und letztlich auch visuell-dokumentarisch nicht übertreten konnten oder wollten: „Das bisher gesagte“, so führten sie in ihren Grundsatzbemerkungen zu Harnsteinen aus, erkenne man „ohne alle chemische Untersuchung. Die Chemie aber würde durch die Bestimmung der verschiedenen Verhältnisse der Grundstoffe die eigentliche Classification der Harnsteine festsetzen können“. „Anatomiker“, und als solche verstehen sich Vater und Sohn Walter

⁴⁹ Ebd., Erster Theil, Eintrag Nr. 31, S. 22.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., Erster Theil, Eintrag Nr. 129, S. 66.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., Erster Theil, Allgemeine Anmerkungen über die Größe, Figur, Farbe und Geruch der Nieren- und Harnblasensteine, S. 3–6. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen diesen Bemerkungen.

nach wie vor, müssten sich „mit dem äußern Ansehen der Steine begnügen, und sie nach dem Orte [etwa Niere oder Harnblase] ordnen“, an dem sie sie fänden. Morphologisches Beschreiben und Bestimmen sowie ein daraus abgeleitetes topografisches Ordnen – hierin sahen die beiden Walter die legitimen Kernpraktiken ihrer Profession als Anatomen.

Gallensteine

Bewegten sich Walter senior und junior als forschende Anatomen bei ihren Harnsteinen mit der Bestimmung von Form, Farbe und Körperort klar innerhalb des vorgegebenen und eigens nochmals für sich selbst bekräftigten heuristischen Rahmens, scheinen sie bei ihrem zentralen wissenschaftlichen Beobachtungsgegenstand, den Gallensteinen, auf den ersten Blick die Fesseln ihrer disziplinären Grenzziehungen zu sprengen. Im Falle dieser Konkrememente wagte Johann Gottlieb Walter tatsächlich eine eigene Klassifikation.⁵⁴

Auffällig ist in unserem Zusammenhang zunächst, dass die beiden Walter in ihrem Katalog von 1796 immerhin 80 Prozent ihrer Gallensteine menschlichen Ursprungs (81 von 103) auf drei von fünf Klapptafeln als Kupferstiche, illuminiert und in Originalgröße, wiedergegeben haben.⁵⁵ Alles auf den Tafeln ist fein säuberlich in Reih und Glied arrangiert (Abb. 6).

„System“ ist die Botschaft des Bildkonzepts. Ein genauerer Blick verrät, dass jeder Stein gleich zwei Mal abgebildet ist: von außen und – halbiert – mit Blick auf eine innere Schnittfläche, wobei sich einige Steinpräparate, die hierfür die Vorlagen lieferten, bis heute erhalten haben (Abb. 7). Zu etlichen Fallnummern finden sich sogar zwei unterschiedliche Steine abgebildet, wiederum in Innen- und Außenansicht.⁵⁶ Friedrich August Walter führte in seinen einleitenden Bemerkungen zum Gallensteinkapitel aus, dass die Kupfertafeln zunächst einmal „auf solche Art [...] von einem jeden Gallenstein die Figur, Größe, Farbe, das äußere und innere Ansehen“ wiedergeben sollten.⁵⁷ Seien in einem konkreten Fall „viele Gallensteine von einerlei Art in der Gallenblase“ gefunden worden, so habe er „jedes Mal den größten abgebildet“. Hätten sich aus ein und derselben Gallenblase jedoch „Gallensteine von verschiedener Art“ bergen lassen, so habe er „von einer jeden Art den größten vorgestellt“.

⁵⁴ Vgl. hierzu Thomas Schnalke: Das Ding an sich. Zur Geschichte eines Berliner Gallensteins. In: Jochen Hennig/Udo Andraschke (Hg.): Weltwissen. 300 Jahre Wissenschaften in Berlin. München 2010, S. 58–65.

⁵⁵ Walter/Walter: Anatomisches Museum (wie Anm. 7), Tab. II–IV.

⁵⁶ Ebd., Erster Theil; vgl. zu folgenden Abbildungen die entsprechenden Katalogeinträge mit Verweis auf Gallensteine unterschiedlicher Klassen: Tab. III, Nr. 177 auf S. 103; Tab. III, Nr. 233 auf S. 121 f.; Tab. III, Nr. 249 auf S. 125; Tab. III, Nr. 250 auf S. 125 f.; Tab. II, Nr. 257 auf S. 127 f.

⁵⁷ Ebd., Erster Theil, Allgemeine Anmerkungen über die Gallensteine, S. 87–95. Die im Folgenden wiedergegebenen Zitate entstammen diesen Anmerkungen.



Abbildung 6: Gallensteine. Illuminierter Kupferstich aus Johann Gottlieb Walter/Friedrich August Walter: *Anatomisches Museum. Erster und Zweiter Theil*. Berlin 1796, Tab. III; Fotografie: © Christoph Weber, Berlin.

Ziel war es also, möglichst alle Gallensteinfälle der Sammlung in den jeweils größten und somit eindrucksvollsten Repräsentanten in ihrem äußeren und inneren Aspekt ins Bild zu setzen. Insbesondere über ihre innere Formation sollte visuell nachvollziehbar werden, wie der Vater, Johann Gottlieb Walter, so verschieden und mannigfaltig die Gallenblasensteine auch erscheinen mögen, „ein gewisses Gesez beobachtet [habe], nach welchem man die Gallensteine [...] in gewisse Classen bringen kann“. Dieser künstlichen Einteilung in drei Steingruppierungen [„Gestreifte (Striati)“, „Blättrichte (Lamellati)“ und „Mit einer Rinde umzogene



Abbildung 7: Gallenstein. Präparat aus dem Walter'schen „Museum anatomicum“, vor 1796; Fotografie: © Christoph Weber, Berlin.

(Corticati)“], „welche nach der Natur gemacht ist“, folgte auch der Sohn, Friedrich August Walter, und korrelierte in Übereinstimmung mit der Auffassung seines Vaters das große Spektrum der innerlichen Steingestalt sowie die Veränderlichkeit der Gallensteine in ihrem individuellen Entstehungsprozess insbesondere mit der Vielfalt der Nahrungsmittel, die der Mensch zu sich nehme.

Was beide Walter irritierte, ist, dass – bei aller generellen Verschiedenheit der Steine – sogar in ein und derselben Gallenblase Gallensteine unterschiedlicher Klassen auftreten konnten: Striati etwa neben Corticati. Um in der Ursachenforschung weiter zu kommen, habe Friedrich August Walter „diese Gallensteine und die in der Galle enthaltene Flüssigkeit mit Hülfe eines guten Freundes chemisch untersucht“.

An diesem Punkt war der Anatom als Morphologe letztlich doch an einer Grenze angelangt, die er selbst nicht zu übertreten wagte. Während sein Vater noch alleine auf der Grundlage eines sortierenden Beobachtens ein künstliches Gallensteinsystem entwickelt hatte, tat sich Friedrich August Walter mit einem Chemiker zusammen, um die klassifikatorisch vorsortierten Steine weitergehend chemisch, in einem laborartigen Setting, untersuchen zu lassen. Der jüngere Walter kündigte schließlich an, „die Resultate hievon in den folgenden Theilen der Beschreibung unsres Anatomischen Museums vorlegen“ zu wollen. Dazu kam es nicht. Weder kennen wir den „guten Freund“, den Chemiker im Hintergrund, noch erhalten wir die genaueren Untersuchungsergebnisse der chemischen Gal-

lensteinanalysen an anderen Orten mitgeteilt oder gar ins Bild gesetzt. Anscheinend war hier eine disziplinäre Schallmauer erreicht, die eine weitergehende Erkundung verhinderte.

Schluss

Die hier vorgestellten vier Fallbeispiele verbindet, dass sie allesamt gewissermaßen um gedoppelte Bilder kreisen. Ihr jeweils erstes *Bild* war gar kein Bild im klassischen Sinn, sondern ein Präparat. Zunächst galt die Aufmerksamkeit der Bildgestaltung ganz der Zurüstung dieses Konservats. Erst im zweiten Schritt wurde die aus dem Körper entnommene, aus der Zeit gestellte, in Form und Position gebrachte Körperstruktur oder ein entsprechendes derart aufgearbeitetes Körperprodukt in ein zweidimensionales Bild übersetzt.

Folgt man den Überlegungen des Wissenstheoretikers und Wissenschaftshistorikers Hans-Jörg Rheinberger, zeichnen sich derartige makroskopisch aufgearbeitete anatomische oder pathologische Präparate durch spezifische Merkmale aus: In ihrem Fall besteht der eigentliche Erkenntnisindikator, „der Signifikant des Wissens“, aus dem gleichen Material wie der „Gegenstand des Wissens selbst“.⁵⁸ In der materialen Identität von Wissensobjekt und Medium bilden Präparate nichts *ab*, sondern sie stellen als „Bilder‘ ihrer selbst“⁵⁹ etwas aus sich selbst heraus dar. Diese Wissens- und Erkenntnisschöpfung aus und mit sich selbst bedinge einen „besonderen Anspruch auf Authentizität“,⁶⁰ der vor allem dann eingelöst werde, wenn die Arbeit der Zurichtung sich im Ergebnis, dem fertigen Präparat, auflöse, ja, in der Wahrnehmung des Gegenstands regelrecht zum Verschwinden gebracht werde. In diesem Falle würde sich die Natur nicht nur selbst schreiben oder drucken, sondern sich zugleich als ein eminentes Schaustück exponieren.⁶¹

Versteht man in diesem Sinne Präparate als „Bilder‘ ihrer selbst“, stellt sich die Frage, was dann Bilder von Präparaten, also Bilder von „Bilder[n]‘ ihrer selbst“, sind. Durch den Wechsel des Mediums verlieren die entstehenden Bilder ihre originäre Materialität. Vom körperlichen Gewebe zum monochrom oder farbig gefassten Papier streifen sie gewissermaßen ihre Natur ab und werden ganz Gestalt. Grundlegende Qualitäten werden aufgegeben und abgelegt: Gewicht, Gefühl, Geruch, Geschmack. Was allerdings bleibt, worauf sich alle Aufmerksamkeit der Betrachter richtet, ist die zweidimensionale Repräsentation der Struktur in Form und Farbe. Diese Metamorphose hin zum wissenschaftlichen Bild zweiten Grades bietet eine fortgesetzte Möglichkeit zur Klärung, Konzentration und Kontrastie-

⁵⁸ Hans-Jörg Rheinberger: Präparate – ‚Bilder‘ ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse. In: Bildwelten des Wissens 1 (2003), S. 9–19, hier: S. 13; zum Status von Präparaten vgl. ausführlicher ders.: Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie. Frankfurt a. M. 2006, S. 336–349.

⁵⁹ Rheinberger: Präparate (wie Anm. 58), S. 10.

⁶⁰ Ebd., S. 13.

⁶¹ Vgl. ebd.

rung des Blicks. Wichtig Erscheinendes wird pointiert, für nebensächlich Befundenes zurück- oder ausgeblendet. Das rein Dokumentarische eines Präparats, wie auch sein noch viel stärker inhärenter Verweis auf das einstige Individuum, aus dessen Körper das Objekt stammt, werden zurückgefahren, seine analytischen Qualitäten hingegen betont. Kurz, das Bild wird Argument. Im besten Fall dient es als integrale Interpretationsfigur oder gar als ein Träger von Wissen und Anbieter von Erkenntnis *sui generis*.⁶²

Im Vergleich mit dem ursprünglichen Gegenstand, von welchem diese gedoppelte wissenschaftlich-medizinische Bildwerdung ihren Ausgang genommen hat, etwa als Befund bei einer Sektion auf dem Anatomischen Theater oder im Gefolge eines chirurgischen Eingriffs, ist das letztendlich daraus abgeleitete Bild zu einem neuen Gegenstand geworden, jedoch nicht zu einem gänzlich anderen. Als Objekt der wissenschaftlichen Aneignung steht es in einem vielschichtig kodifizierten Verhältnis zum Ausgangspunkt der Bildentstehung, dem allerersten Aspekt, an welchen sich die wissenschaftliche Aufmerksamkeit anhaftet und verdichtet. Diesen inneren Bezüglichkeiten in konzentrierten Bildanalysen medizinhistorisch und bildwissenschaftlich weiter nachzugehen, lohnt jede Anstrengung.

So gesehen sind Bilder von Präparaten sicherlich keine bloßen Bilder von „Bilder[n]“ ihrer selbst“ im Sinne einfacher Abklatsche oder mimetischer Imitationen. Vielmehr könnte man sie in ihren analytisch intendierten Transformationen als doppelt gewendete Bilder aus sich selbst, als eine Art Epistemophoren höherer Ordnung, bezeichnen.

Abstract

Medical historians frequently use images for what might be called ‘feuilletonistic’ purposes, illustrating their talks and seminars, books and articles in a rather decorative way. So far, however, these visual items have been underrated and underused as explicit objects of historical research in themselves. This chapter investigates comparatively unspectacular medical images from the work of the Berlin anatomist Johann Gottlieb Walter. In four visual case studies, the formation of a so-called ‘Speckgeschwulst’ (a tumour consisting of fat tissue) is considered, the distribution of head veins, and the outer and inner appearance of urinary bladder stones and gallstones, all of which were depicted between 1775 and 1796 by Walter senior and his son, Friedrich August Walter. By looking more closely at the process of making these images, their visual concept, heuristic value, and discursive potential are analysed in relation to the specific historical actors and conditions. Monochrome or coloured, these images do not show what first caught the

⁶² Vgl. in diesem Zusammenhang die Befunde und Analysen von Nickelsen: Johann Gottlieb Gleditsch (wie Anm. 23); dies.: „On employera [...]“ (wie Anm. 23); dies.: Draughtsmen (wie Anm. 3); Schnalke (Hg.): *Natur im Bild* (wie Anm. 3); ders.: *Medizin im Brief. Der städtische Arzt des 18. Jahrhunderts im Spiegel seiner Korrespondenz*. Stuttgart 1997, S. 75–82.

anatomists' enquiring eye, on opening a fresh corpse on the dissecting table in the anatomical theatre, for instance. Moreover, all four images were drawn from fashioned specimens, which had already undergone intense pictorial finishing. Derived from such 'images of themselves' (Rheinberger), they have acquired a new status as historical sources today. They could be defined as doubled epistemo-phores of a higher order.

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

Domenico Bertoloni Meli lehrt Wissenschafts- und Medizingeschichte an der Indiana University, Bloomington. Er ist Autor zahlreicher Aufsätze und mehrerer Monografien. Seine neueren Forschungen befassen sich mit der Geschichte iatro-mechanistischer Konzepte und dem Wandel der bildlichen Darstellung in der Anatomie und Pathologie der Frühen Neuzeit.
E-Mail: dbmeli@indiana.edu

Thomas Fischbacher ist seit 2009 am Historischen Institut der Universität Potsdam als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Landesgeschichte mit dem Schwerpunkt Brandenburg-Preußen und der Allgemeinen Geschichte der Frühen Neuzeit beschäftigt; zudem ist er freiberuflich tätig. Zu seinen Forschungsinteressen zählen unter anderem Disability Studies, Dynastiegeschichte, Formen symbolischer Kommunikation, Geschichte der Historiografie, Geschlechtergeschichte, Stadtgeschichte sowie Vergleichende Landesgeschichte.
E-Mail: dr.thomas.fischbacher@gmail.com

John Henderson ist als Professor für Geschichte der italienischen Renaissance im Department of History, Classics and Archaeology, Birkbeck, Universität London, tätig und ist Emeritus Fellow, Wolfson College, Universität Cambridge. Er veröffentlichte zahlreiche Bücher und Aufsätze über die soziale, religiöse und medizinische Geschichte der Toskana des Mittelalters und der Renaissance.
E-Mail: jh101@cam.ac.uk

Christiane J. Hessler ist Kunsthistorikerin; sie wurde an der Freien Universität Berlin mit einer Studie über die Rivalität der Künste promoviert. Der Schwerpunkt ihrer interdisziplinären Forschungen liegt in der italienischen Kunsttheorie und den figurativen Künsten der Renaissancezeit; aktuelle Forschungsprojekte beziehen sich auf die Ethik des Bildhauers und auf den Humanisten Giovanni Pontano. E-Mail: CJHessler@web.de

Volker Hille studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte in Frankfurt am Main und promovierte dort mit einer Arbeit zu Gewaltdarstellungen im Mittelalter. Von 2018 bis 2020 war er wissenschaftlicher Volontär im Museum Schnütgen, Köln. Seit 2021 ist er an der Deutsche Börse Photography Foundation tätig. E-Mail: volkerhille@gmx.de

M A Katritzky ist Barbara Wilkes Research Fellow in Theatre Studies (English Department) und leitet das „Centre for Research into Gender and Otherness in the Humanities“ (GOTH) an The Open University, Milton Keynes. Katritzky war unter anderem Fellow am Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences, der Alexander von Humboldt Stiftung sowie der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Die Forschungsschwerpunkte liegen auf frühneuzeitlicher, englischer Literatur sowie auf vergleichender und transnationaler Theaterkultur. E-Mail: m.a.katritzky@open.ac.uk

Li-Chun Lee promovierte an der Humboldt-Universität zu Berlin und forscht zu medizinischen Körperdarstellungen, Bildtheorie und Kulturtechniken. Er studierte bildende Kunst, Kunst- und Bildgeschichte sowie Kulturwissenschaft in Taiwan und Berlin. E-Mail: ichyoiye@gmail.com

Jasmin Mersmann ist als Professorin für Kunstgeschichte an der Kunstuniversität Linz tätig. Zuvor lehrte sie am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Dissertation beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Künsten und Wissenschaften um 1600. Derzeit arbeitet sie an einer Monografie zur Kulturgeschichte des Teufelpakts und an einem Forschungsprojekt zur Gestaltung und Umgestaltung von Lebewesen in der Frühen Neuzeit. E-Mail: jasmin.mersmann@ufg.at

Sebastian Pranghofer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek in Hannover. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der frühneuzeitlichen Anatomie, Militär und Medizin im 17. und 18. Jahrhundert sowie Militärverwaltung und Infrastrukturen des Krieges in der Frühen Neuzeit. E-Mail: sebastian.pranghofer@e.email

Alexander Pyrges ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geschichte der Medizin der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Dort lehrt er Geschichte und Ethik der Medizin und forscht zur Medizin- und Körpergeschichte der Frühen Neuzeit und des 19. und 20. Jahrhunderts. Sein aktuelles Forschungsprojekt widmet sich der Geschichte der Belebtheit, vor allem den mit der Körperperform verbundenen Bildern und Vorstellungen in medizinischen wie nicht-medizinischen Quellen seit dem 16. Jahrhundert. E-Mail: ralph_alexander.pyrges@uni-wuerzburg.de

Brendan Röder ist Postdoktorand am Sonderforschungsbereich 1369 „Vigilanzkulturen“ an der LMU München. Zuvor war er Doktorand am Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte in Frankfurt am Main und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Frühe Neuzeit an der LMU. 2019 wurde er in München mit einer Arbeit zur Aushandlung von Körpergebrechen im katholischen Klerus promoviert. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte des

frühneuzeitlichen Katholizismus und die Sinnes-, Körper- sowie Stadtgeschichte.
E-Mail: brendan.roeder@lmu.de

Thomas Schnalke leitet als Professor für Medizingeschichte und Medizinische Museologie das Berliner Medizinhistorische Museum der Charité. Nach seinem Medizinstudium habilitierte er sich 1993 für Geschichte der Medizin an der Universität Erlangen-Nürnberg und wechselte 2000 an die Berliner Charité. Im Zentrum seiner Forschungen stehen Objekte, Praxis und Methodik einer materialen Medizingeschichte vom 18. bis ins 20. Jahrhundert.
E-Mail: thomas.schnalke@charite.de

Michael Stolberg ist Medizinhistoriker und seit 2004 Leiter des Instituts für Geschichte der Medizin an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Medizin- und Körpergeschichte der Frühen Neuzeit. 2018/2019 nahm er als Stipendiat der Fritz Thyssen Stiftung ein Senior Fellowship am Historischen Kolleg in München wahr.
E-Mail: michael.stolberg@uni-wuerzburg.de

Stavros Vlachos arbeitet als freiberuflicher Kunsthistoriker und Lehrbeauftragter für Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität Bremen. Seine Forschungsinteressen liegen im Bereich der Tafelmalerei, der Buchmalerei und Skulptur des Spätmittelalters und der Neuzeit, der Druckgrafik und Zeichnung 15.-17. Jahrhundert sowie bei Albrecht Dürer und seiner Zeit.
E-Mail: stavros.vlachos@posteo.de

Valentina Živković ist Senior Research Fellow am Institut für Balkanstudien der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Belgrad. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst und Religiosität in Kotor mit besonderem Schwerpunkt auf den Verbindungen zwischen den beiden adriatischen Küsten, dem Heiligenkult und der Reliquienverehrung, den testamentarischen Vermächtnissen (als *donatio pro anima*) und der Mission der Dominikanerobservanten in Dubrovnik und Kotor.
E-Mail: valentina.zivkovic@bi.sanu.ac.rs

Personenregister

A

Ackermann, Eduard 260
Adezario, Alessandro 232f.
Agrate, Marco d' 56, 58–61, 63, 65–68, 71,
73–75, 77f.
Agucchi, Giovanni Battista 194
Alberti, Leon Battista 118
Albertis, Iohannes de 38
Albinus, Bernhard Siegfried 286, 288f., 300
Albrecht Friedrich, brandenb. Prinz 250
Amigoni, Jacopo 183
Ancillon, Charles d' 190f.
Aristoteles 189, 191f.
Arkwright, Richard 124
Amalie, brandenb. Prinzessin 249
Aselli, Gasparo 265f., 273–276, 279
Augustinus 201

B

Bäck, Elias 212
Balatri, Filippo 177f., 183, 186, 190
Baldinucci, Filippo 193
Bartholin, Thomas 266, 275–277
Beham, Barthel 112f.
Beham, Sebald 112f.
Belisoni, Giovanni 53
Benedetti, Alessandro 71, 74
Berengario da Carpi, Jacopo 61f., 75f., 93
Berenstadt, Gaetano 179, 181, 186
Bernacchi, Anton Maria 186–188
Bernardi, Francesco (Senesino) 179, 181
Bernini, Domenico 194
Bernini, Gian Lorenzo 193f.
Biddenden Maids 202
Bidloo, Govert 301–303, 311, 313–322
Bils, Louis de 277, 299
Blankaart, Stephen 266
Blooteling, Abraham 302
Boaistuau, Pierre 123, 203
Boccaccio, Giovanni 205
Boerhaave, Herman 281, 285
Borghese, Scipione 193
Borro, Alessandro dal 123
Boulange, Anna Maria 214, 216

Boyle, Dorothy 185
Braccio di Bartolo (Nano Morgante) 121
Bright, Edward 124
Bronzino 63f., 121
Broschi, Carlo (Farinelli) 179, 183–187
Brosses, Charles de 186
Brown, Mather 124
Bruegel, Pieter, d. Ä. 122f.
Bulwer, John 190
Burghart, Gottfried 208, 212–216
Burnet, Thomas 190
Burney, Charles 183, 185f.
Buxtorf, Johannes 208f., 212f.

C

Canova, Antonio 116
Cantwell, Andrew 206f., 212
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 2, 188
Carey, Henry 190
Carracci, Annibale 193
Carreño de Miranda, Juan 121f.
Casseri, Giulio 6, 8f.
Ceausescu, Nicolae 260
Ceccarelli, Francesco 186
Cheselden, William 322
Chulkhurst, Eliza und Mary 202
Christian Ludwig, brandenb. Prinz 250
Cicero, Marcus Tullius 74
Clarke, Joseph 215
Colombo, Realdo 63
Cowper, William 322
Cranach, Lukas, d. Ä. 10f., 110
Cruikshank, William 271, 283–290, 297–300
Cuzzoni, Francesca 179, 181, 185

D

Del Monte, Kardinal 188
Deleuze, Gilles 81
Delphinus, Hieronymus 190
Dennis, John 179
Descartes, René 9f., 315
Dibdin, Charles 185
Dieterichs, Ludwig Michael 209f., 212f.
Dimpfel, Christian Gottlieb 216

Dorothea, brandenb. Kurfürstin 250
 Dorothea, brandenb. Prinzessin 250
 Duckett, George 190
 Dürer, Albrecht 9f., 81, 111–113, 118–120,
 123, 142–144, 146–148
 Duschek, Josepha 186

E

Elisabeth, brandenb. Prinzessin 250
 Erasmus, Desiderius von Rotterdam 6, 70
 Eustachius, Bartholomaeus 314, 333

F

Fabrizi d'Acquapendente, Girolamo 6, 9,
 311–313
 Falloppia, Gabriele 6
 Farinelli (Carlo Broschi) 179, 183–187
 Fay, Arnold 249
 Fontana, Felice 295f.
 Fordyce, George 283
 Fouquet, Jean 140
 Fracastoro, Girolamo 25, 27–33, 35
 Franke, Johann Heinrich Christian 259
 Franz Xaver, sächs. Prinz 254
 Friano degli Ubaldini 16f.
 Friedrich, brandenb. Prinz 249
 Friedrich August I., sächs. Kurfürst 189
 Friedrich August II., sächs. Kurfürst 252
 Friedrich Christian, sächs. Prinz 252–256
 Friedrich I., württemberg. Herzog 122f.
 Friedrich II., preuß. König 256–260
 Friedrich III., Kaiser 39
 Friedrich III., preuß. König 248–252
 Friedrich Wilhelm, brandenb. Kurfürst 249f.

G

Galen von Pergamon 38, 58, 66f., 69, 75,
 191f., 272f., 277, 314
 Galluccio, Paul-François de 212
 Geminus, Thomas 311f.
 Gherardini, Lisa 4
 Giaquinto, Corrado 183f.
 Gigli, Bernardo 11
 Gillray, James 123
 Giotto di Bondone 122
 Gleichen, Friedrich Wilhelm von 212
 Gonella, Hofnarr 140
 Goupy, Joseph 185
 Graaf, Reinier de 315
 Graf, Urs 113, 150–152
 Grantham, Sir Thomas 217, 219–224
 Gravelot, Hubert-François 190
 Greblo, Šimun 41

Gregor I., Papst 46
 Grien, Hans Baldung 111
 Grimaldi, Nicolò (Nicolino) 179, 186
 Guarducci, Tommaso 186
 Guicciardini, Francesco 27

H

Haller, Albrecht von 333
 Hanbury-Williams, Sir Charles 254
 Händel, Georg Friedrich 179
 Harvey, William 265, 271, 273, 276f.
 Heidegger, John 178, 185
 Heinrich, brandenb. Prinz 249
 Heinrich Kasimir II. von Nassau-Dietz 302
 Heinrich VIII., engl. König 122
 Hensel, Abigail und Brittany 202
 Herder, Johann Gottfried 59
 Hewson, William 283
 Heydert, Joachim Ludwig 258
 Hippel, Theodor Gottlieb von 258
 Hippokrates 66f.
 Hogarth, William 22, 178–181, 186
 Holbein, Hans, d. Ä. 122
 Horemans, Peter Jakob 255f.
 Horne, Johannes van 277
 Hundt, Magnus 85–87
 Huarte de San Juan, Juan 192
 Hunter, John 282
 Hunter, William 282f., 289–291, 296, 314f.,
 322

I

Innozenz IX., Papst 193
 Isidor von Sevilla 66

J

Jacobi, Johann 251f.
 Jacobino da Tradate 77
 Jakob II., engl. König 220, 224
 Jogues, Isaac, S.J. 241f.
 Johnson, Ben 179
 Jordaens, Jacob 113f., 123
 Juvenal 70

K

Kalkar, Jan Stephan von 8, 69, 302
 Karl II., engl. König 217, 220
 Karl V., Kaiser 302
 Karl, brandenb. Prinz 250
 Karl, sächs. Prinz 255
 Karl Emil, brandenb. Prinz 249
 Katharina von Braganza 217
 Kempfen, Thomas von 175

Kohl, Helmut 245, 260
Kolm, Johann Wilhelm von (der) 251
Kristeva, Julia 82
Kulmacher, Philipp 52

L

Lairesse, Gérard de 302, 314f.
Landino, Cristoforo 67
Latour, Bruno 81
Lauinger, Narziß 144
Lee, Vernon (alias Violet Paget) 193
Leonardo da Vinci 4, 74, 85, 118
Lesser, Dr. und Hofrat 335, 337
Lessing, Gotthold Ephraim 118
Limburg, Gebrüder 141
Lochner, Stefan 168
Longhi, Pietro 254
Louise Henriette, brandenb. Kurfürstin 249
Ludwig, brandenb. Prinz 249
Ludwig XIV., franz. König 183f.
Ludwig, Christian Friedrich 267, 297

M

Maggi, Carlo Maria 59
Mahomet, Bruder Shackschoones 220, 222, 226
Malaer, A. 242
Malpighi, Marcello 268, 281, 315, 318
Mantegna, Andrea 113, 117, 120
Maria Josepha, Kurfürstin und Königin 254
Marianino (Mariano Nicolini) 186
Marie Amalie, brandenb. Prinzessin 250
Martin V., Papst 77
Martin, Gregory 19
Martinelli, Antonio 199, 201, 205–217, 228
Martinelli, François 215
Martinelli, Margerite 213, 215f.
Martínez Vallejo, Eugenia 121f.
Marwitz, Friedrich August Ludwig von der 260
Mascagni, Paolo 271, 291–300
Massa, Niccolò 25, 74
Matarazzo, Francesco 27
Meckel, Johann Friedrich 281, 327
Meister der Kemptener Kreuzigung 165
Meister des Obersteiner Altars 139f., 144
Mellin, Charles 123
Metsys, Quinten 4–6
Michelangelo 56f., 62f., 68, 180, 295
Mondeville, Henri de 65
Monro, Alexander II. 281f.
Monticelli, Angelo Maria 190
Montoya, Pietro 188

Mozart, Nannerl 186
Muilman, Teresia 187
Multscher, Hans 155
Mussolini, Benito 246
Mytens, Jan 249

N

Nano Morgante (Braccio di Bartolo) 121
Nelli, Niccolò 111
Niccolò da Reggio 58
Nicolini, Mariano (Marianino) 186
Nicolino (Niccolò Grimaldi) 179, 186
Novak, Prinz 41
Nuck, Antonius 281

O

Oostsanen, Jacob Cornelisz van 166
Opiz, Georg Emanuel 123
Oporin, Johannes 302
Orlando di Lasso 182

P

Pacini, Andrea 186f.
Padovanus, Antonius 40–42, 44f., 49–51
Paré, Ambroise 192
Parini, Giuseppe 186
Pas Feuquières, François, Graf von Rébenac 250
Pasqualini, Marc'Antonio 195f.
Paul von Aegina 190
Pecquet, Jean 274–276
Pepys, Samuel 190
Persius, Aulus 68
Peyligk, Johannes 85, 88
Philipp II., Kaiser 73
Philipp Wilhelm, brandenb. Prinz 250
Platon 191
Plotin 76
Podigliani, Prospero 26
Polimius 59
Polyklet 58, 75, 314
Portal, Antoine 209
Prange, Christian Friedrich 338f.
Praxiteles 77

R

Raffael 180
Ratgeb, Jörg 148–150
Regnault, Nicolas François 213
Reynold, Joshua 289
Ricci, Marco 177f., 183
Rigaud, Hyacinthe 183
Riner, John 216

Riolan, Jean 276
 Roosevelt, Franklin D. 245f.
 Rousseau, Jean-Jacques 195–197
 Rubens, Peter Paul 113
 Rudbeck, Olaus 275f., 279
 Ruysch, Frederik 270, 277–279, 299

S

Sacchi, Andrea 195f.
 Sacchi, Giovanale 185
 Santi, Ciro 292, 297
 Schadeberg, Hermann 136–138
 Schäuble, Wolfgang 245
 Schlüter, Andreas 251f.
 Schot, Jacob Claes 248
 Schuyl, Florentius 315
 Seele, Johann Baptist 123
 Senesino (Francesco Bernardi) 179, 181
 Sercambi, Giovanni 47
 Shackshoone 199, 201, 205, 216–218, 220–226, 228
 Shakespeare, William 179, 181
 Silvestro, Ser Tommaso di 15–17, 27, 32f.
 Six, Jan 302, 321
 Sixtus V., Papst 191
 Smollett, Tobias George 207
 Sprückmann, Johann 212, 214
 Steno, Nicolaus 315
 Stoiber, Edmund 245
 Stromayr, Caspar 190
 Susini, Clemente 295f.
 Svajer, Amadeo 116
 Sylvius, Jacobus 67

T

Tabarrani, Pietro 291
 Thévenot, Jean de 226
 Thomas von Kempen 175
 Tozzi, Pietro Paolo 22f.

Twain, Mark 59

U

Urban VIII., Papst 204, 240

V

Valverde de Hamusco, Juan 6, 66, 94f., 311
 Vanderbank, John 181
 Vasari, Giorgio 58, 68, 77
 Veneziano, Andrea 21
 Verheyen, Philip 278–280
 Vesal, Andreas 6–8, 67–75, 78, 83–85, 301–311, 313–315, 317f., 321f., 333
 Vinci, Leonardo da 4, 74, 85, 118
 Vogtherr, Heinrich 94, 96

W

Walker, Adrian 81
 Walls, Jeff 81
 Walter, Friedrich August 326–328, 332, 336, 338–343
 Walter, Johann Gottlieb 325–336, 338–343
 Wandelaar, Jan 288
 Wang Qi 85f.
 Warburg, Aby 82
 Ward, Sir Edward 221
 Weiditz, Hans 123
 Wilhelm Heinrich, brandenb. Prinz 249
 Wilhelm von Oranien 302
 Winckelmann, Johann Joachim 118
 Wirsung, Johann Georg 8
 Withof, Johann 189
 Woods, Anthony 218, 220
 Wright, Joseph 124

Z

Zanetti, Anton Maria 183, 186–188, 194
 Zhang, Jie-bin 84, 88f., 99f.
 Zinn, Johann Gottfried 333

Schriften des Historischen Kollegs
Kolloquien, Band 106

2021. XII, 255 S., 15 Abb.
ISBN 978-3-11-073076-0



Historisches Kolleg

Gute Erinnerungen an schlechte Zeiten?

Wie nach 1945 und nach 1989 rückblickend über
glückliche Momente in Diktaturen gesprochen wurde

Herausgegeben von Monica Rüthers

Dem Wissen um den amoralischen Charakter der nationalsozialistischen und kommunistischen Herrschaft stand nach 1945/1989 das Bedürfnis der Menschen gegenüber, sich auch an die schönen Momente im eigenen Leben während der Diktatur zu erinnern. Daraus ergab sich ein moralisches Dilemma: Wie konnte die problematische Vergangenheit in die eigene Lebenserzählung integriert werden? Möglich war das vor allem in „Erzählgemeinschaften“ der Zeitzeugen, aber auch in non-verbalen Formen des Erinnerns – etwa durch das Einrichten privater Museen und Sammlungen obsolet gewordener Alltagsgegenstände, entlang derer sich wiederum Narrative herausbildeten. Der Band geht der Frage nach den wechselnden Rahmenbedingungen des positiven Erzählens über Diktaturen des 20. Jahrhunderts nach. Hierbei werden West- und Ostdeutschland, die ehemalige Sowjetunion und die Tschechoslowakei in den Blick genommen.

**DE GRUYTER
OLDENBOURG**

Schriften des Historischen Kollegs Kolloquien, Band 105

2021. VIII, 275 S., 3 Abb.
ISBN 978-3-11-070964-3



Historisches Kolleg

Der Siebenjährige Krieg 1756–1763

Mikro- und Makroperspektiven

Herausgegeben von Marian Füssel

Der Siebenjährige Krieg (1756–1763) war ein globaler Konflikt mit Schauplätzen in Europa, Afrika, Amerika und Südasien. Ein Szenario, das nicht nur die Frage nach Formen globaler Verflechtungen aufwirft, sondern zu einer grundsätzlichen Reflexion über das Verhältnis von Mikro- und Makrogeschichten frühmoderner Kriege Anlass bietet. Wie verhielten sich Gewalt und Leid vor Ort zu den geopolitischen Strategien der europäischen Monarchien? Ausgewiesene, internationale Expertinnen und Experten widmen sich dem großen Krieg aus der Nähe aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mit neuen Forschungsansätzen. Die Beiträge des Bandes handeln u.a. von diplomatischem Kalkül und weltweiten Kommunikationsnetzwerken, von der Praxis militärischer Gewalt in Belagerungen, von der Finanzierung und Zählung von Streitkräften oder den Erfahrungen von Okkupationen vor Ort. Besondere Aufmerksamkeit gilt der bislang weniger gewürdigten Verwicklung des spanischen Imperiums in den Konflikt.

**DE GRUYTER
OLDENBOURG**

Schriften des Historischen Kollegs
Kolloquien, Band 104

2020. XVI, 430 S.
ISBN 978-3-11-067954-0



Historisches Kolleg

Emotionen und internationale Beziehungen im Kalten Krieg

*Herausgegeben von Hélène Miard-Delacroix
und Andreas Wirsching*

Die Erforschung von Emotionen, „emotional regimes“ und „emotional communities“ hat in den vergangenen Jahren große Aufmerksamkeit erfahren. Zugrunde liegt unter anderem die Einsicht, dass Rationalität und Gefühlswelt keine starren Gegensätze sind, wie es eine ältere Auffassung lange Zeit glaubte. Vielmehr fließen Emotionen regelmäßig in die Konstruktion von Bildern des anderen, Wahrnehmungen und Interpretationsmustern ein und stehen in einem komplexen Zusammenhang mit „rational“ vermittelten Handlungen. Dies gilt in besonderem Maße für die Geschichte der internationalen Beziehungen, die dieser Band erstmals systematisch unter einer emotionsgeschichtlichen Perspektive in den Blick nimmt. Mit ihr untersuchen renommierte Historikerinnen und Historiker zentrale Phasen und Schauplätze des Kalten Krieges. Damit öffnet der Band einen wichtigen Dialog zwischen unterschiedlichen methodischen Traditionen der Geschichtswissenschaft.

**DE GRUYTER
OLDENBOURG**

Schriften des Historischen Kollegs
Kolloquien, Band 103

2021. XII, 194 S., 10 Abb. in Farbe
ISBN 978-3-11-065927-6



Historisches Kolleg

Identities and Representations in Georgia
from the 19th Century to the Present

Edited by Hubertus Jahn

This interdisciplinary volume explores various identities and their expressions in Georgia from the early 19th century to the present. It focuses on memory culture, the politics of history, and the relations between imperial and national traditions. It also addresses political, social, cultural, personal, religious, and gender identities. Individual contributions address the imperial scenarios of Russia's tsars visiting the Caucasus, Georgian political romanticism, specific aspects of the feminist movement and of pedagogical reform projects before 1917. Others discuss the personality cult of Stalin, the role of the museum built for the Soviet dictator in his hometown Gori, and Georgian nationalism in the uprising of 1956. Essays about the Abkhaz independence movement, the political role of national saints, post-Soviet identity crises, atheist sub-cultures, and current perceptions of citizenship take the volume into the contemporary period.

DE GRUYTER
OLDENBOURG

Schriften des Historischen Kollegs Kolloquien



Historisches Kolleg

Band 106

Gute Erinnerungen an schlechte Zeiten? Wie nach 1945 und nach 1989 rückblickend über glückliche Momente in Diktaturen gesprochen wurde

Herausgegeben von Monica Rüthers

2021. XII, 255 S. ISBN 978-3-11-073076-0

Band 105

Der Siebenjährige Krieg 1756–1763. Mikro- und Makroperspektiven

Herausgegeben von Marian Füssel

2021. VIII, 275 S. ISBN 978-3-11-070964-3

Band 104

Emotionen und internationale Beziehungen im Kalten Krieg

Herausgegeben von Hélène Miard-Delacroix und Andreas Wirsching

2020. XVI, 430 S. ISBN 978-3-11-067954-0

Band 103

Identities and Representations in Georgia from the 19th Century to the Present

Herausgegeben von Hubertus Jahn

2021. XII, 194 S. ISBN 978-3-11-065927-6

Band 102

Theoderich der Große und das gotische Königreich in Italien

Herausgegeben von Hans-Ulrich Wiemer

2020. XI, 460 S. ISBN 978-3-11-065820-0

Band 101

Gerechtigkeit und gerechte Herrschaft vom 15. bis zum 17. Jahrhundert.

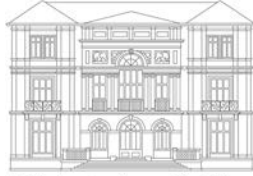
Beiträge zur historischen Gerechtigkeitsforschung

Herausgegeben von Stefan Plaggenborg

2020. XII, 287 S. ISBN 978-3-11-065078-5

DE GRUYTER
OLDENBOURG

Schriften des Historischen Kollegs Kolloquien



Historisches Kolleg

Band 99

Kulturen des Risikos im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit

Herausgegeben von Benjamin Scheller

2019. IX, 278 S. ISBN 978-3-11-061891-4

Band 98

Medizin und öffentliche Gesundheit. Konzepte, Akteure, Perspektiven

Herausgegeben von Heinz-Peter Schmiedebach

2018. X, 245 S. ISBN 978-3-11-055980-4

Band 97

Hochkultur für das Volk? Literatur, Kunst und Musik in der Sowjetunion aus kulturgeschichtlicher Perspektive

Herausgegeben von Igor Narskij

2018. XX, 315 S. ISBN 978-3-11-055649-0

Band 96

Transatlantic Democracy in the Twentieth Century. Transfer and Transformation

Herausgegeben von Paul Nolte

2016. XII, 191 S. ISBN 978-3-11-048970-5

Band 95

Der Verlust der Eindeutigkeit.

Zur Krise päpstlicher Autorität im Kampf um die Cathedra Petri

Herausgegeben von Harald Müller

2017. X, 244 S. ISBN 978-3-11-046154-1

Band 94

Monarchische Herrschaft im Altertum

Herausgegeben von Stefan Rebenich

2017. XIII, 678 S. ISBN 978-3-11-046385-9

DE GRUYTER
OLDENBOURG