



## Bericht zum 12. Basler Renaissancekolloquium

am 12. Dezember 2008  
von Jonas Heller

---

### «Körper - Natur - Wissenschaft»

Die Fragestellungen der Körpergeschichte, Geschlechtergeschichte, Wissenschaftsgeschichte, ebenso wie die Geschichte von Wahrnehmung, Darstellungsweisen und Performanz haben in den letzten Jahren den Blick auf die Vergangenheit verändert und die Konstituierung unserer historischen Gegenstände und Problemstellungen deutlich verschoben. Anatomie als „Modebegriff“ der Zeit, dessen metaphorischer Gebrauch in der Frühen Neuzeit geradezu omnipräsent wurde, ruft Assoziationen wie Zergliederung, Empirie, Autopsie, praktische Erfahrung, Säkularisierung oder Rationalisierung im Zusammenhang von Körper, Natur und Wissenschaft auf. Damit verbunden war lange eine Ursprungsgeschichte moderner Wissenschaft und vor allem Naturwissenschaft, die immer schon Fortschrittsgeschichte war und ist. Gerade die neuere Forschung hat gezeigt, dass Begriffe wie Visualisierung, Ästhetisierung, Medialität in diesem Kontext ebenfalls zu bedenken sind. Das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst steht dabei ebenso zur Debatte wie die Autonomie der Kunst oder die Objektivität der Wissenschaft.

#### **Prof. Dr. Jeanette Kohl (Riverside, Kalifornien)** **Inside out? Porträt, Skulptur und Körper im Quattrocento**

„Der Kopf ist Kern des Gesichts und das Gesicht seine Bühne.“ Die Beziehung zwischen Kopf und Gesicht und wie sich beide zum Körper verhalten, untersuchte Jeanette Kohl in ihrem Vortrag anhand der Kunst des Quattrocentos. Das Gesicht ist in der Forschung der letzten Jahre weitgehend unberücksichtigt geblieben. Dass es seine Kulturgeschichte in einer interdisziplinären Perspektive erst noch zu schreiben gelte, betonte auch der Mediävist Jean-Claude Schmitt an einer Tagung des von Kohl geleiteten DFG-Netzwerkes „Die Macht des Gesichts“, die im Januar 2008 in Paris stattfand.

Wenn sich Kohl mit dem Gesicht beschäftigt, so kommt es ihr in erster Linie als Leitmedium des Austauschs in den Blick. Das Gesicht ist der bevorzugte Ort der Kommunikation – und kein Gesicht zu haben, oder es zu verlieren, das schlimmste, was uns als kommunikativen Wesen geschehen kann. Durch eingespielte Produktionsmechanismen bringt das Gesicht seine eigene Topographie hervor. Weil dieser Vorgang historischen, sozialen und kulturellen Bedingungen unterliegt, wurde im postmodernen Diskurs dazu übergegangen, das konstruierte Gesicht vom Kopf-Körper-System zu trennen. Auf der anderen Seite lassen die verbreiteten chirurgischen Manipulationen das Gesicht erneut im Licht des Körpers erscheinen. So oszilliert das Gesicht zwischen kulturellem Konstrukt und

physischem Organ, weshalb das Verhältnis zwischen biologischen und sozialen Faktoren stets von neuem auszuloten ist.

Was für eine Art von Körper stellen nun die Porträtbüsten der Renaissance dar, die im Büstenboom der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu weiter Verbreitung gelangten? Vor allem, so Kohl, sind es Austauschprodukte zwischen Leben und Tod, Verbindungsglieder zwischen Immanenz und Transzendenz. Es handelt sich bei ihnen um Ersatzkörper, die als Semiophoren, d.h. als Träger von Bedeutung fungieren, indem sie das Lebendige eines nunmehr Toten vertreten. Ähnlich verhält es sich mit den Totenmasken zu Beginn des 16. Jahrhunderts. Die Masken werden mit Lebendigkeit aufgeladen und die Toten nicht als Sterbende gezeigt, sondern in der Blüte ihrer Jahre.

In einer ganz anderen Tradition stehen Reliquiare des 15. Jahrhunderts, die in der Gesichtsdarstellung jede Lebendigkeit zugunsten eines ruhigen und beherrschten Ausdrucks zurückstellen. Was hier im Vordergrund steht, ist das humanistische Ideal der Selbstbildung. Die sich im Gesicht abzeichnende Affektkontrolle und Zügelung der Triebe sind Teil einer inneren Selbstüberwindung, die den Weg zur Tugend weisen sollte.

Doch ob lebendig oder beherrscht, immer sind Reliquiare und Porträtbüsten Repräsentationen der menschlichen Seele. In den von ihnen gezeigten Körperteilen Brust und Kopf wurde das Geheimnis (lat. *arcanum*) des Menschen verortet. Und immer offenbart sich ein Stück dieses Geheimnisses an der Oberfläche – sei es die Lebendigkeit der den Tod überdauernden Seele oder die ideale Beherrschtheit des Gemüts.

### **Dr. Dominique Brancher (Genf)**

#### **Adams et Eves anatomiques: Les corps de la chute sous l'oeil de la médecine**

Die anatomische Ikonographie der Renaissance liess ihre Darstellungen des menschlichen Körpers nicht für sich sprechen. Kontextlose Nacktheit wurde vermieden. Vielmehr gebot das, was die Forschung später den „Metaphorischen Imperativ“ nennen sollte, eine Eingliederung der anatomischen Bildwelt in den weiteren kulturellen Rahmen der Christenheit. Was den Rahmen der christlichen Bildwelt eröffnet, Adam und Eva als erstes Menschenpaar, stieg dabei in den Rang eines anatomischen Paradigmas von Mann und Frau schlechthin. Dass die Kunst die Prototypen der Menschheit in den Dienst der Anatomie stellte, erstaunt kaum, verkörpern die beiden Figuren doch nicht nur ein Ideal von Schönheit und Gesundheit, sondern auch die Unschuld vor dem Sündenfall und die Unkenntnis fleischlicher Begierden. Allerdings verweisen Attribute wie Äpfel, Schädel, Feigenblätter und Gesten der Scham, die es erlauben, die Figuren als Adam und Eva zu erkennen, zugleich auf die Verfehlung und ihre Folgen. Damit spiegelt sich die Zeit nach der Sünde schon in der Zeit des Davor. In Adam und Eva repräsentiert sich der Mensch auf diese Weise zugleich in seinem zeitlosen Ideal und seiner zeitlichen Realität. Für die anatomische Darstellung der Nacktheit konnte so ein Feld gewonnen werden, in dem sich sexuelle Unverfänglichkeit mit dem Anspruch auf Wirklichkeit verbinden liess. Im Bild der Eltern der Menschheit erschien der Körper in seiner Perfektion, ohne dass dabei die Unbeständigkeit, Begierde und Sterblichkeit ausgeblendet blieben, die dem Menschen seit der ersten Sünde als ständiges Erbe eigen sind.

Doch konnte der Fall des Menschen nicht in einer bloss informativen Faktizität dargestellt werden, denn seine Konsequenzen galt es gerade auch innerhalb der Darstellung zu tragen: Was nicht mehr im Zustand der Perfektion steht, bleibt schamvoll verdeckt. Bedingungslose Nacktheit wird mit der angedeuteten Verfehlung zu einer darstellerischen Unmöglichkeit. Der Sündenfall, der im Oszillieren zwischen ‚noch nicht‘ und ‚schon geschehen‘ präsent wird, führt in eine gattungstypische Ambiguität von Zucht und Unzucht. Auf diese Weise entsteht mit den Mitteln der Kunst ein wissenschaftliches Bild des menschlichen Körpers, das sich stets an der Schnittstelle von Anatomie, Erotik und Theologie bewegt.

Die Sicht auf die inneren Organe selbst liegt zwar jenseits von Erotik, doch die voyeuristisch enthüllende Neugier ist im wissenschaftlichen Bereich keine andere als im sexuellen. Und in beiden Fällen eröffnet der Blick auf den Gegenstand ein ästhetisches Erlebnis. Denn der äusseren Schönheit

des Körpers entspricht seine innere Architektur, in der sich die Schönheit des Schöpfers spiegelt und zeigt.

### **Dr. Hole Rössler (Luzern)**

#### **Licht und Leichnam. Ästhetische Dimensionen in der Produktion anatomischen Wissens im 16. und 17. Jahrhundert**

Der sezierende Mediziner der Frühen Neuzeit nahm, wo er vor Publikum auftrat, weder eine besonders lehrreiche noch eine besonders erbauliche Funktion wahr. Denn der geöffnete Leichnam erschien den Beobachtern für gewöhnlich weder sehr angenehm noch sehr erkenntnisträchtig. Die Gründe dafür sind in den Konstitutionsbedingungen des epistemischen Objekts zu suchen – in der Art und Weise, wie der vorgeführte Leichnam den Zuschauern präsentiert wurde. Das anatomische Theater, wie es im 16. und 17. Jahrhundert in verschiedenen europäischen Städten wie Padua und Altdorf entstand, zeichnete sich durch schlechte Lichtverhältnisse und entsprechend ungünstige Sichtverhältnisse aus. Worauf es beim Anatomietheater ebenso wie beim Bühnentheater ankam, war nicht die Faktizität der guten Sicht, sondern die Gestaltung der Modalität des Sehens. Schon die architekturtheoretischen Traktate des 15. Jahrhunderts formulieren und transportieren einen optischen Imperativ, der regelt, wie gesehen werden sollte: Es gilt der Vorrang von Kerzenschein vor Tageslicht. Sonne soll nur dort zu Hilfe kommen, wo Kerzenlicht nicht ausreicht. Auch in der zeitgenössischen Fachliteratur findet die Bedeutung der Kerze für das Handwerk des Anatomen ihren Niederschlag an prominenter Stelle. Sowohl auf dem Frontispiz von Andreas Vesalius' „De humani corporis fabrica“ (Basel 1543) als auch auf demjenigen von Pieter Paws „Succenturiatus anatomicus“ (Leiden 1616) erhellt eine Kerze den abgebildeten Seziertisch. Sie dient freilich nicht nur dem Zweck der Beleuchtung, sondern gehört bei Vesalius und Paw ebenso selbstverständlich zum anatomischen Instrumentarium wie die Auswahl an verschiedenen Messern.

Der Brauch, bei Schauktionen natürliches Licht restlos durch Kerzen zu ersetzen, ging von dem 1594 in Padua neu errichteten Anatomietheater aus, das im 17. Jahrhundert zu einem zentralen Ort der anatomischen Wissenschaft werden sollte. In der steil gebauten, trichterförmigen Anlage befanden sich die hinteren Ränge in gut acht Metern Entfernung zum Seziertisch. Es liegt auf der Hand, dass das in grosser Zahl erscheinende, keineswegs nur akademisch gebildete Publikum nicht durch das tatsächlich Gesehene, sondern vielmehr durch das Gehörte in Bann geschlagen werden musste. Die Präsentation nahm nicht den Weg des Sehens, sondern geschah über das Hören dessen, was man sehen sollte, wenn man es sehen könnte.

Wie beim göttlichen Schöpfungsakt der Welt spielte auch beim wissenschaftlichen Schaffensprozess im Anatomietheater die Verknüpfung von Wort und Licht eine tragende Rolle. Denn was der Anatom dem Publikum zu eröffnen versprach – das Innere des von Gott geschaffenen Menschen – entzog er zugleich dem Blick der Massen und hielt es weiterhin als Geheimnis verschlossen.

Im Zentrum dieses Kolloquiums stand der Blick auf den Menschen und auf seinen Körper als Teil der Natur. Wurde im ersten Beitrag das Sehen des eigentlich Verborgenen, das Erscheinen der menschlichen Seele an der Oberfläche des Körpers thematisiert, so handelte der letzte Vortrag vom Verbergen des eigentlich Sichtbaren. Für das Verhältnis von Zeigen und Verbergen kam dem Verweis auf Tod und Transzendenz eine Schlüsselstellung zu. Besonders die Frage nach der Sterblichkeit als einschneidendstem Aspekt der *conditio humana* wurde in allen drei Beiträgen aufgeworfen. Wo Tod und Sterblichkeit zur Darstellung gelangten, ist für die Renaissance eine enge und vielfältige Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft zu verzeichnen. Und immer, ob in Anatomie oder Porträtkunst, bestimmt die Vorstellung von dem, was ewig bleibt, die Darstellung dessen, was rasch vergeht.