

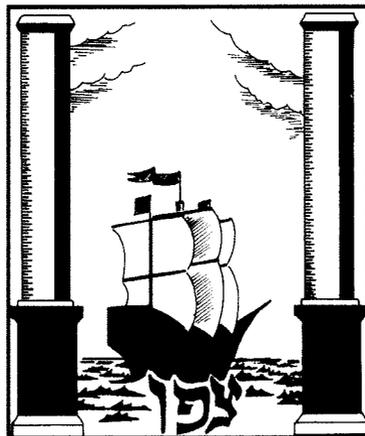
# Zeitsprünge

## Forschungen zur Frühen Neuzeit

Band 9 (2005)

Heft 1/2

### Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit



## Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit

Herausgegeben im Auftrag des  
*Zentrums zur Erforschung der Frühen Neuzeit*

von Klaus Reichert

in Zusammenarbeit mit

Gisela Engel, Notker Hammerstein, Klaus Herding, Silke Leopold,  
Wolfgang Liebenwein, Frank Linhard, Wolfgang Neuber, Walter Saltzer, Bertram Schefold,  
Albert Schirrmeister, Luise Schorn-Schütte, Michael Stolleis, Margret Stuffmann

Verantwortlich für den Inhalt ist der Herausgeber. Äußerungen in den Beiträgen dieser Zeitschrift stellen jeweils die Meinung des Verfassers dar, nicht unbedingt auch die der Redaktion. Mit der Annahme des Manuskripts zur Veröffentlichung in den *Zeitsprüngen* räumt der Autor dem Verlag Vittorio Klostermann das zeitlich, räumlich und inhaltlich unbeschränkte Nutzungsrecht ein. Dieses beinhaltet das Recht der Nutzung und Wiedergabe im In- und Ausland in gedruckter und elektronischer Form sowie die Befugnis, Dritten die Wiedergabe und Speicherung seines Beitrags zu gestatten. Der Autor behält jedoch das Recht, nach Ablauf eines Jahres anderen Verlagen eine einfache Abdruckgenehmigung zu erteilen.

Redaktionelle Zuschriften und Manuskripte: *Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit*, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Grüneburgplatz 1, 60323 Frankfurt am Main

Anzeigen und Bezug: Verlag Vittorio Klostermann, Postfach 90 06 01, 60446 Frankfurt am Main.

Die Zeitschrift erscheint vierteljährlich, je vier Hefte bilden einen Band. Der Bezugspreis für einen Band beträgt EUR 61.-, zuzüglich Porto. Einzelheft EUR 16.-

[www.klostermann.de](http://www.klostermann.de)

Homepage der Zeitschrift: [www.klostermann.de/zeitsch/zspr\\_hmp.htm](http://www.klostermann.de/zeitsch/zspr_hmp.htm)

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

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

© Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2005

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in gedruckter und elektronischer Form bedarf der Genehmigung des Verlages.

Satz: Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit

Druck: Hanf Buch- und Mediendruck, Pfungstadt

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier    Ⓢ ISO 9706

ISBN 3-465-03383-3

ISSN 1431-7451

## Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit

Herausgegeben von Albert Schirrmeister  
unter Mitarbeit von Mathias Pozsgai



Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

## Inhalt

<i>Albert Schirrmeyer / Mathias Pozsgai</i> Perspektiven der Zergliederung. Einleitende Bemerkungen	I
<b>I. Perspektive: Vesal und die Wissenschaften seiner Zeit</b>	
<i>Sven Lembke</i> Wie der menschliche Leichnam zu einem Buch der Natur ohne Druckfehler wird. Über den epistemologischen Wert anatomischer Sektionen im Zeitalter Versals	19
<i>Matteo Burioni</i> <i>Corpus quod est ipsa ruina docet.</i> Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius	50
<i>Cynthia Klestinec</i> Juan Valverde de (H)Amusco and Print Culture. The Editorial Apparatus in Vernacular Anatomy Texts	78
<b>2. Perspektive: Abbildungen und ihre Regeln</b>	
<i>Claus Zittel</i> Demonstrationes ad oculus. Typologisierungsvorschläge für Abbildungsfunktionen in wissenschaftlichen Werken der frühen Neuzeit	97
<i>Alessandro Nova</i> »La dolce morte«. Die anatomischen Zeichnungen Leonardo da Vincis als Erkenntnismittel und reflektierte Kunstpraxis	136
<i>Markus Buschhaus</i> Anatomische Operationen. Körperwissen zwischen Seziertisch und Bildfläche	164

Matteo Burioni

*Corpus quod est ipsa ruina docet*

Sebastiano Serlios vitruvianisches Architekturtraktat in seinen Strukturäquivalenzen zum Anatomietraktat des Andreas Vesalius

Das siebente Gemälde soll ein Schiff in stürmischen Meere darstellen, in welchem der Steuermann mein Glück sei, der Patron der Verstand, die Seeleute die Sinne meines Körpers, welche man bei den verschiedenen Beschäftigungen des Schiffes vertheilt sehen soll. Das Tauwerk seien die Adern und Nerven des Menschen, der Mastbaum das Rückgrat, die Segelstange seien die Knochen des Armes, der Mastkorb sei die Hirnschale, die Segel seien die Brusttheile, der Ballast endlich seien alle menschlichen Begierden und sein Pilot der Nordstern, der Weg gehe nach dem Paradies, zuweilen unter Stürmen [...].

*Michelangelo Biondo, Trattato della Pittura, Venedig 1549*

In den Illustrationen des fünften Buchs von Andreas Vesals (1514 – 1564) *De humani corporis fabrica* sind bekanntermaßen die inneren Organe fragmentierten, antiken Statuen eingeschrieben (Abb. 1).<sup>1</sup> Die am Sektionstisch gewonne-

Ich danke Prof. Alessandro Nova und den Mitgliedern seines Frankfurter Kolloquiums für Diskussion und Hinweise. Weiterhin konnte ich vom Austausch mit Lionel Devlieger (Gent), Dr. Peter Münte (Bielefeld), Oliver Schmidtke, Christian Pawlitta und Dr. Daniela Bohde profitieren. Der Vortrag ist meinem Großvater, Dr. med. Fridtjov Schaeffer (1918 – 2002), gewidmet.

<sup>1</sup> Zur Antikenanmutung der Statuen im fünften Buch siehe Erwin Panofsky, »Artist, Scientist, Genius: Notes on the ›Renaissance-Dämmerung‹«, in: William K. Ferguson (Hg.), *The Renaissance: Six Essays*, New York 1962, S. 123-182, insb. 123-128 u. 148-151; James S. Ackerman, »The Involvement of Artists in Renaissance Science«, in: John W. Shirley u. David Hoeniger (Hgg.), *Science and the Arts in the Renaissance*, Cranbury und London 1985, S. 94-129, insb. S. 117-124; James S. Ackerman, »Early Renaissance ›Naturalism‹ and Scientific Illustration« (1985), in: ders.,

nen empirischen Ergebnisse werden als sinnhafte Fragmente eines zu rekonstruierenden kohärenten Wissens über den Körper charakterisiert und das durch Zerlegung und Rekonstruktion geprägte Vorgehen der Anatomie an die Erschließungsmethode des Antikenstudiums assimiliert. Der Antikenrezeption von Vesals *Fabrica* von 1543 eignet dabei ein komplexer, ja fast schon paradoxer Charakter.<sup>2</sup> Vesal, der sich eine exzellente philologische Kompetenz bei der Neuauflage der Schriften Galens erworben hatte, gelangte auf der Grundlage dieser Textkenntnis und intensiver anatomischer Sektionen zu einer systematischen Interpretation der am seziierten Leichnam festgestellten Abweichungen von den normativen Lehrbüchern Galens.<sup>3</sup> Durch vergleichende Sektionen von Menschen, Affen und Hunden kam er zu dem Schluß, daß viele Fehler Galens auf Tiersektionen zurückzuführen seien. Trotz der Kritik an der verbürgten antiken Autorität seines Fachs, die, wie er selbst im Vorwort seines Werks ausführte, auf

*Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge MA. 1991, S. 185-207, insb. S. 195-200; Glenn Harcourt, »Andreas Vesalius and the Anatomy of Ancient Sculpture«, in: *Representations* 17 (1986), S. 28-61. – Zur kulturwissenschaftlichen Verschränkung von entstehender Erfahrungswissenschaft und Antikenforschung grundlegend Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, (1993) 2. Aufl. Berlin 2002.

<sup>2</sup> Dazu siehe Richard Toellner, »Renata dissectionis ars, Vesals Stellung zu Galen in ihren wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen und Folgen«, in: August Buck (Hg.), *Die Rezeption der Antike. Zum Problem der Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance*, (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung Bd. 1), Hamburg 1981, S. 85-96; Harcourt (wie Anm. 1); Jackie Pigeaud, »Formes et Normes dans le ›De Fabrica‹ de Vésale«, in: Jean Céard, Marie Madeleine Fontaine u. Jean-Claude Margolin (Hgg.), *Le corps à la Renaissance. Actes du XXXe Colloque de Tours 1987*, Paris 1990, S. 399-422; Nancy G. Siraisi, »Vesalius and Human Diversity in ›De humani corporis fabrica‹«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57 (1994), S. 60-88; Nancy G. Siraisi, »Vesalius and the Reading of Galen's Teleology«, in: *Renaissance Quarterly* 50 (1997), S. 1-37; Klaus Bergdolt, »Medizin und Naturwissenschaften zur Zeit Karls V.«, in: *Kaiser Karl V. (1500 – 1558). Macht und Ohnmacht Europas*, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn – Kunsthistorisches Museum Wien, Bonn 2000, S. 99-109; Matthias Pozsgai, »Unmittelbare Vermittlung. Anatomie und Autorität in ›De humani corporis fabrica‹ (1543)«, in: *Zeitsprünge* 5 (2001), S. 254-282. Zur Biographie von Vesal siehe Charles D. O'Malley, *Andreas Vesalius of Brussels 1514 – 1564*, Berkeley und Los Angeles 1964, insb. S. 73-186. – Für eine instruktive Darstellung der empirischen Methode Galens und seiner Philosophie mit dem Skalpel siehe Christopher E. Cosans, »The Experimental Foundations of Galen's Teleology«, in: *Studies in History and Philosophy of Science* 29 (1998), S. 63-80.

<sup>3</sup> Vesal überarbeitete 1538 die von seinem Lehrer Günther von Andernach besorgte Edition von Galens ›Institutionae anatomicae‹ und war seit 1539 Mitarbeiter der 1541 in Venedig bei Giunta erschienenen Galen-Gesamtausgabe. Siehe O'Malley (wie Anm. 2), S. 90-95 u. 101-107; Bergdolt (wie Anm. 2), S. 101. Der Philologe Vesal gerät in letzter Zeit verstärkt ins Blickfeld. Siehe dazu Siraisi, »Vesalius and Human Diversity« (wie Anm. 2); Siraisi, »Vesalius and Teleology« (wie Anm. 2).

heftigen Widerspruch seiner Kollegen stoßen mußte, bezog sein Vorhaben die Legitimität »aus der wiedergeborenen Kunst des Sezierens« – »ex renata dissectionis arte«<sup>4</sup>. Vesal war daran gelegen, seine Neuerung, die vom *Anatomieprofessor eigenhändig durchgeführte Leichensektion*, als die Wiederbelebung einer antiken Praxis auszugeben. Dabei knüpfte er an die verlorenen Schriften der Vorgänger Galens an, denen die eigenhändige Leichensektion am Menschen noch möglich gewesen war. Da ihre Schriften verloren waren, konnte das Wissen, das für Vesal zur Korrektur von Galens Fehlern unerlässlich war, nicht *philologisch* wiedererlangt, sondern nur *durch intensive Sektionen am menschlichen Leichnam* rekonstruiert werden. Die antike Einkleidung seiner empirisch gewonnenen anatomischen Ergebnisse im fünften Buch der *Fabrica* dient der Absicht, die anatomische Sektion *in Anlehnung an die archäologische Forschung als ein legitimes Verfahren der Rekonstruktion von antikem Wissen neben der Philologie* zu etablieren.<sup>5</sup> Die Erschließung antiken Wissens aus der Ruine und dem Fragment, die sich in den antiquarischen Studien jener Jahre bereits neben der Philologie etabliert hatte, erkannte Vesal als ein der anatomischen Sektion vergleichbares, strukturhomologes Vorgehen.<sup>6</sup> Die Bildstrategie der Antikenanmutung in den

<sup>4</sup> »quum interim [...] nobis modò ex renata dissectionis arte, diligentique Galeni librorum pralectione, & in plerisque locis eorum non poenitenda restitutione constat, nun quam ipsum reseculisse corpus humanum: at verò suis deceptum simiis (licet duo ipsi arida hominum cadavera occurrerint) crebro veteres medicos in hominum consectionibus se exercentes immeritò arguere« [Andreas Vesalius, *Andreae Vesalii Bruxellensis, Scholae medicorum Patavinae professoris, de Humani corporis fabrica Libri septem* (Basel 1543), Faksimile Nachdruck, Brüssel 1964, Praefatio, fol. 3v (nachfolgend *Fabrica*)]. Für eine englische Übersetzung siehe Andreas Vesalius, *On The Fabric of the Human Body. Book I. The Bones and Cartilages*, hrsg. von William F. Richardson u. John B. Carman, San Francisco 1998, S. liii-liv (nachfolgend *Fabrica-Engl.*). – Zum Widerspruch der Kollegen siehe Anm. 2.

<sup>5</sup> Harcourt (wie Anm. 1). Harcourt interpretiert die Antikenanmutung der Illustrationen dagegen als Nobilitierung eines sonst schwer vermittelbaren Darstellungsinhalts; der von diesem ausgehende Schock auf den Leser soll so abgemildert werden. Angesichts der Fülle von anstößigen und schockierenden Szenen, die die Illustrationen der *Fabrica* in einer provozierenden Offenheit zur Schau stellen, ist bei Vesal eher von der gegenteiligen Absicht auszugehen. Meines Erachtens muß die Antikenanmutung der Illustrationen jedoch nicht aus Rücksicht auf äußere Bedingungen erklärt werden, sondern in ihrer Funktion für die Darstellung von Vesals Argumentation in der *Fabrica*. Zur Kritik an Harcourts These und seiner Annahme einer angeblichen mittelalterlichen Tabuisierung der anatomischen Sektion siehe Siraisi, »Vesalius and Teleology« (wie Anm. 2), insb. S. 22 mit Angabe weiterer Literatur.

<sup>6</sup> Zur Antikenforschung jener Jahre und zur Problematik des antiken Baubestands als eigenständiger Quelle der Forschung siehe Pier Nicola Pagliara, »Vitruvio da testo a canone«, in: Salvatore Settis (Hg.), *La memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. 3, Turin 1986, S. 7-88; Alina A. Payne, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament and Literary Culture*, Cambridge 1999, S. 13-69 u. 113-143; Anna Schreuers, *Antikenbild und Kunstschauung des Pirro Ligorio (1513 – 1583)*, Köln 2000, S. 74-86.

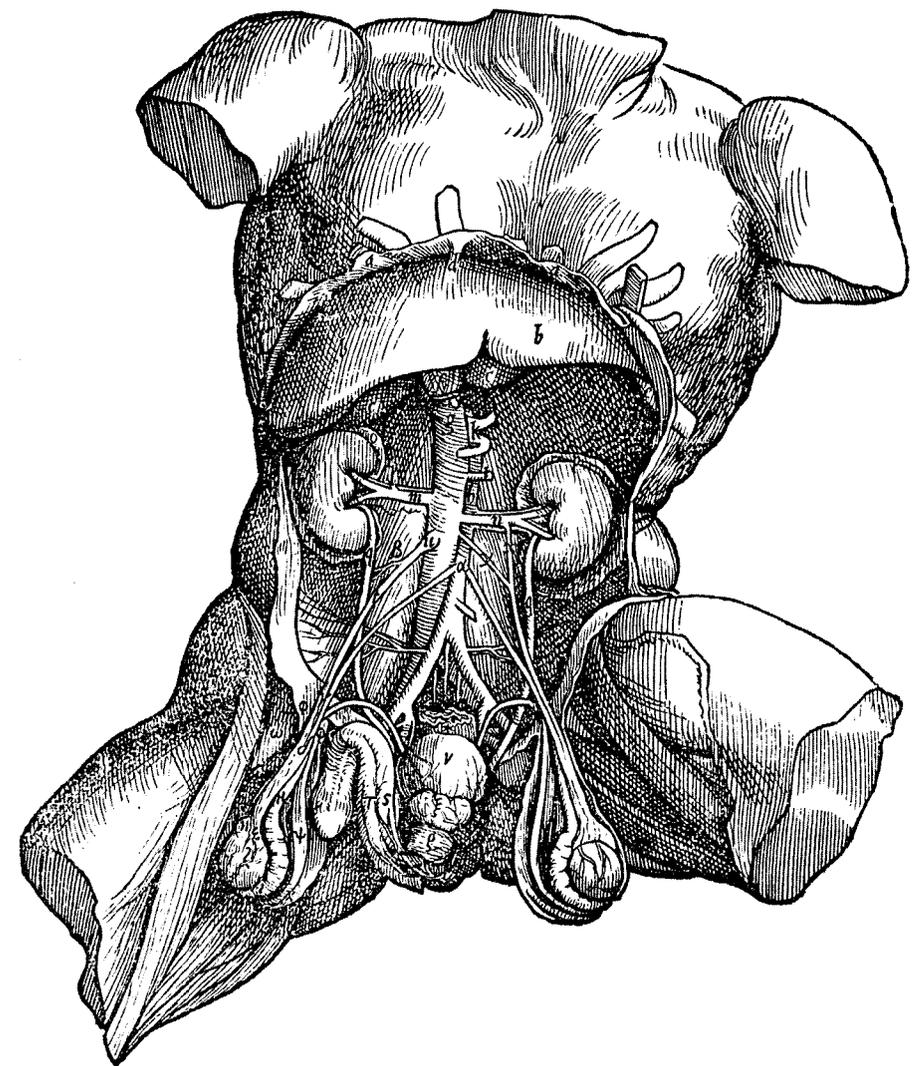


Abb. 1: Innere Organe aus dem fünften Buch der *Fabrica*. Die Organe sind einer fragmentierten Statue eingeschrieben, die an den *Torso des Belvedere* angelehnt ist. (Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basel 1543, fol. 372).

Illustrationen der *Fabrica* stützte den Argumentationsgang und trug zur Veranschaulichung des methodischen Vorgehens bei. Mit der Korrektur einiger Fehler Galens war es nämlich nicht getan. Vesal mußte plausibel machen, daß seine Anatomie ein der Galenischen Vorstellung ähnlich schlüssiges Bild vom Menschen zu geben in der Lage war. Die visuelle Strategie, die Darstellung der inneren Organe antiken Statuen einzuschreiben, sollte das an der Leichensektion gewonnene, detaillierte anatomische Wissen als Teil eines kohärenten Körperbilds vorstellen.<sup>7</sup> Da sich die Legitimität der *Fabrica* entscheidend vom visuell dargebotenen Körperwissen ableitete, ist es kaum übertrieben zu behaupten, daß Vesals Unterfangen ohne Illustrationen undenkbar gewesen wäre.

Bisher ist nicht beachtet worden, daß sich die Statuen im fünften Buch nur entfernt an antike Vorbilder anlehnen. Das immer wieder gezeigte Beispiel (Abb. 1) ist zwar klar erkenntlich an eine spezifische, antike Statue, den »Torso des Belvedere«, angelehnt; aber auch hier sind beträchtliche Abweichungen festzustellen. Einige der dargestellten statuesken Körper werden bei einer genaueren Prüfung nur schwer auf antike Vorbilder zurückzuführen sein und trotzdem evozieren alle deutlich die Antike. Warum wurden die antiken Vorbilder nicht genauer befolgt? Wenn die Antikenanmutung allein eine gelehrte Anspielung hätte sein oder zur Nobilitierung hätte dienen sollen, wäre das verwunderlich. Zudem sind die neun statuesken Körper im fünften Buch und die zwei ersten Illustrationen des sechsten Buchs durchweg an *fragmentierte* Statuen angelehnt. Diese Darstellungsform spricht für die Absicht der Analogiebildung zwischen der Erkenntnismethode der *Fabrica* und der Rekonstruktionsmethodologie der antiquarischen Forschung. Neben dem Erkennen bestimmter antiker Vorbilder geht es vielmehr um die Charakterisierung eines an die Antikenforschung angelehnten Rekonstruktionsverfahrens, wodurch die unzähligen anatomischen Detaildarstellungen der *Fabrica* als in einem umfassenden Körperwissen aufgehoben vorgestellt werden können.

Die Strukturhomologie zwischen anatomischer und antiquarischer Forschung tritt besonders deutlich im Vergleich zu den vitruvianischen Architekturtraktaten des Bologneser Sebastiano Serlio (1475 – 1554) zu Tage (Abb. 2).<sup>8</sup> Der Ruinen-

<sup>7</sup> Zu den sogenannten teleologischen Annahmen Vesals und der auf Galen beruhenden Umformung derselben siehe Pigeaud (wie Anm. 2); Siraisi, »Vesalius and Human Diversity« (wie Anm. 2), insb. S. 60–63; Siraisi, »Vesalius and Teleology« (wie Anm. 2).

<sup>8</sup> Zu Sebastiano Serlio und seinen Traktaten siehe Hubertus Günther, »Das geistige Erbe Peruzzis im vierten und dritten Buch des Sebastiano Serlio«, in: Jean Guillaume (Hg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque Tours 1981*, Paris 1988, S. 227–246; Myra Nan Rosenfeld, »Sebastiano Serlio's Contribution to the Creation of the Modern Illustrated Architectural Manual«, in: Christof Thoenes (Hg.), *Sebastiano Serlio. 6. Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura Vicenza 1987*, Vicenza 1989, S. 102–120; Hubertus Günther, »Serlio e gli

bestand Roms und Italiens, den die Künstler seit einigen Generationen zu studieren begonnen hatten, war im Gegensatz zu den einfachen und strengen Regeln Vitruvs von einer fast unüberschaubaren Vielfalt und Heterogenität geprägt. Serlio versuchte ähnlich wie Vesal die empirisch feststellbaren, aber nicht mit Vitruv übereinstimmenden antiken Architekturformen in seine Darstellung der antikisierenden Bauweise zu integrieren. Serlio arbeitete an seinem siebenbändig angelegten Architekturtraktat über einen Zeitraum von siebzehn Jahren. Die beiden 1537 und 1540 in Venedig erschienenen Bände, die als praktische Handbücher zur Komposition nach der Antike für den ungebildeten Architekten und Laien angelegt waren, können, wie gezeigt werden soll, die Antikenanmutung der Illustrationen erklären helfen und weisen erstaunliche Strukturäquivalenzen zu Vesals Unterfangen auf.<sup>9</sup>

ordini architettonici«, in: Christof Thoenes (Hg.), *Sebastiano Serlio. 6. Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura Vicenza 1987*, Vicenza 1989, S. 154–168; Yves Pauwels, »La méthode de Serlio dans le Quarto Libro«, in: *Revue de l'art* 119 (1998), S. 33–42. – Zusammenfassend siehe Vaughan Hart u. Peter Hicks (Hgg.), *Sebastiano Serlio on Architecture*, Bd. 1, New Haven and London 1996, S. XI–XXXV (nachfolgend *Serlio-Engl.*). – Zur Heterogenität der antiken Ruinen und deren Interpretation durch Serlio siehe Christof Thoenes u. Hubertus Günther, »Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?«, in: Marcello Fagiolo (Hg.), *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rom 1985, S. 261–310; Alina A. Payne, »Mescolare«, »Compositi« and Monsters in Italian Architectural Theory of the Renaissance«, in: Luisa Secchi Tarugi (Hg.), *Disarmonia, Bruttezza e Bizzarria nel Rinascimento. Atti del convegno internazionale*, Florenz 1998, S. 271–289; Alina A. Payne (wie Anm. 6), S. 13–69 u. 113–143; Yves Pauwels, »Varietas et ›Ordo‹ en architecture: lecture de l'antique et rhétorique de la création«, in: Dominique de Courcelles (Hg.), *La Varietas à la Renaissance. Actes de la journée d'étude organisée par l'École Nationale de Chartes*, Paris 2001, S. 57–80.

<sup>9</sup> Darüber hinaus fragt man sich, warum bei den vielen Analogien zur Architektur in der *Fabrica*, von denen der Titel des Werks nur die auffälligste darstellt, bisher kaum nach den Bezügen zur vitruvianischen Architekturtheorie gesucht wurde. Siraisi fordert eine Erklärung von Vesals Antikenrezeption aus seinem zeitgenössischen, kulturellen Umfeld, siehe Siraisi, »Vesalius and Teleology« (wie Anm. 2), insb. S. 19–33. – Auf einen möglichen Einfluß Serlios auf Vesal haben hingewiesen: James S. Ackerman, »The Involvement of Artists« (wie Anm. 1), S. 124; Myra Nan Rosenfeld (wie Anm. 8), insb. S. 102 u. 109; Martin Kemp, »Temples of the body and temples of the cosmos: vision and visualization in the Vesalian and the Copernican revolutions«, in: Brian S. Baigrie (Hg.), *Picturing knowledge: historical and philosophical problems concerning the use of art in science*, Toronto 1996, S. 40–87; Andrea Carlino, *Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning*, (ital. Originalausg. 1994) Chicago und London 1999, S. 45–46; Cynthia Klestinec, *Theatrical Dissections and Dancing Cadavers: Andreas Vesalius and Sixteenth Century Popular Culture*, Ph. D. University of Chicago, Ann Arbor 2001, S. 68–78. – Eine Beziehung zwischen vitruvianischen Architekturtraktaten und anatomischer Illustrationen sah bereits Robert Herrlinger, *Geschichte der medizinischen Abbildung*, Bd. 1, München 1967, S. 115. – Auf die der Architekturtheorie und Anatomie gemeinsamen Darstellungsmittel (Grundriß, Schnitt, Projektion) hat die Leonardoforschung hingewiesen. Siehe den Beitrag von Alessandro Nova in diesem Band, außerdem siehe Martin Kemp, »Il concetto dell'anima« in Leonardo's early skull

Im folgenden soll gezeigt werden, wie die Bildstrategie der Illustrationen Vesals von der vitruvianischen Antikenforschung geprägt wurde. In einem ersten Abschnitt wird ein Überblick über die Körperanalogien in der vitruvianischen Architekturtheorie der Frühen Neuzeit gegeben. Anschließend soll das argumentative Gewicht der vitruvianischen Architekturtheorie in den Illustrationen der *Fabrica* nachgewiesen werden. Im dritten und letzten Abschnitt wird die Vergleichbarkeit der Rekonstruktionsmethoden von Vesal und Serlio herausgestellt, indem auf das Verhältnis von Norm, Variation und Abweichung in den Traktaten eingegangen wird.<sup>10</sup>

### Körperanalogien in der Architekturtheorie der frühen Neuzeit

Ausgehend von Vitruvs Vergleich der Proportionen des Tempels mit denen des menschlichen Körpers durchziehen Körperanalogien die gesamte frühneuzeitliche Architekturtheorie.<sup>11</sup> Dabei begnügten sich die meisten Theoretiker jedoch nicht mit den nüchtern technischen Körperanalogien des antiken Autors. Der Sieneser Baumeister und Theoretiker Francesco di Giorgio Martini wußte um 1490 das rhetorische Mittel der Körpermetaphern im höfischen Kontext zu nutzen. In seinen Traktaten veranschaulichte er nicht nur ganz direkt die geschlechtliche Konnotation der Säulenordnungen bei Vitruv, sondern beschreibt auch Festungsbau und Stadtanlagen im Vergleich zur Anatomie des menschlichen Körpers:

studies«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 34 (1971), S. 115-134, insb. 116-123; Alessandro Nova, »Anatomia e bellezza nell'opera di Leonardo e Giorgione«, in: Carlo Bertelli, Mauro Natale u. Filippo Mazzocca (Hgg.), *Studi di storia dell'arte*, Mailand 2002, S. 155-183 u. 494. – Tavernor hat die Relevanz des anatomischen Blicks für Palladios Traktate in einem Vergleich mit Vesal herausgestellt, aber ohne auf einen konkreten Bezug zwischen beiden Personen oder Traktaten einzugehen. Siehe Robert Tavernor, »Palladio's ›Corpus‹: I quattro libri dell'architettura«, in: Vaughan Hart u. Peter Hicks (Hgg.), *Paper Palaces. The Rise of the Renaissance Architectural Treatise*, New Haven und London 1998, S. 233-246.

<sup>10</sup> Zu Vesals »Kompositionsproblem« siehe Siraisi, »Vesalius and Human Diversity« (wie Anm. 2), insb. S. 60-63. Dazu Frank Fehrenbach, »Komposition«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2003, S. 178-183.

<sup>11</sup> Vitruv, *De architectura*, 3.1.1-7. Siehe Leonard Barkan, *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World*, (1975) New Haven u. London 1977, S. 116-174; Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987, S. 3-7, 23-43, 68-75, 77-87; Bruno Reudenbach, »In mensuram humani corporis. Zur Herkunft der Auslegung und Illustration von Vitruv III 1 im 15. und 16. Jahrhundert«, in: Christel Meier u. Uwe Ruberg (Hgg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste im Mittelalter und früherer Neuzeit*, Wiesbaden 1980, S. 651-688; Pagliara (wie Anm. 6); Payne (wie Anm. 6), S. 13-69.



Abb. 2: Sebastiano Serlio, Frontispiz des *Terzo Libro*, Venedig 1540. Die Inschrift unter der Titeltartsche lautet: ROMA QVANTA FVIT I P S A R V I N A D O C E T.

Da die Antiken offensichtlich ihre Festungen an den am besten zu verteidigenden und höchsten Orten bauten [...], vor allem zur Verteidigung und Erhaltung der Stadt, wie ihnen die Natur gezeigt hatte, daß der Kopf und das Gesicht das edelste Körperteil des menschlichen Körpers sind und daß er mit seinem Gesichtssinn den gesamten Körper zu überblicken habe, ebenso muß die Festung eine herausgehobenen Stellung haben, damit sie den gesamten Körper der Stadt begutachten und überblicken kann.[...] Kirchen und Plätze sind gemäß den Händen und Füßen anzulegen. Und so wie Augen, Ohren, Nase, Mund, Gedärme und andere Innereien und Glieder innerhalb und um den Körpers herum nach seinen Bedürfnissen und Nutzen angeordnet sind, so muß man es auch bei der Stadt beachten.<sup>12</sup>

Bei Francesco di Giorgio werden die rein metrologischen, die metaphorischen und die herrschaftslegitimatorischen Körperanalogien von Vitruv aufgegriffen, ausgebaut und auf die gesamte menschliche Anatomie ausgedehnt. Der Florentiner Antonio Averlino, genannt Filarete, zieht zu Beginn seines Traktats programmatisch einen Vergleich zum ärztlichen Beruf, um die Aufgabe des Architekten zu erklären:

Ich werde dir zeigen, daß das Gebäude tatsächlich einem lebendigen Menschen entspricht, und du wirst sehen, daß es sich ernähren muß, um zu überleben, wie es der Mensch macht. Ebenso wird das Gebäude krank und stirbt,

12 »siccome noi vediamo gli antichi avere posto tutte le fortezze ne' più forti e eminenti luoghi che hanno trovato, e massime nella città a defensione e conservazione d'essa; così la natura avendo mostro a loro el capo e faccia del corpo umano essere el più nobile membro d'esso, e che cogli occhi visivi tutto el corpo giudicar debba, così la fortezza dia essere posta in luogo eminente che tutto el corpo della città giudicare e vedere possa. E quando in esse città rocca da far non fusse, il luogo d'essa alla cattedral chiesa s'attribuischi, co' la sua antiposta piazza dove el palazzo signorile abbi corrispondenzia. E dall'opposita parte è ritondità dell'ombellico la prencipal piazza. Le palme e piei ad altri tempi e piazze da costituir sono. E così come gli occhi, urecchi, naso e bocca, le vene intestina e l'altre interiora e membra che dentro e intorno al corpo organizzati a la necessità e bisogno d'esso, così in nelle città osservar di debba [...]« Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, hrsg. von Corrado Maltese, Bd. 1, Mailand 1967, S. 3. Dazu ausführlich Bruno Reudenbach, »Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter«, in: Klaus Schreiner u. Norbert Schnitzler (Hg.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1992, S. 171-198. – Die Übersetzungen sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, vom Verfasser.

und ebenso wird es in der Krankheit viele Male durch den guten Arzt geheilt.<sup>13</sup>

Leonardo da Vinci empfiehlt sich der Dombauhütte von Mailand für den Bau des *Tiburio* des Doms als ärztlich handelnder Architekt. Wie ein Arzt die spezifischen Krankheitsmotive der Patienten diagnostiziert, soll der Architekt auf die strukturelle und stilistische Besonderheit des Mailänder Doms eingehen und die für diesen konkreten Fall angemessene Medikation bestimmen.<sup>14</sup>

Das intensive Studium der antiken Ruinen Roms führte zu Überlegungen über die Differenzierung von dekorativer Auskleidung und strukturellem Kern eines Gebäudes und regte die Künstler zur gedanklichen und zeichnerischen Rekonstruktion des Baubestands an.<sup>15</sup> Auch hierfür eigneten sich die Vergleiche zur Anatomie des Menschen. Selbst der Theoretiker Leon Battista Alberti, dessen klare lateinische Prosa keine weither geholten Anspielungen und mystische Vergleiche duldet, bezeichnet die tragenden Teile des Gebäudes als »Ossa«, als »Knochen«:

Vielleicht ist es nützlich, eine Mahnung auszusprechen, die man meines Erachtens bei jedem Werk sorgfältig beobachten soll. Die Ärzte haben an den Körpern der Lebewesen bemerkt, daß die Natur ihr Werk derart zu vollenden pflegt, daß sie niemals einen Knochen vom anderen irgendwie abgesondert oder getrennt haben will. So wollen auch wir Gerippe mit Gerippe vereinen und mit Sehnen und Bändern aufs Schönste befestigen, so daß die

13 »Io ti mostrerò l'edificio essere proprio uno uomo vivo, e vedrai che così bisogna a lui mangiare per vivere, come fa proprio l'uomo: e così s'amala e muore, e così anche nello amalare guarisce molte volte per lo buon medico [...].« Antonio Averlino detto Filarete, *Trattato di Architettura*, hrsg. von Anna Maria Finoli u. Liliana Grassi, Bd. 1, Mailand 1972, S. 29.

14 »Questo medesimo bisogna al malato [edifizio] domo, cioè uno medico architetto, che 'ntenda bene che cosa è edifizio, [...]« Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Bd. 2, (1883) 3. Auflage London 1970, 1347 A, S. 330-331, insb. 331. Dazu Ludwig Heydenreich, »Leonardo Architetto (1962)«, in: Ludwig Heydenreich, *Studien zur Architektur der Renaissance*, München 1981, S. 140-160; Kemp (wie Anm. 9); Nova (wie Anm. 9); Domenico Laurenza, *De figura umana: fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florenz 2001. In unserem Zusammenhang ist interessant, daß sich Leonardo von Galens »De constitutione artis medicae« anregen ließ. Siehe Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romorantin*, Cambridge MA. 1972, S. 5-6; zum Auftrag für den »Tiburio« siehe Carlo Pedretti, *Leonardo Architetto*, Mailand 1978, S. 32-51.

15 Zur Antikenrezeption grundlegend: Salvatore Settis, »Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell' antico«, in: ders. (wie Anm. 6), S. 375-488; speziell zur Architektur siehe Thoenes u. Günther (wie Anm. 8); Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988; Payne (wie Anm. 6), S. 13-69.

Rippen [des Gebäudes] eine zusammenhängende Reihe bilden, durch welche allein, auch wenn alles andere wegfallen sollte, das Werk bestehe, vollkommen in der Standfestigkeit seiner Gliedern ruhend.<sup>16</sup>

Eine solche Betrachtungsweise der Struktur des Bauwerks ist durch das Studium der antiken Ruinen vermittelt. Eine ähnliche Bemerkung, die allerdings die fehlenden Ornamente der antiken Ruinen berücksichtigt, findet sich in Raffaels berühmten Brief an Leo X.:

Da ich mich dem Studium dieser Altertümer sehr gewidmet habe und ich nicht wenig Sorgfalt darauf verwendet habe, sie aufzufinden und genau auszumessen, und da ich ständig die guten Autoren lese und die Altertümer mit ihren Schriften abgleiche, glaube ich einiges über die antike Architektur erfahren zu haben. Es macht mir einerseits große Freude, in einer solch herausragenden Materie bewandert zu sein, und zugleich empfinde ich allergrößten Schmerz, wenn ich sozusagen *den Leichnam dieser Seele, der edlen Stadt, die einst Königin des Erdenkreises war, so schändlich zerfleddert sehe*. [...] Denn jene berühmten Bauwerke wären heute prächtiger und schöner denn je, wenn sie nicht von der furchtbaren Wut und dem grausamen Affekt dieser böartigen Menschen, geradezu Bestien, verbrannt und zerstört worden wären; aber nicht so vollständig, daß nicht die Struktur des Ganzen ohne Ornamente geblieben wäre und sozusagen *die Knochen des Körpers ohne das Fleisch*.<sup>17</sup>

16 »... ni forte illud desit ut moneam, quod quidem omni opere vehementer observandum censeo. Adverterunt physici in corporis animantium naturam assuesse opus suum ita perficere, ut nunquam ossa ab ossibus separata aut disiuncta esse uspiam voluerit. Sic etiam nos ossa ossibus coniungemus et nervis illigamentisque bellissime affirmabimus, ut sit ossium series et compactura, qua sola, etiam si desint caetera, stet opus suis per finitum membris atque firmitatibus.« Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Buch 3, Kap. 12, siehe Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, hrsg. von Giovanni Orlandi u. Paolo Portoghesi, Bd. 1, Mailand 1966, S. 232-233; im selben Buch auch S. 194-195. Meine Übersetzung ins Deutsche orientiert sich an Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, hrsg. von Max Theuer, Wien und Leipzig 1912, reprografischer Nachdr. Darmstadt 1975, S. 154. Zu Albertis Vorstellung der »Ossa« und einem möglichen gotischen Ursprung derselben siehe Howard Burns, »Antike Monumente als Muster und als Lehrstücke. Zur Bedeutung von Antikenzeit und Antikenstudium für Albertis architektonische Entwurfspraxis«, in: Kurt W. Forster u. Hubert Locher (Hgg.), *Theorie der Praxis. Leon Battista Alberti als Humanist und Theoretiker der bildenden Künste*, Berlin 1999, S. 129-157, insb. 153. Allgemein dazu Gerhard Wolf, »The Body and Antiquity in Alberti's Art Theoretical Writings«, in: Alina Payne, Ann Kuttner u. Rebekah Smick (Hgg.), *Antiquity and its Interpreters*, Cambridge 2000, S. 174-190.

17 »Onde, essendo io stato assai studioso di queste tali antichità, e avendo posto non piccola cura in cercarle minutamente e in misurarle con diligenza, e leggendo di continuo li buoni auctori e conferendo l'opere con le loro scripture, penso aver conseguito qualche notizia di quell'antiqua architectura. Il che in un punto mi da grandissimo piacere, per la cognizione di

## Die Rekonstruktionsmethode der *Fabrica* und die vitruvianische Architekturtheorie

Vesals Anatomietraktat *De humanis corporis fabrica* versteht, wie Jackie Pigeaud und Martin Kemp gezeigt haben, den menschlichen Körper als Produkt einer künstlerisch schöpferischen Tätigkeit der Natur. Gerade der zentrale Begriff »fabrica« verweist auf den menschlichen Körper als Werk eines Schaffenden, der im Anatomietraktat meist mit »Natura«, aber auch mit »Rerum Opifex machinatur«, »Opifex«, »Creator«, »Deus«, »rerum Conditor«, »rerum Parens« und »corporis nostri architectus« angesprochen wird.<sup>18</sup> Die Bewunderung für die schöpferische Intelligenz der Natur, die den Körper in konstruktiver und funktioneller Hinsicht perfekt geschaffen hat, verbindet sich mit Vergleichen zur Architektur:

Von allen Bestandteilen des menschlichen Körpers sind die Knochen die härtesten [...]. Gott, der Schöpfer aller Dinge, hatte gute Gründe diese Materie so zu formen, da er sie als Fundament des gesamten Körpers vorsah. Denn im Bau des menschlichen Körpers haben die Knochen die gleiche Funktion wie Wände und Balken in Häusern, Stangen in Zelten, Kiel und Schiffsrippen in Schiffen.<sup>19</sup>

tanto eccellente cosa, e grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavere di quest'alma nobile cittate, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. [...] onde quelle famose opere, oggidì più che mai sarebbero florenti e belle, furono dalla scelerata rabbia e crudel impeto di malvagi uomini, anzi fere, arse e distrutte; ma non però tanto che non vi restasse quasi la macchina del tutto, ma senza ornamenti, e – per così dire – l'ossa del corpo senza carne.« Arnaldo Bruschi (Hg.), *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Mailand 1987, S. 469-470. – Dazu und zu ähnlicher Metaphorik in Castigliones Epitaph siehe John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483 – 1602)*, New Haven u. London 2003, Bd. I, Nr. 1519/70, S. 500-545 u. Nr. 1520/79, S. 650-653.

18 Pigeaud (wie Anm. 2), S. 400-405; Kemp (wie Anm. 9). – Dies geht auf eine galenische Tradition zurück. Siehe Jackie Pigeaud, »Homo Quadratus. Variations sur la beauté et la santé dans la médecine antique«, in: *Gesnerus* 42 (1985), S. 337-352.

19 »Os caeterarum hominis partium est durissimum [...]. Huius enim temperamenti summus rerum opifex Deus substantia meritò efformavit, corpori universo fundamenti instar subiciendam. Nam quod parietes & trabes in domibus, & in tentoris pali, & in navibus carinae simul com costis praestant, id in hominis fabrica ossium praebet substantia.« *Fabrica*, Buch 1, Kap. 1, S. 1; *Fabrica-Engl.*, S. 1. Hier bezieht sich Vesal offensichtlich auf Galen. Siehe Galen, *On Anatomical Procedures*, hrsg. von Charles Singer, London 1956, S. 2. – In den Schriften von Berengario da Carpi und Realdo Colombo werden anatomische Formen auch vereinzelt mit architektonischen verglichen. Siehe Jacopo Berengario da Carpi, *A Short Introduction to Anatomy (Isagogae brevis)*, hrsg. von L. R. Lind, Chicago 1959, S. 37; Realdo Colombo, *De re anatomica*, Venedig 1559, fotomechanischer Nachdruck, Brüssel 1969, S. 1.

Um die schützende Funktion der Knochen zu veranschaulichen, zieht Vesal den Vergleich zu Bastionen und Verteidigungsmauern.<sup>20</sup> Selbst der Aufbau der *Fabrica* in sieben Büchern, der den menschlichen Körper von den Knochen, über Muskeln, Venen, Nerven, innere Organe bis zu Herz und Kopf darstellt, belegt die konstruktive Vorstellung vom menschlichen Körper.<sup>21</sup> Wie an einigen Illustrationen der *Fabrica* gezeigt werden soll, ist es nicht ausreichend, die konstruktive Auffassung des Körpers bei Vesal durch Galen und Cicero zu erklären, wie es Pigeaud und Siraisi getan haben.<sup>22</sup> Die *Fabrica* zeigt sich ganz wesentlich durch das Rekonstruktionsverfahren der vitruvianischen Antikenstudien geprägt.

In dem zwischen *Praefatio* und ersten Buch der *Fabrica* angeordneten Porträt des Autors adressiert der im Dreiviertelprofil gegebene, prächtig gekleidete Vesal mit einem geführten Blick den Bildbetrachter und führt an einem übergroßen, seziierten Arm die Funktion der Sehnen der Hand vor (Abb. 3). Es ist bereits darauf verwiesen worden, daß sich Vesal bei der Demonstration der Anatomie der Hand porträtieren ließ, da diese in der galenischen Tradition eine zentrale Rolle einnimmt.<sup>23</sup> Bisher wurde jedoch nicht beachtet, daß im Hintergrund eine Säule parallel zum seziierten Arm angeordnet ist. Die funktionellen und konstruktiven Zusammenhänge, die der Anatom unter der Hautoberfläche freilegt, werden durch die Säule veranschaulicht, die im Hintergrund hinter dem

20 »Alia reliquis partibus veluti propugnacula, tutissimique valli & muri à natura oboiciuntur, quem admodum calvaria, vertebrarum spinae, & transversus earundem processus, pectoris os, costae.« *Fabrica*, Buch 1, Kap. 1, S. 1; *Fabrica-Engl.*, S. 1.

21 Siehe dazu Siraisi, »Vesalius and Teleology« (wie Anm. 2), S. 4-10.

22 Nancy Siraisi zeigt in ihrem neuesten Beitrag die Grenzen auf, an die eine reine Rückführung der konstruktiven Auffassung des Körpers bei Vesal auf antike Vorbilder stößt und fordert zur Erklärung derselben eine Untersuchung des zeitgenössischen kulturellen Umfelds: »Moreover, it seems probable that they [the teleological themes A. d. V.] are not simply the result of an individual response to a single ancient text, but are linked to broad cultural developments« Ebd., S. 20.

23 Im März 1998 versteigerte Christies im New Yorker Rockefeller Center eine kolorierte Version der Erstausgabe von Vesal an einen Privatsammler. Diese kolorierte Fassung, die wohl ein handkoloriertes Präsentationsexemplar für Karl V. darstellt, konnte leider nicht berücksichtigt werden, da sie bisher weder der Forschung zugänglich gemacht wurde noch brauchbare Reproduktionen im Umlauf sind. Die sehr schlechten Abbildungen, die ich bisher konsultieren konnte, legen die Vermutung nahe, daß es sich um nachträglich kolorierte Fassung der *Fabrica* handelt. – Die Architektur analogie wurde bisher nicht erkannt. Zum Selbstporträt in seinen galenischen Implikationen siehe O'Malley (wie Anm. 2), S. 147-149; Gerhard Fichtner, »Die verlorene Einheit der Medizin und das ›Handwerk‹. Ein unbekannter Stammbucheintrag Andreas Vesals als Schlüssel zu seinem Lebenswerk«, in: Peter Kröner et al. (Hg.), *Ars medica. Verlorene Einheit der Medizin?*, Stuttgart 1995, S. 5-23; Siraisi, »Vesalius and Teleology« (wie Anm. 2), insb. S. 4-10. – Zum Autorenporträt als Analogon zur humanistischen Dedikationspraxis und den selbstermächtigenden Aspekten siehe Martin Warnke, »Der Kopf in der Hand«, in: ders., *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zur Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, S. 6-15.

## ANDREAE VESALII.

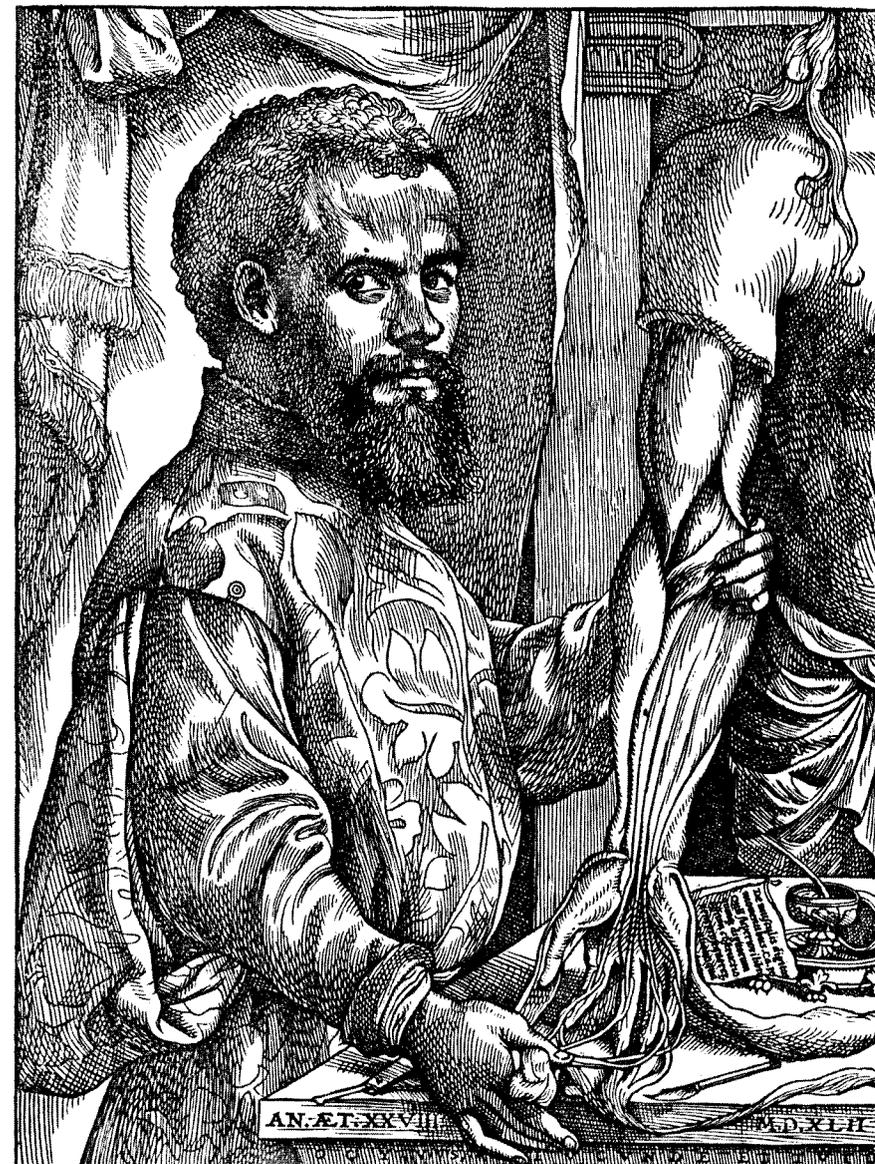


Abb. 3: Stefan van Kalkar zugeschrieben, Autorenporträt des Andreas Vesal. (Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basel 1543)

vorgezogenen Vorhang sichtbar wird. Die nur zum Teil sichtbare Säule ist in Analogie zum seziierten anatomischen Arm gesetzt: ebenso wie die Säule nur ein Teil eines gestaltrichtig konstruierten Gebäudes darstellt, werden die Sehnen der Hand als der bisher einzig sichtbare Teil der in sich funktional und ästhetisch stimmigen Anatomie des Menschen vorgestellt. Die Analogiebildung wird im Vergleich zwischen Vorhang und Haut fortgeführt. In der ausschnitthaften Vereinzelung der Säule ist ein Anklang an das Rekonstruktionsverfahren der vitruvianischen Antikenstudien zu sehen. Aus der einzigen bisher sichtbaren Säule kann ähnlich wie beim seziierten Arm auf das Ganze des hinter dem Vorhang gedachten Gebäude geschlossen werden. Die statueske Anmutung des seziierten, menschlichen Körpers setzt den Autor, der ähnlich wie ein Bildhauer an einer Marmorstatue posiert, wie Martin Warnke gezeigt hat, in direkten Bezug zu zeitgenössischen Künstlerselbstporträts und stellt darüber hinaus einen deutlichen Bezug zu den anfangs besprochenen fragmentierten Statuen her. Vesals Manipulation der Sehnen der Hand legt überdies den Eindruck nahe, als ob der Anatom den statuesken Körper dank der Einsicht in seine Konstruktionsprinzipien in Analogie zu frühneuzeitlichen, anthropomorphen Automaten zu einem mechanistischen Leben erwecken könne. Durch die statueske Anmutung des seziierten Körpers und die im Hintergrund sichtbare Säule wird die vom Autor vorgenommene anatomische Sektion als legitimes Verfahren der Rekonstruktion antiken Wissens in Anlehnung an die vitruvianischen Antikenstudien charakterisiert.<sup>24</sup>

Auf die inszenatorische Qualität des Titelblatts ist mehrfach hingewiesen worden (Abb. 4).<sup>25</sup> Umdrängt von Zuschauermassen bildet der wiederum im

<sup>24</sup> Eine weitere Beziehung kann zwischen dem statuarisch anmutenden Körper des seziierten Leichnams, der durch die über die Schulter fallenden Locken feminin konnotiert wird, und der in der Architekturtheorie als weibliche Form verstandenen ionischen Säule gezogen werden. Die ionische Säule wird in der Architekturtheorie Vitruvs und Serlios als weibliche Form verstanden. Zur Geschlechtskonnotation der Säulenordnungen siehe Theones u. Günther (wie Anm. 8), insb. S. 267. Gemäß O'Malley, der dafür eine Textstelle aus der *Fabrica* angibt, handelt es sich hier um die Sektion eines Frauenkörpers. O'Malley (wie Anm. 2), S. 148.

<sup>25</sup> Neben Kemp gingen auf die Architektur analogien und den Bezug zu Serlio bisher nur Carlino und Klestinec ein. Siehe Kemp (Anm. 9); Carlino (wie Anm. 9), S. 45-46; Klestinec (wie Anm. 9), S. 68-78. – Sawday versucht die architektonischen Ausdrucksmittel des Titelblatts in meinen Augen wenig überzeugend mit Bramantes 'Tempietto' und dem 'Homo ad Circulum' des Vitruv zu erklären. Siehe Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*, London und New York, 1995, S. 69-70. – Zur Besprechung des Titelblatts siehe J. B. Saunders u. C. D. O'Malley, *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*, New York 1950, S. 42-44; O'Malley (wie Anm. 2), S. 139-144; Martin Kemp, »A drawing for the 'Fabrica', and some thoughts upon the Vesalius musculen«, in: *Medical History* 14 (1970), S. 277-288, insb. S. 286-288; K. B. Roberts u. J. D. W. Tomlinson, *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*, Oxford 1992,



Abb. 4: Frontispiz der *Fabrica*. (Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basel 1543).

Dreiviertelprofil dem Bildbetrachter zugewandte Vesal den beinahe einzigen Ruhepol der Darstellung. Er zieht mit den bloßen Fingern der rechten Hand die Haut beiseite, um den Blick auf die Bauchhöhle des geöffneten Frauenleichnams freizugeben. Mit seinem Blick scheint er aus den Augenwinkeln die Aufmerksamkeit des Betrachters zu prüfen und hebt mit dem Zeigefinger der linken Hand zur dozierenden Geste an. Durch die ausführliche Schilderung der heterogenen und bewegten Zuschauergruppierungen werden weniger die wissenschaftlichen und gelehrten Aspekte als vielmehr das Spektakuläre, das die Aufmerksamkeit völlig Fesselnde der öffentlichen Sektion, betont. Die konzentrisch um den geöffneten Frauenleib angeordneten, beinahe vollständig männlichen Zuschauer, deren voyeuristische Impulse im unteren, rechten Register anschaulich geschildert sind, werden von einer prächtigen Theaterarchitektur hinterfangen. Auffällig ist selbstverständlich die Analogie des kreisförmigen Theaterbaus zum geöffneten Abdominalraum der Frau. Das Theater, dessen konstruktiver Aufbau an der den Arkaden vorgeblendeten Säulenordnung und im unteren Teil an den dreiteiligen, hölzernen Zuschauerrängen klar erkenntlich ist, weist eine komplexe Kompositordnung auf. Schon die Säulenordnung läßt bei dem für den Holzschnitt verantwortlichen Künstler eine mehr als durchschnittliche Kenntnis der antiken Architekturformen vermuten.<sup>26</sup>

In der bewegten Szenerie des Titelblatts wird darüber hinaus durch die Relation zur Architektur verschiedentlich das zerlegende und enthüllende Vorgehen der Anatomie alludiert. Die Relation zwischen dem geöffneten Abdominal-

S. 125-129; Brigitte Cazelles, »Bodies on Stage and the Production of Meaning«, in: *Yale French Studies* 86 (1994), S. 56-74; Sawday (wie oben), S. 66-72; Andrew Cunningham, *The Anatomical Renaissance. The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Hants 1997, S. 124-130; Mimi Cazort, Monique Kornell u. K. B. Roberts, *The Ingenious Machine of Nature. Four Centuries of Art and Anatomy*, Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa 1996, S. 126-135 (Mimi Cazort); Carlino (wie Anm. 9), S. 39-53; Pozsgai (wie Anm. 2), insb. S. 264-272; Klestinec (wie Anm. 9), S. 18-48.

<sup>26</sup> Ein korinthisches Akanthuskapitell ohne Voluten wird mit einem bandumwundenen Kranz und einem dorischen Architrav verbunden. Der zwischen Kapitell und Abakusplatte gefügte Kranz wird zwar oft an Säulenbasen eingesetzt – berühmtestes Beispiel ist die Trajanssäule –, in dieser Form scheint es äußerst selten vorzukommen. Die korinthische Säule wird in der Architekturtheorie von Vitruv und Serlio als jungfräuliche Form verstanden. Insofern könnte das korinthische Akanthus-Kranzkapitell auf die Jungfräulichkeit des seziierten Frauenkörpers anspielen. Gemäß O'Malley, der dafür eine Textstelle aus der *Fabrica* anführt, handelt es sich bei der auf dem Titelblatt dargestellten Sektion um den Leichnam einer zum Tod verurteilten Frau. Diese gab sich für schwanger aus, um die Vollstreckung des Todesurteils zu umgehen. Nachdem Hebammen hinzugezogen wurden, wurde festgestellt, daß sie nicht schwanger war und sie wurde gehängt. Die korinthische Säulenordnung könnte darauf anspielen. Siehe O'Malley (wie Anm. 2), S. 143.

raum der seziierten Frauenleiche und der Architektur des kreisförmigen Theaters wird durch drei weitere Gestalten ausbuchstabiert, die alle in Bezug zu einer Säule gesetzt sind: das der mittleren Säule überblendete Skelett, der an der rechten Säule stehende angezogene Mann und der merkwürdige, die linke Säule umklammernde nackte Mann. Diese drei Gestalten stellen verschiedene Stadien der Enthüllung des menschlichen Körpers dar und verweisen auf unterschiedliche Möglichkeiten der Anteilnahme am Geschehen. Der an der rechten Säule stehende Mann widmet seine ganze Aufmerksamkeit der seziierten Leiche, ohne daß ihn scheinbar der Gedanke berührt, er könne eines Tages selbst unterm Messer liegen. Besonders auffällig ist dagegen der sich links an die Säule klammernde nackte Mann, der wegen seines übertrieben erscheinenden Affekts aus der Masse der bekleideten Männer herausfällt. Er wirkt wie ein entblößter Gladiator, der in einem antiken Theater den hungrigen Löwen zu entkommen trachtet. Diese rätselhafte Figur veranschaulicht meiner Meinung nach die Furcht, selbst eines Tages seziiert zu werden.<sup>27</sup> Der nackte Mann steht im starken Kontrast zum zentral angeordneten, der mittleren Säule überblendeten Skelett, das scheinbar alle diese Sorgen schon hinter sich gelassen hat. Die unterschiedlichen Stadien der Enthüllung und der Verlebendigung dieser drei Gestalten verweisen darauf, daß nur am toten, geöffneten oder präparierten Menschen der funktionelle und konstruktive Aufbau des menschlichen Körpers demonstriert werden kann. Erst als seziierte Leiche weist der Körper eine Verwandtschaft zum konstruktiven Aufbau der Architektur auf.<sup>28</sup>

Schließlich stellen die Ruinenlandschaften im Hintergrund der ersten zwei Muskelmänner, die im Unterschied zu den restlichen Landschaften nicht auf die Umgebung von Padua zurückgeführt werden können, den deutlichsten Bezug zur vitruvianischen Architekturtheorie her (Abb. 5).<sup>29</sup> Hier wird das Verfah-

<sup>27</sup> Carlino hat richtigerweise darauf hingewiesen, daß bisher keine schlüssige Erklärung dieser Figur geliefert wurde. Siehe Carlino (wie Anm. 9), S. 43, Anm. 61; Klestinec (wie Anm. 9), S. 66-67. Der Hinweis auf Theaterdarstellungen der Zeit ist sicher richtig, erklärt aber weder die Blöße des linken Mannes noch das offensichtliche, irritierende Umarmen der Säule. Siehe das Titelblatt einer 1511 in Venedig gedruckten Plautusausgabe: O'Malley (wie Anm. 2), S. 164.

<sup>28</sup> Im übrigen wird das konstruktiv architektonische Verständnis des Körpers im Titelblatt durch den in die Kartusche gesetzten Titel »De humani corporis fabrica« verdeutlicht.

<sup>29</sup> Nan Rosenfelds Annahme, daß Serlio für die Ruinen der Muskelmänner verantwortlich ist, scheint mir unwahrscheinlich, da Serlio zum Zeitpunkt der Fertigstellung der *Fabrica* bereits in Frankreich war. Siehe Rosenfeld (wie Anm. 8), insb. S. 109, Anm. 12. Vesals Muskelmänner sind gut erforscht. Siehe Saunders/O'Malley (wie Anm. 25), S. 25-29; O'Malley (wie Anm. 2), S. 159-161; Kemp (wie Anm. 25); G. S. T. Cavanagh, »A new view of the Vesalian Landscape«, in: *Medical History* 27 (1983), S. 77-79; Reinhard Hildebrand, »Zum Bilde des Menschen in der Anatomie der Renaissance: Andreae Vesalii De humani corporis fabrica libri septem, Basel 1543«, in: *Annals of Anatomy* 178 (1996), S. 375-384, insb. S. 377-380. Kemps Hinweis, daß die

ren der anatomischen Sektion an die Methode der archäologischen Rekonstruktion assimiliert, die aus den Ruinenresten das Wissen über die antiken Bauformen gewinnt. Die Fülle der im seziierten, menschlichen Körper freizulegenden anatomischen Strukturen erscheint in Analogie zu den in überreicher Menge aus der Landschaft auftauchenden antiken Überresten, die zu dieser Zeit, wie Horst Bredekamp gezeigt hat, als Produkte der Natur verstanden werden konnten; gefeiert wird hier letztlich die Schöpferkraft der Natur.<sup>30</sup> In der Antikenanmutung der anfangs besprochenen fragmentierten Statuen, des Autorenporträts, des Titelblatts und der Muskelmänner ist eine erstaunlich weitgehende Strukturäquivalenz zum Verfahren vitruvianischer Antikenstudien zu erkennen. Vesals Anatomietraktat weist insofern eine analoge Problemstellung, ein ähnliches Vorgehen und vergleichbare Lösungsansätze mit den in Venedig publizierten Architekturtraktaten von Sebastiano Serlio auf.<sup>31</sup>

Landschaft nicht alle Muskelmänner verbindet, bleibt auch nach Cavanagh gültig. Siehe Kemp (wie Anm. 25), insb. S. 286. – Für eine andere, nicht besonders überzeugende Deutung und Zuschreibung der Muskelmänner siehe Marielene Putscher, »Ein Totentanz von Tizian. Die 17 großen Holzschnitte zur Fabrica Vesals (1538 – 1542)«, in: W. Göpfert u. H. Otten, *Metanoie. Wandelt euch durch neues Denken. FS Hans Schadewaldt*, Düsseldorf 1984, S. 23-40; Marielene Putscher, »Andreas Vesalius (1514 – 1564)«, in: Dietrich Engelhardt u. Fritz Hartmann (Hgg.), *Klassiker der Medizin*, München 1991, S. 113-129.

<sup>30</sup> Siehe Bredekamp (wie Anm. 1), insb. S. 19 f. Selbst in die spielerischen Szenen der Initialen ist dieses Thema weiterzuverfolgen: dort wird der aufgehängte Körper eines Hundes von einer antiken Ruine hinterfangen (siehe das große T-Initial). Die Darstellung des Initials könnte eine Kritik an den Galenisten implizieren, die man etwa in die Frage kleiden könnte: Wurden die antiken Tempel etwa nach dem Maß der Hunde gebaut? Ein solcher Vergleich würde die Position der Galenisten ad absurdum führen. Zur visuellen Kritik an den Galenisten siehe Horst W. Janson, »Titian's Laocoon Caricature and the Vesalian-Galenist Controversy«, in: *Art Bulletin* 28 (1946), S. 49-56. Für weitere Illustrationen, die Analogien zur Architektur aufweisen, siehe Saunders/O'Malley (wie Anm. 25), S. 51 (Knochen als Scharniere) und S. 107 (Mauerwerk und achter Muskelmann). Zudem weist das große I-Initial mit dem Leichenraub eine antike Ruine im Hintergrund auf. Wie Osborne überzeugend vorgeschlagen hat, legitimiert dieses Initial den Leichenraub für anatomische Zwecke mit dem legendären Raub der Leiche des Hl. Markus durch die Republik Venedig. Siehe E. A. Osborne, »Note on a historiated initial letter in the Fabrica of Vesalius«, in: *Medical History*, 44 (2000), S. 287-289.

<sup>31</sup> Es wäre schön, diesen Befund der weitgehenden Strukturäquivalenzen durch eine direkte Verbindung zwischen Vesal und Serlio oder seinem Umkreis noch präziser fassen zu können. Lionel Devlieger hat mich auf die Idee gebracht, daß der Philosoph und Dichter Benedetto Varchi (1502 – 1565), von dem wir wissen, daß er sowohl mit Vesal als auch mit den Kreisen um Tizian, Aretino und Serlio im Kontakt war, als Mittler zwischen dem anatomischen und dem architektonischen Diskurs angesehen werden kann. Varchi steht in den Jahren 1537 – 1541 im Briefkontakt mit Aretino, der mit Serlio in den Kreisen um Tizian verkehrt (Pietro Aretino, *Lettere di Pietro Aretino*, hrsg. von Gonaria Floris u. Luisa Mulas, Bd. 2, Rom 1997, S. 316-326). Varchi hatte Briefkontakt mit Vesal (Leatrice Mendelsohn-Martone, *Benedetto Varchi's 'Due lezioni': Paragoni and Cinquecento Art Theory*, New York University Ph. D. 1978, Ann Arbor Michigan 1998, S. 117, Anm. 254) und schrieb ein Sonett auf den berühmten Anatomen (L. R.

## Die Komposition des Körpers aus den vorgefundenen Fragmenten: Norm, Variabilität und Abweichung

Eine weitere Ebene, auf der strukturhomologe Vorgehensweisen zwischen Serlio und Vesal beobachtet werden können, ist der Umgang mit Variabilität, Abweichung und monströser Anomalie. Bei Vesal erklärt sich sein großes Interesse für Variabilität und Abweichung in der Anatomie des menschlichen Körpers dadurch, daß anhand jeder anatomischen Besonderheit potentiell ein galenischer Fehler nachgewiesen werden konnte. Dementsprechend finden diese Phänomene in der *Fabrica* durchgehende Berücksichtigung,<sup>32</sup> Vesal interessierte sich auch für menschliche Mißbildungen, die er jedoch im Gegensatz zu einem weitverbreiteten zeitgenössischen Diskurs nie als Monster bezeichnete und nur als Residualkategorie innerhalb der Abweichungen ansiedelte. Wie jüngst Nancy Siraisi gezeigt hat, wird durch die Untersuchung des Verhältnisses von Norm und Abweichung deutlich, wie Vesal die galenische Vorstellung des perfekten menschlichen Körpers mit der Vielfalt der empirisch vorfindbaren Variationen

C. Agnew, »Varchi and Vesalius«, in: *Bulletin of the History of Medicine* 37 (1963), S. 527-531. Serlio verkehrte überdies in den Paduaner Kreisen des Alvise Cornaro. Zu Serlios Venedigaufenthalt (1527 – 1541) und seinen Kontakten mit Cornaro siehe Hubertus Günther, »Studien zum venezianischen Aufenthalt des Sebastiano Serlio«, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 32 (1981), S. 42-94, insb. S. 50-54. – Das dorische Architrav des Frontispiz der *Fabrica* hat Ähnlichkeiten zu dem Paduaner Triumphbogen des Alvise Cornaro (insbesondere in der Verknüpfung von Ochsenköpfen und Ochsenköpfen im Fries). Siehe Michael Kiene, *Bartolomeo Ammannati*, Mailand 1995, S. 38-42. – Zu berücksichtigen wäre auch das vitruvianische Traktat des Paduaner Giovanfrancesco Fortuna, der sich wahrscheinlich zeitgleich mit Vesal in Padua aufhielt. Das Traktat, das von Puppi 1537 – 1546 datiert wird, weist in der Architektur des Frontispiz ein dorisches Architrav auf, das dem im Titelblatt der *Fabrica* bis zur Verwendung der Ochsen- und Löwenköpfe (!) entspricht. Siehe Lionello Puppi, »L'inedito Vitruvio di Gianfrancesco Fortuna (med. palat. 51) e un'ipotesi sui commentari di Baldassare Peruzzi«, in: Jean Guillaume (Hg.), *Les traités d'architecture de la Renaissance. Actes du colloque tenu à Tours 1981*, Paris 1988, S. 255-262.

<sup>32</sup> Das Interesse für abnormale Körperformen könnte auch von den prophetischen, politischen und religiösen Bedeutungen ausgehen, die man in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Mißbildungen zuzusprechen gewohnt war. Zum Diskurs über Monster in der frühen Neuzeit siehe Ottavia Niccoli, *Prophecy and People in Renaissance Italy*, (italienische Originalausgabe 1987) Princeton 1990, S. 30-60; Lorraine Daston u. Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150 – 1750*, New York 1998, S. 173-214; zum Zusammenhang von naturwissenschaftlichem und apokalyptischem Denken siehe Johannes Fried, *Aufstieg aus dem Untergang: apokalyptisches Denken und die Entstehung der modernen Naturwissenschaft im Mittelalter*, München 2001, insb. S. 171-182.

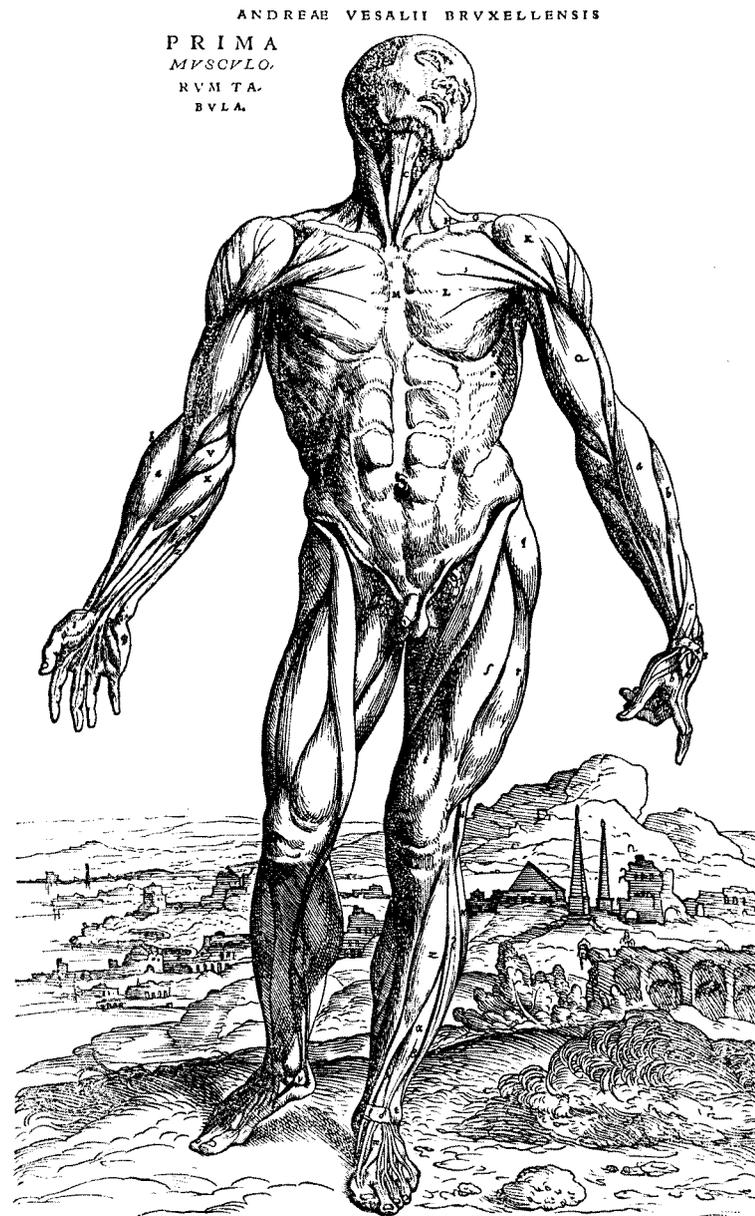


Abb. 5: Erster Muskelmann vor Ruinenlandschaft.  
(Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basel 1543).

zu koordinieren trachtete.<sup>33</sup> In diesem Zusammenhang sind die Fälle interessant, in denen Vesal ein sehr seltenes anatomisches Phänomen zur Norm erklärte, da es ihm eleganter, gestaltrichtiger und schöner erschien. Bei der Darstellung der Knochen der Hand nahm Vesal einen in der modernen Anatomie nach ihm benannten »os Vesalianum carpi« als Stütze des kleinen Fingers an (Abb. 6). Der Rarität dieser seltenen anatomischen Abweichung war sich Vesal bewußt; er verwendete sie in der Darstellung der Knochen der Hand aus konstruktiven und ästhetischen Überlegungen, da sonst ein Leerraum unterhalb des kleinen Fingers entstände und dieser nicht ausreichend gestützt wäre. Bei der Darstellung der Sehnen der Hand zeigte Vesal dagegen die Variationen auf, ohne eine bestimmte Form zu privilegieren. Auch wenn es Vesal meistens nicht für notwendig hielt, die eleganteste, schönste Form aus den anzutreffenden Variationen auszuwählen, sind die Fälle, in denen er sich dazu veranlaßt sah, aufschlußreich. Vesal hielt demnach prinzipiell an der galenischen Vorstellung eines intentional gestalteten, schönen Körpers fest, vertrat aber eine offene Vorstellung der Norm, innerhalb derer Variationen auftreten konnten.<sup>34</sup>

Wie bereits einleitend dargelegt, mußte Serlio bei dem Versuch, die Vielfalt der antiken Architekturformen und den vitruvianischen Kanon überein zu bringen, mit ähnlichen Problemen kämpfen. Dazu entwickelte er in seinen 1537 in Venedig erschienenen »Regole generali« im Rückgriff auf die Antikenstudien seines Lehrers, Baldassare Peruzzi, die moderne Theorie der Säulenordnungen (Abb. 7).<sup>35</sup> Die Säulenordnungen wurden nach einer übergeordneten Regel, einer *regola generale*, gebildet, innerhalb derer auch Varianten vorkommen konnten. Zum Beispiel ging Serlio nach der Darstellung des Aussehens und der Maße der kanonischen, dorischen Säulenordnung auf Varianten ein:

Und da ich eine große Diskrepanz zwischen den Bauwerken Roms und anderer Orte Italiens und den Schriften Vitruvs gefunden habe, wollte ich einige Beispiele zeigen, die man zur großen Zufriedenheit der Architekten noch an den Ruinen sieht. [...] Diese Beispiele wollte ich alle zeigen, damit der

<sup>33</sup> Zur Variabilität siehe William L. Straus u. Owsei Temkin, »Vesalius and the Problem of Variability«, in: *Bulletin of the History of Medicine* 14 (1943), S. 609-633; O'Malley (wie Anm. 2), S. 114-117; Siraisi, »Vesalius and Human Diversity« (wie Anm. 2), insb. S. 1-4 u. S. 69-73; Malcolm H. Hast u. Daniel Garrison, »Vesalius and the Variability of the Human Skull: Book I Chapter V of »De humani corporis fabrica««, in: *Clinical Anatomy* 13 (2000), S. 311-320.

<sup>34</sup> Siehe Straus u. Temkin (wie Anm. 33), S. 613-615, S. 623-627, S. 627-630.

<sup>35</sup> Zur Serlio und der modernen Theorie der Säulenordnungen siehe Thoenes u. Günther (wie Anm. 8); Günther, »Das geistige Erbe Peruzzis« (wie Anm. 8); Günther, »Serlio e gli ordini« (wie Anm. 8); Pauwels, »La méthode de Serlio« (wie Anm. 8), insb. S. 39-40.

Architekt bei dieser dorischen Ordnung dasjenige auswählen kann, was ihm am besten gefällt.<sup>36</sup>

Um Varianten von der dorischen Säulenordnung, die an antiken Ruinen beobachtet werden konnten, aber Vitruvs Regeln widersprachen, zu berücksichtigen, ordnete er diese als Abwandlungen derselben übergeordneten Regel der dorischen Säulenordnung zu. Für die durch Verwendung unterschiedlicher Säulenordnungen erreichten Mischformen unter den antiken Ruinen, die Vitruv streng abgelehnt hatte, erfand Serlio eine eigene Säulenordnung: den »ordine composto«, die »zusammengesetzte Ordnung«, aus der die moderne Kompositordnung entstehen sollte.<sup>37</sup> Unter dieser Rubrik versammelte er daneben alle Mischformen, um sie dennoch durch sein System erklären zu können. Serlios Absicht war eine vereinfachende und systematisierende Erklärung der Säulenordnungen nach dem italienischen Ruinenbestand als Anleitung zur architektonischen Komposition nach der Antike. In diesem Sinne erhob er in seinem Traktat das Mischen, die »mescolanza«, unterschiedlicher Formen zu einem Kompositionsprinzip des Architekten. Dem Künstler wurde demnach eine gewisse Freiheit, *licenza*, bei der Komposition nach der Antike eingeräumt. Solche Mischformen waren für Serlio jedoch nur zulässig, wenn sie zur jeweiligen Bauaufgabe paßten. Serlio entwickelte auf der einen Seite ein offenes Verständnis der Norm, in der Abweichungen auftauchen konnten, und wenn Phänomene, wie die Mischformen, sonst nicht erklärbar waren, erfand er für diese mit dem »ordine composto« eine eigene Kategorie.

Dieses Vorgehen ähnelt Vesals Umgang mit abweichenden Schädeln (Abb. 8). Vesal ließ nur die erste Form des Schädels als normal gelten und faßte alle vier weiteren dargestellten Formen als anormal auf, die wir heute als Variationen bezeichnen würden. Zudem wurde schon von Zeitgenossen Vesals bezweifelt, daß es sich bei den vier aufgezeigten Variationen um tatsächlich vorgefundene Exemplare handelt. Der jüngste Beitrag von Malcolm Hast und Daniel Garrison kommt zu dem Schluß, daß es sich um Fabrikationen Vesals handelt.<sup>38</sup>

36 »Et perche io trovo gran differentia da le cose di Roma & di altri luochi de Italia, a i scritti di Vitruvio, ho voluto dimostrare alcune parte de le quali si veggono anchora in opera con gran satisfation de gli Architetti [...] le quali tutte cose ho voluto dimostrare, accio che lo Architetto possi fare ellection di quel che più gli agrada in questo ordine dorico.« Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioè thoscano, dorico, ionico, corinthio et composito, con gli esempi dell'antiquità, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Virtuvio*, Venedig 1537, fol. 21. Für eine englische Übersetzung siehe *Serlio-Engl.* (wie Anm. 4), S. 286.

37 Zum »ordine composto« und seinen Vorläufern siehe Thoenes u. Günther (wie Anm. 8), insb. 267-270 u. 308-310; Yves Pauwels, »Les origines de l'ordre composite«, in: *Annali di architettura* I (1989), S. 29-46; Pauwels, »La méthode de Serlio« (wie Anm. 8), insb. S. 34-35.

38 Hast u. Garrison (wie Anm. 33), insb. S. 313-314.

SECUNDA.

PRIMA FIGVRA EARVM  
QVAE VIGESIMO QVINTO  
CAPITI PRÆPONVNTVR.

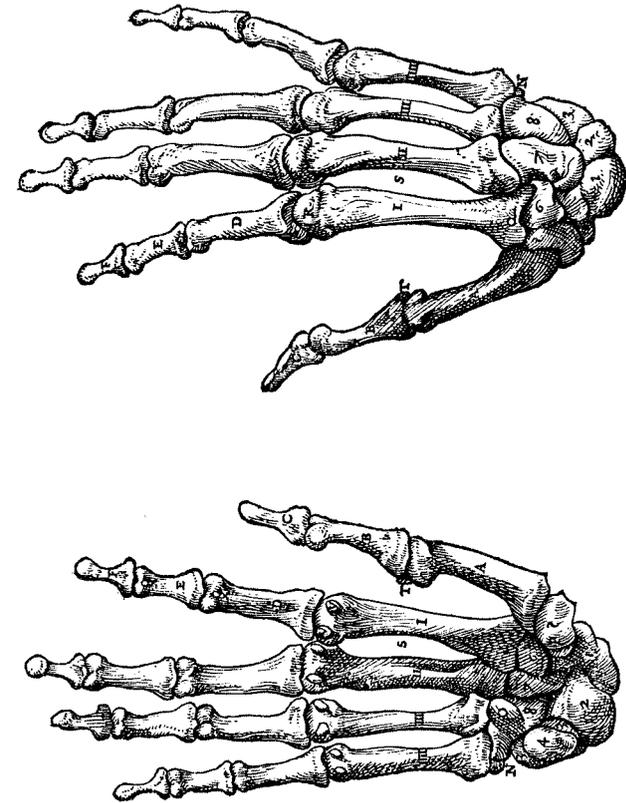


Abb. 6: Die Knochen der Hand. Mit »N« ist der »Os Vesalianum Carpi« bezeichnet. (Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basel 1543).

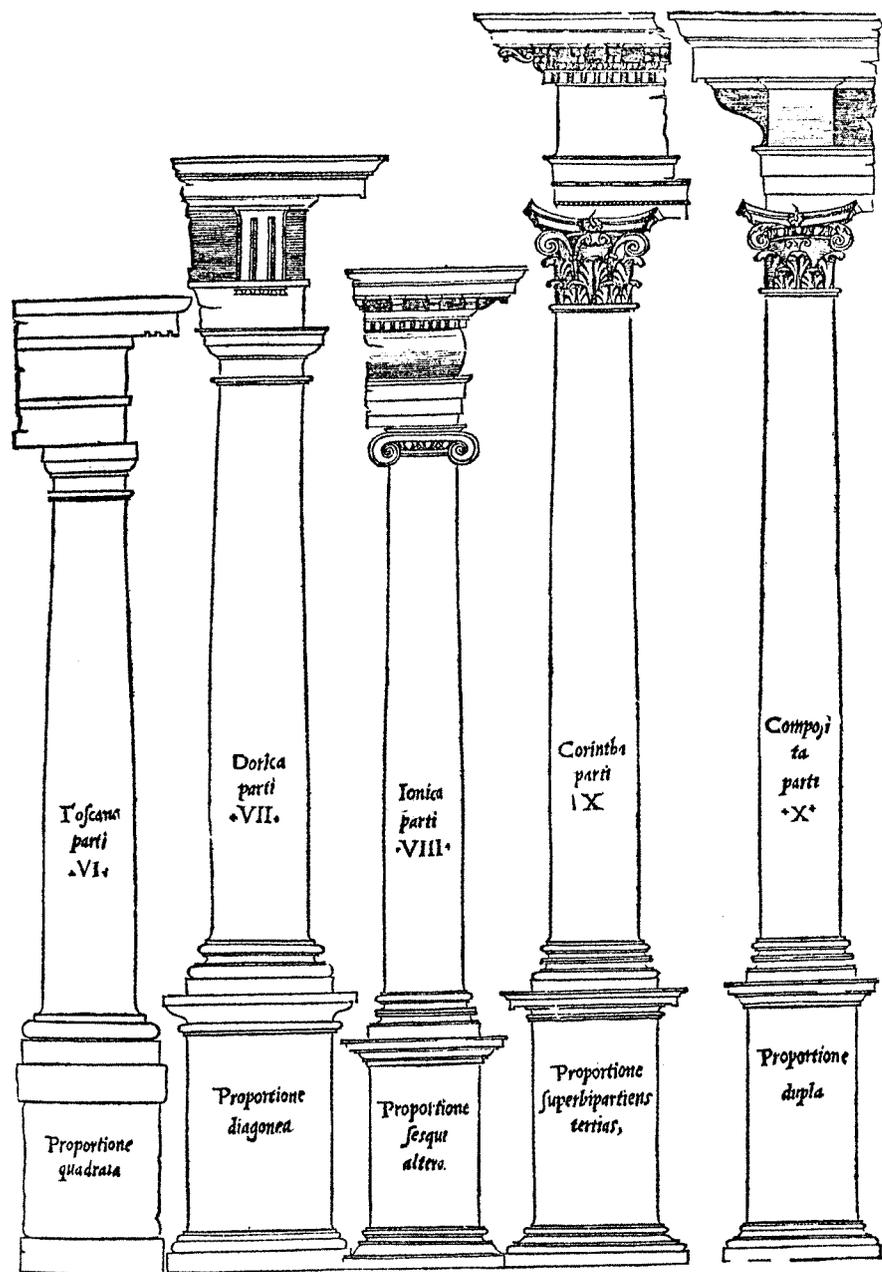
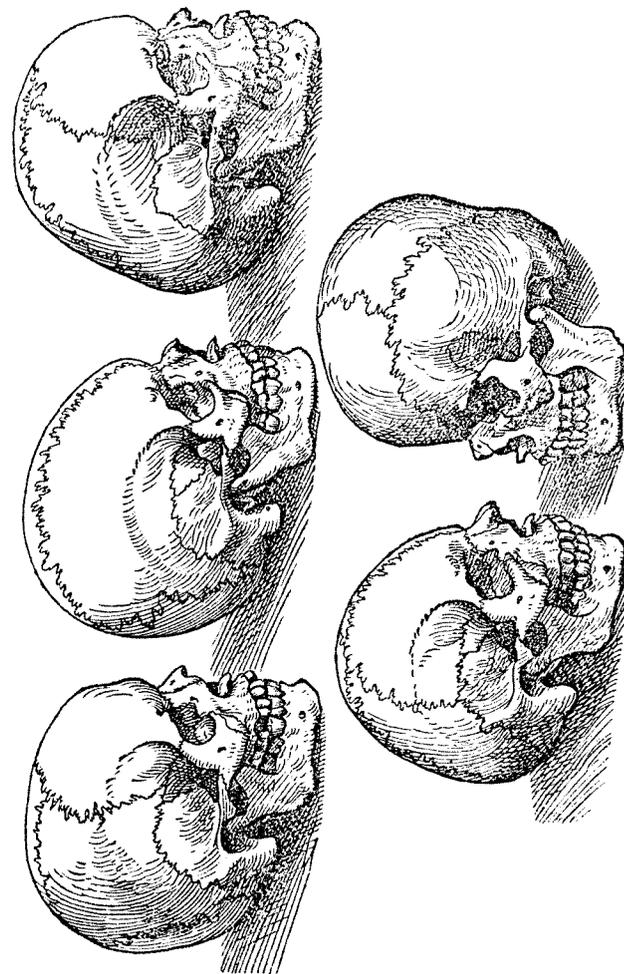


Abb. 7: Sebastiano Serlio, Die fünf Säulenordnungen. (Serlio, *Regole Generale*, Venedig 1537).

PRIMA FIGV-  
RA V. CAPITIS.  
SECVND A.  
TERTIA.



QVARTA.  
QVINTA

Abb. 8: Die fünf Schädelformen aus der *Fabrica*. (Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basel 1543).

Dies ist naheliegend, da die vier Schädelformen logisch denkbare Abweichungen darstellen; beim zweiten fehlt die vordere Ausdehnung, beim dritten die hintere Ausdehnung des kanonischen Schädels, beim vierten Beispiel fehlen beide und der fünfte Schädel weist eine laterale Schwellung bei zusätzlicher Stauchung auf. Vesal versuchte eine Ordnung in die beobachtbaren Abweichungen der Schädelformen zu bringen, indem er logisch denkbare Abweichungen von einer kanonischen Schädelform entwarf. Insofern kann am Beispiel der Schädelformen ein Serlio sehr ähnliches Bestreben erkannt werden, durch die theoretische Annahme einer *logische Konstruktionsprinzipien befolgenden Variation* Ordnung in Phänomene zu bringen, die die Darstellung zu sprengen drohten. Offensichtlich fiel es Vesal bei der Variation der Schädelformen, für die er auch ohne anatomische Sektion in den »Ossarien« viel Anschauungsmaterial finden konnte, besonders schwer, von der Galenischen Vorstellung eines perfekt konstruierten Körpers abzurücken. Er behielt die Vorstellung einer Norm bei, ließ es sich jedoch auch vor diesem für ihn besonders heiklen Interpretationsproblem nicht nehmen, ein gegenüber Galen umfassenderen Erklärungsansatz anzulegen.

Die frühneuzeitliche Vergleichbarkeit der anatomischen Forschung mit der Architekturtheorie erklärt sich aus der Tatsache, daß die vitruvianische Architekturtheorie ebenso wie die Anatomie des Vesal damit rang, eine Fülle zerlegter Fragmente zu einem stimmigen Ganzen zusammenzufügen und die Abweichungen zu erklären. Dabei versuchten Serlio und Vesal abweichende und variierende Formen in ihren Erklärungsansatz zu integrieren und setzten dazu über die Antike hinausgehende Normen und Regeln. Diese für die vitruvianischen Forschung der 30er und 40er Jahre des 16. Jahrhunderts spezifische Rekonstruktionsmethodologie bildet den gemeinsamen Diskurshorizont der Traktate von Serlio und Vesal. Wegen seiner motivierten Kritik an Galen stand Vesal vor der Schwierigkeit, ein der Galenischen Vorstellung ähnlich schlüssiges Bild vom Menschen zu bieten. Auf der einen Seite half er dem ab, indem er viele Vorstellungen der Galenischen Tradition in veränderter Form übernahm und reformierte. Auf der anderen Seite konnte die Antikenanmutung der Illustrationen dem Leser eine Anleitung geben, wie die Fülle der dargestellten und beschriebenen anatomischen Details zu verstehen sind: als Fragmente einer nur im Geiste zu stiftenden Einheit und Kohärenz des menschlichen Körpers.

## Abstract

Das Wissen über Anatomie und Architektur ist in der frühen Neuzeit grundsätzlich über Körperbilder vermittelt. Die Erforschung der antiken Ruinen Roms bereitete den Weg für eine stetig sich ausdifferenzierende Architektursprache, in der im Vergleich von Ruine, Bau und Ornament mit Skelett, Körper und Haut die Körperanalogie das zentrale Erklärungstheorem ist. Die Antikenanmutung der Illustrationen von Andreas Vesals *De humani corporis fabrica* (1543) sind mit Sicherheit als Reflex der verbreiteten Antikenbegeisterung zu verstehen. Jedoch erfüllen sie in Vesals Projekt der Erforschung des menschlichen Körpers eine viel fundamentalere Aufgabe. Durch einen Vergleich mit Sebastiano Serlios Architekturtraktaten (1537, 1540) wird deutlich, daß Vesal den seziierten Körper als zu rekonstruierende Ruine auffaßt. Während der Text der *Fabrica* sich in detaillierten Beschreibungen der menschlichen Anatomie ergeht, sorgen allein die Illustrationen für die Kohärenz und die persuasive Kraft der Argumentation. Ähnlich wie Serlio die an den antiken Ruinen beobachtete schier unübersichtbare Mannigfaltigkeit auf einfache, generative Regeln zurückführt, gelingt es Vesal in seiner *Fabrica* durch die Ruinenmetapher die Fülle von anatomischen Details und beobachtbaren Variationen mit einem kohärenten Körperbild zu koordinieren. Im Einsatz der Illustrationen und im Umgang mit der maßgeblichen, antiken Autorität (Galen und Vitruv) sind erstaunliche Strukturäquivalenzen zwischen den beiden Autoren festzustellen.