

1. Medienarchäologisches Vorspiel

Motivation der Fragestellung

»Die Zukunft des Wissens ist bildhaft«¹, lautet eine mittlerweile in den Medien-, Bild- und Kulturwissenschaften gängige Prognose hinsichtlich der Funktion von Bildmedien für die zukünftige Produktion und Organisation von Wissen. Damit soll dem Umstand Rechnung getragen werden, daß an Bildern und durch Bilder verhandelt werden kann, was buchstäblich nicht zu wissen ist und ausdrücklich bestenfalls erst gewußt werden wird. Dies jedenfalls legt die Rede von *Bildwelten des Wissens*², von *Bilderwissen*³, gar von einem »Wechsel vom text- zum bildvermittelten Wissen«⁴ oder einer »Piktoralisierung« der Naturwissenschaften⁵ nahe.

Jedoch ist es nicht immer ausgemachte Sache, welche Bilder und welches Wissen hier überhaupt als Zukunftsversprechen formuliert werden sollen. In diesen und ähnlichen Diskussionen jedenfalls wird medizinisch motivierter Bildgebung in der Regel ein besonderer Stellenwert beigemessen. »Auch die moderne Medizin ist zum großen Teil eine Bildermedizin«, heißt es etwa anlässlich der

1. So heißt es auf dem Einband von: Matthias Bickenbach/Axel Fliethmann (Hg.): *Korrespondenzen: Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln 2002.

2. Vgl. Horst Bredekamp/Gabriele Werner (Hg.): *Bildwelten des Wissens. Jahrbuch für Bildkritik*, Berlin 2003.

3. Vgl. Martin Kemp: *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Köln 2003.

4. Christa Maar: »Envisioning knowledge – Die Wissensgesellschaft von morgen«, in: dies./Hans-Ulrich Obrist/Ernst Pöppel (Hg.), *Weltwissen – Wissenswelt. Das globale Netz von Text und Bild*, Köln 2000, S. 11-19, hier S. 15.

5. Bettina Heintz/Jörg Huber: »Der verführerische Blick: Formen und Folgen wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien«, in: dies. (Hg.), *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien, New York 2001, S. 9-37, hier S. 9.

Verleihung des Nobelpreises für Medizin an die Entwickler der Magnetresonanztomographie, Lauterbour und Mansfield, in einem Beitrag der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 7. Oktober 2003. Wenige Monate zuvor, nämlich am 7. Mai 2003, erscheint, ebenfalls in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, anlässlich des diesjährigen Internistenkongresses ein Bericht, welcher sich unter dem bezeichnenden Titel ›Eine Bilderflut aus dem Körper – und der Arzt steht im Regen‹ mit der auf dem Kongreß kontrovers diskutierten Anwendung diverser bildgebender Verfahren in der klinischen Diagnostik befaßt.

Dieses Beispiel regt den Befund an, daß technische Machbarkeit und ärztliche Anwendung, bildgebende Verfahren und klinische Diagnostik, letztlich also auch Medientechnik und Bildkultur keineswegs in einem unproblematischen Zusammenhang zueinander stehen. Zudem zeigt es auf, daß mittels bildgebender Verfahren generierte Bilder in der heutigen Medizin einerseits spezifische Erkenntnisprobleme aufwerfen, ihre Anwendung andererseits aber einer gewissen Notwendigkeit unterliegt, eben weil sich die klinische Diagnostik ihrer nicht mehr ohne weiteres entledigen kann. In diesem Sinne könnte sich der Bildstatus im Zuge einer bereits verschiedentlich ausgemachten Bildhaftigkeit des Wissens allerdings als prekär erweisen, denn es drängt sich zuvorderst die Frage auf, seit wann und aus welchem Grund Bilder in der Medizin überhaupt eine derartige Autorität haben entwickeln können, daß sie auf der einen Seite zwar als Notwendigkeit aufgefaßt, auf der anderen Seite aber gleichzeitig als Zumutung erfahren werden. Vor diesem Problemhorizont dürfte demjenigen, was hier als anatomisches Wissen untersucht werden soll, sowohl aus historischer als auch aus systematischer Perspektive eine besondere Bedeutung zukommen.

Dies betrifft zunächst den historischen Umstand, daß die Anatomie schon seit der frühen Neuzeit programmatisch und konsequent Bildmedien zur Anwendung gebracht hat, was den anatomischen Bildhaushalt als umfangreiches und mannigfaltiges Archiv medizinisch motivierter Bildgebung im weitesten Sinne ausweist. Darüber hinaus fällt auf, daß der anatomische Bildhaushalt als Katalysator für nahezu alle in der klinischen Diagnostik eingesetzten Bildmedien fungiert, gerade weil anatomisches Wissen über den Bau des menschlichen Körpers für diese bis heute unhintergebar ist. So hat sich, angefangen mit der Röntgentechnik, noch jedes bildgebende Verfahren seiner anatomischen Dimension vergewissern und anatomischen Wissens rückversichern müssen. Andersherum hat die Anatomie die technischen Innovationen klinischer Diagnostik nahezu vollständig in ihren Bildhaushalt inkorporiert.

Die Notwendigkeit des Einsatzes von bisweilen als Zumutung

empfundenen bildgebenden Verfahren seitens der klinischen Diagnostik läßt sich nicht zuletzt aus medizinhistorischer Perspektive anatomisch fundieren. Wie etwa Foucault in seiner *Geburt der Klinik* aufzeigt, spielt die pathologische Anatomie für die Ausformung der klinischen Medizin im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert eine ausgezeichnete Rolle gerade deshalb, weil sie ein Untersuchungsverfahren zur Anwendung bringt, welches nicht mehr hauptsächlich in einer etwaigen Symptomologie aufgeht, sondern darum bemüht ist, den Krankheitsherd zu fokussieren und damit die Läsion zu lokalisieren. Dieser Paradigmenwechsel von der naturphilosophischen Humoralpathologie zu einer naturwissenschaftlichen, anatomisch fundierten Pathologie und die damit einhergehende Veräumlichung des Wissens über den Bau des menschlichen Körpers sind bereits Gegenstand eines Vortrags, den Virchow 1894 in der *Berliner Klinischen Wochenschrift* unter dem Titel ›Morgagni und der anatomische Gedanke‹ veröffentlicht. Tatsächlich besteht zwischen der *Geburt der Klinik* und dem ›anatomischen Gedanken‹ ein Verhältnis, welches gekennzeichnet ist durch die der Anatomie entlehnte, aber nicht mehr auf diese beschränkte Entfaltung eines Programms der notwendigen Lokalisierung des Pathologischen in Form von Läsionen. Dies ist, wenngleich unter gänzlich anderen medialen und medizinischen Vorzeichen, ein entscheidender Funktionshorizont des Einsatzes bildgebender Verfahren in der klinischen Diagnostik. Pathologische Anatomie und bildgebende Diagnostik funktionieren, dies ließe sich zunächst einmal andenken, gemäß des ›anatomischen Gedankens‹ jener makroskopischen Anatomie, welcher der Auftrag einer Ordnung der Sichtbarkeit bereits nominell eingeschrieben ist. Diesen Auftrag, dies wird zu untersuchen sein, nimmt die Anatomie sowohl autoptisch als auch bildmedial, sowohl mittels Sektion als auch mittels nicht-invasiver bildgebender Verfahren an.

Angesichts einer zeitgenössischen ›Bilderflut aus dem Körper‹, wie sie in dem Bericht der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* verhandelt wird, könnte es sich also aus verschiedenen Gründen anbieten, spezifische Ordnungen der Sichtbarkeit – zumal mittels spezifischer Medientechniken und spezifischer Bildpraktiken – jener visuellen Kultur zu untersuchen, welche zumindest auf den ersten Blick schon seit langem über den Körper im Bilde zu sein scheint. Tatsächlich könnte mit der Anatomie, welche als erste der heutigen naturwissenschaftlichen Grundlagendisziplinen der Medizin ihre Wissensformation programmatisch der Bildfläche verschrieben hat, der Beweis angetreten werden, daß auch die Vergangenheit des Wissens zumindest bildhafter ist als bisher angenommen. Daraus ergibt sich ein Problemhorizont, welcher ganz wesentlich von der Frage geprägt ist, ob anatomisches Wissen, welches formelhaft kon-

stant Wissen über den Bau des menschlichen Körpers ist, nicht auch Wissen durch Bilder und Wissen um Bilder ist, sich also anatomisches Körperwissen und anatomisches Bildwissen nicht gegenseitig bedingen.

Stand der Forschung

»There are many possible histories of anatomy«⁶, erklärt Cunningham und eröffnet damit nicht nur den Horizont vieler möglicher Geschichten der Anatomie, sondern auch denjenigen einer Geschichte verschiedener möglicher Anatomien. Denn tatsächlich ist allererst auszuweisen, von welcher aller möglichen Anatomien überhaupt die Rede sein soll. Wie der überraschend große, vor allem aufmerksamkeitsökonomische Erfolg der *Körperwelten*-Ausstellung gezeigt hat, bleibt Anatomie in der öffentlichen Wahrnehmung noch immer nahezu ausschließlich auf die traditionelle Leichensektion der makroskopischen Anatomie bezogen. Indes reicht die Bandbreite dessen, was heute in der Medizin unter ›Anatomie‹ subsumiert wird, von der makroskopischen Anatomie über die sich seit dem 17. Jahrhundert ausformende mikroskopische Anatomie bis hin zu aktuell forschungsintensiven Filiationen wie der Molekular- oder der Neuroanatomie. Deren immer kleiner werdender gemeinsamer Nenner scheint formelhaft die Beschreibung des Baus des menschlichen Körpers abzugeben, selbst wenn dieser schon seit langem makroskopisch nicht mehr zu erkennen und im gerne beschworenen Zeitalter der Digitalisierung und Informatisierung oftmals nur noch als eine imaginäre Projektionsfläche für bildgebende Verfahren auszumachen ist.

Gerade die makroskopische Anatomie aber kann – auch jenseits des sich im späten 18. Jahrhundert abzeichnenden und im 19. Jahrhundert vollziehenden Paradigmenwechsels von der Naturphilosophie zur Naturwissenschaft – als ein zentraler Phänomenbereich der Medizingeschichte verbucht werden. Dabei ist ›Medizingeschichte‹ aufzufassen einerseits als Disziplin und andererseits als Phänomenbereich dieser Disziplin.⁷ So verschränken sich, wenn

6. Andrew Cunningham: *The Anatomical Renaissance. The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Aldershot 1997, S. x.

7. Während Medizingeschichtsschreibung sich schon im 18. Jahrhundert abzeichnet, entsteht die Disziplin der Medizingeschichte erst im 19. Jahrhundert. Seit der Approbationsordnung für Ärzte aus dem Jahre 1970 ist die Medizingeschichte fester Bestandteil des Medizinstudiums an deutschen Universitäten. Zu divergie-

›Medizingeschichte‹ zur Sprache kommt, zumindest zwei Aspekte miteinander, nämlich ein historischer Problemhorizont und ein Problemhorizont der Historiographie. Diesem konstitutiven Verhältnis von Historie und Historiographie hat etwa Canguilhem in seinem erstmals 1966 erschienenen Beitrag ›Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte‹ Rechnung getragen, in welchem er ausführt: »Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte hat mit dem Gegenstand der Wissenschaft nichts gemeinsam.«⁸ Dies dürfte gleichfalls für den Phänomenbereich der Medizingeschichte und die Disziplin der Medizingeschichtsschreibung gelten, so daß es auch hier nicht um die Überprüfung des jeweiligen Standes anatomischen Wissens über den Bau des menschlichen Körpers und damit schließlich um die Bewertung des jeweiligen Inhaltes anatomischen Wissens geht. Vielmehr wird zuvorderst die Funktion des Bildes für den Modus der anatomischen Wissensproduktion und -organisation verhandelt und damit die Frage, seit wann, wie und warum anatomisches Körperwissen überhaupt auf der Bildfläche erscheint.

Zwar liegen keine aktuellen Monographien zu einer wie auch immer gearteten umfassenden Geschichte der makroskopischen Anatomie vor, doch darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie gleichwohl einen wesentlichen Bestandteil einer jeden ›Geschichte der Medizin‹⁹ ausmacht und daß gerade die frühneuzeitliche Ana-

renden disziplinären Selbstverständnissen der Medizingeschichte vgl. zuletzt: Cornelius Borck (Hg.): *Anatomien medizinischen Wissens. Medizin-Macht-Moleküle*, Frankfurt/Main 1996; Norbert Paul/Thomas Schlich (Hg.): *Medizingeschichte: Aufgaben, Probleme, Perspektiven*, Frankfurt/Main, New York 1998; Thomas Schnalke/Claudia Wiesemann (Hg.): *Die Grenzen des Anderen. Medizingeschichte aus postmoderner Perspektive*, Köln, Weimar, Wien 1998. Zum spezifischen Status der modernen Medizin zwischen naturwissenschaftlicher Programmatik und ärztlich-klinischer Praxis vgl. schon 1927: Ludwik Fleck: »Über einige besondere Merkmale des ärztlichen Denkens«, in: ders., *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt/Main 1988, S. 37-45.

8. Georges Canguilhem: »Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte«, in: ders., *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie. Gesammelte Aufsätze*, Frankfurt/Main 2002, S. 22-37, hier S. 29. Weiter heißt es dort: »Der Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte ist in der Tat die Geschichtlichkeit des wissenschaftlichen Diskurses.« (Ebd., S. 30)

9. Vgl. dazu etwa: Heinrich Haeser: *Lehrbuch der Geschichte der Medicin und der epidemischen Krankheiten. Zweiter Band. Geschichte der Medicin in der neueren Zeit*, Jena 1881; Max Neuburger/Julius Pagel (Hg.): *Handbuch der Geschichte der Medizin. Zweiter Band*, Jena 1903; Jean Starobinski: *Histoire de la Médecine*, Paris 1962; Erwin H. Ackerknecht: *Geschichte der Medizin*, Stuttgart 1986; W.F. By-

tomie umfangreich und mannigfaltig verhandelt worden ist.¹⁰ Nicht zuletzt ist eine ›Geschichte der Anatomie‹ häufig integraler Bestandteil eines zu Beginn des anatomischen Atlanten oder Lehrbuchs zu entfaltenden anatomischen Selbstverständnisses.¹¹ Dies gerät oft-

num/Roy Porter (Hg.): *Companion Encyclopedia of the History of Medicine*. 2 volumes, London, New York 1993; Wolfgang Eckart: *Geschichte der Medizin*, Berlin, Heidelberg, New York 2000.

10. Als einer der ersten Versuche der historiographischen Erfassung der Anatomie ist der 1770 von dem Physiologen Albrecht von Haller für den 1. Ergänzungsband der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert abgeschlossene Artikel anzusehen. Vgl. dazu: Albrecht von Haller: »Eine Geschichte der Anatomie von Albrecht von Haller«, in: Carlo Zanetti/Ursula Wimmer-Aeschlimann (Hg.), *Eine Geschichte der Anatomie und Physiologie von Albrecht von Haller*, Bern, Stuttgart 1968, S. 13-75. Neben den zahlreichen und meist unumgänglichen Abhandlungen zur ›Geschichte der Anatomie‹ in Publikationen zur ›Geschichte der Medizin‹ sei hier vor allem verwiesen auf: Charles Singer/C. Rabin: *A Prelude to Modern Science*, Cambridge 1946; Robert Herrlinger/Fridolf Kudlien (Hg.): *Frühe Anatomie. Eine Anthologie*, Stuttgart 1967; Jörg Henning Wolf: »Medizin im Widerstreit von Traditionsgebundenheit und Reformbestrebungen am Beginn der Neuzeit«, in: *Der Übergang zur Neuzeit und die Wirkung von Traditionen*, Göttingen 1978, S. 79-129; 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*, Hamburg 1981, S. 85-95; Gerhard Baader: »Die Antikenrezeption in der Entwicklung der medizinischen Wissenschaft während der Renaissance«, in: Rudolf Schmitz/Gundolf Keil (Hg.), *Humanismus und Medizin*, Weinheim 1984, S. 51-66; T.V.N. Persaud: *Early History of Human Anatomy. From Antiquity to the Beginning of the Modern Era*, Springfield/Ill. 1984; Richard Toellner: »Zum Begriff der Autorität in der Medizin der Renaissance«, in: Rudolf Schmitz/Gundolf Keil (Hg.), *Humanismus und Medizin*, Weinheim 1984, S. 159-179; Michael Sonntag: »Die Zerlegung des Mikrokosmos. Der Körper in der Anatomie des 16. Jahrhunderts«, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, S. 59-96; Roger French: »The Anatomical Tradition«, in: W.F. Bynum/R. Porter (Hg.), *Companion Encyclopedia*, Volume 1, S. 81-101; A. Cunningham: *The Anatomical Renaissance*; Roger French: *Dissection and Vivisection in the European Renaissance*, Aldershot 1999; Renate Wittern: »Kontinuität und Wandel in der Medizin des 14. bis 16. Jahrhunderts am Beispiel der Anatomie«, in: Walter Haug (Hg.), *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, Tübingen 1999, S. 550-571; Klaus Bergdolt: *Zwischen ›scientia‹ und ›studia humanitatis‹. Die Versöhnung von Medizin und Humanismus um 1500*, Wiesbaden 2001.

11. Vgl. etwa: Fr. Kopsch: *Rauber's Lehrbuch der Anatomie des Menschen*.

mals, wenngleich nicht ausschließlich und nicht notwendig, zu einer Fortschrittsgeschichte immer präziseren und immer stabileren anatomischen Wissens über den Bau des menschlichen Körpers, welches mit diesem endlich zur Deckung kommt und restlos in diesem aufgeht.

Insbesondere zu anatomisch motivierter Bildgebung der frühen Neuzeit liegen geläufige Standardpublikationen medizinhistorischer¹², kunsthistorischer¹³ oder medizin- und kunsthistorischer¹⁴ Herkunft vor, nicht zu vergessen zahlreiche Ausstellungskataloge¹⁵ sowie unzählige Artikel zu verschiedenen Aspekten des Themas.¹⁶

In 6 Abteilungen. Abteilung 1: Allgemeiner Teil., Leipzig 1914, S. 9-34; Thomas O. McCracken: Der-3D-Anatomie-Atlas. Mit interaktiver CD-ROM, Augsburg 1999, S. 13-17.

12. Darunter vor allem: Ludwig Choulant: Geschichte und Bibliographie der Anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst, Leipzig 1852; Robert Herrlinger: Geschichte der medizinischen Abbildung I. Von der Antike bis um 1600, München 1967; Marielene Putscher: Geschichte der medizinischen Abbildung II. Von 1600 bis zur Gegenwart, München 1972.

13. Vgl. etwa: Lovis Premuda: Storia dell'iconografia anatomica, Milano 1957; Bernard Schultz: Art and anatomy in Renaissance Italy, Ann Arbor 1985; Monique Nicole Kornell: Artists and the study of anatomy in sixteenth-century Italy, London 1992; Harald Moe: The art of anatomical illustration in the Renaissance und Baroque periods, Rhodos, Copenhagen 1995; Andrea Carlino: Paper Bodies: A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets 1538-1687, London 1999.

14. Darunter etwa: K.B. Roberts/J.D.W. Tomlinson: The fabric of the body. European traditions of anatomical illustration, Oxford 1992; Gerhard Wolf-Heidegger/Anna Maria Cetto: Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967.

15. Vgl. dazu vor allem: Mimi Cazort/Monique Nicole Kornell/K.B. Roberts (Hg.): The Ingenious Machine of Nature. Four Centuries of Art and Anatomy, Ottawa 1996; Ludmilla Jordanova/Deanna Petherbridge: The Quick and the Dead. Artists and Anatomy, London 1997; Peter Frieß/Susanne Witzgall (Hg.): La Specola. Anatomie im Wachs im Kontrast zu Bildern der modernen Medizin, Bonn 2000; Martin Kemp/Marina Wallace: Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Berkeley, Los Angeles, London 2000.

16. Dazu nur folgende Auswahl: William M. Ivins Jr.: »What about the *Fabrica* of Vesalius?«, in: Samuel W. Lambert/Willy Wiegand/ders., Three Vesalian Essays to accompany the ICONES ANATOMICAЕ of 1934, New York 1952, S. 43-99; Erwin Panofsky: »Artist, scientist, genius: notes on the ›Renaissance-Dämmerung‹«, in: Wallace K. Ferguson (Hg.), The Renaissance: Six essays, New York, Evanston 1962, S. 123-182; Robert Herrlinger: »Die didaktische Originalität in Leonardos anatomischen Zeichnungen«, in: ders./Fridolf Kudlien (Hg.), Frühe Anatomie, S. 80-107; Francisco

Dabei haben kunsthistorische Ansätze oftmals die Tendenz, das Bildmaterial aus seinem spezifisch anatomischen Funktionshorizont herauszulösen und es auf seine ikonographische Tradition oder seinen ästhetischen Gehalt hin zu untersuchen, es also als Beleg für oder Folge von Kunst aufzufassen. Hingegen weisen medizinhistorische Ansätze oftmals die Tendenz auf, dieses Bildmaterial auf ein bloßes Abbildungsverhältnis zu verpflichten und mit dem ihm scheinbar vorgängigen anatomischen Wissen seiner Zeit gleichzuschalten, es also nicht in seiner bildmedialen Spezifität, sondern als unproblematische Dokumentation anatomischer Praxis zu deuten. So wird anatomisch motivierte Bildgebung reduziert auf ihr spezifisch disziplinäres Körperwissen und damit zum Gegenstand einer bloßen Kritik an historischen Repräsentationen des immer einen körperlichen Sachverhaltes, welche aus heutiger Perspektive gelungen sind oder nicht. In der Kunstgeschichte gibt es durchaus einige kontroverse Diskussionen – vor allem über den Stellenwert des Anatomischen in der, für die und durch die Kunst der frühen Neuzeit.¹⁷ In der Medizingeschichte hingegen läßt sich kaum eine eigentliche Diskussion über die bildmediale Spezifität anatomisch motivierter

Guerra: »The identity of the artists involved in Vesalius's *Fabrica* 1543«, in: *Medical History*, Volume XIII (1969), S. 37-50; Martin Kemp: »A drawing for the *Fabrica*; and some thoughts upon the Vesalius muscle-men«, in: *Medical History*, Volume XIV (1970), S. 277-288; Sigrid Braunfels-Esche: »Leonardo als Begründer der wissenschaftlichen Demonstrationszeichnung«, in: Rudolf Schmitz/Gundolf Keil (Hg.), *Humanismus und Medizin*, Weinheim 1984, S. 23-49; Glenn Harcourt: »Andreas Vesalius and the anatomy of the antique sculpture«, in: *Representations* 17 (1987), S. 28-61; Jerome J. Bylebyl: »Interpreting the *Fasciculo* Scene«, in: *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, Volume 45, Number 3 (1990), S. 285-316; Klaus Krüger: »Mimesis und Fragmentation. *Körper-Bilder im Cinquecento*«, in: Andrea von Hülsen-Esch/Jean-Claude Schmitt (Hg.), *Die Methodik der Bildinterpretation. Les méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000*. 1. Teilband, Göttingen 2002, S. 157-202.

17. Dazu stellvertretend zwei unterschiedliche Positionen der Kunstgeschichte. Einerseits wirft Hetzer die Frage auf, »ob die Entdeckung der Perspektive als eines außerkünstlerischen Prinzips nicht als ein störendes Moment in die Malerei gekommen ist, ob nicht mit der Perspektive eine jener Bedrohungen gekommen ist, wie hernach mit Anatomie und Richtigkeit.« (Theodor Hetzer: *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne*, Stuttgart 1998, S. 59) Andererseits stellt Hofmann zur frühneuzeitlichen Kunst fest: »Die Erforschung der *Anatomie* des menschlichen Körpers gehört zu den wichtigsten Voraussetzungen der neuen Bildrealität.« (Werner Hofmann: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 92)

Bildgebung und über deren Funktion für die Produktion und Organisation anatomischen Wissens insgesamt ausmachen.¹⁸

Dabei gerät die bloße Affirmation, Bildgebung sei für die Anatomie von Bedeutung, oftmals zum Programm, welches es erlaubt, gerade nicht die Bilder, sondern das mittels dieser scheinbar unproblematisch und offensichtlich ausgestellte anatomische Körperwissen der jeweiligen Zeit auf den Prüfstand zu stellen. Bestenfalls wird die Aufgabe, eben diese Bilder in den Blick zu nehmen, an die Kunstgeschichte delegiert mit der Aufforderung, diese habe sich anatomisch motivierter Bildgebung stilgeschichtlich oder ikonographisch anzunehmen.¹⁹ Der Umstand, daß mittlerweile kunsthistorische Arbeiten, die sich primär einer solchen Aufgabe gewidmet haben, vorliegen, dürfte aber nachdrücklich verdeutlichen, daß es damit durchaus nicht getan ist.²⁰ Jenseits von einschlägigen Momenten wie etwaigen Totentanz-Allegorien, Vanitas-Motiven oder der Präsentation sogenannter ›Muskelmänner‹ im Kontrapost sind die Möglichkeiten eines ikonographischen Ansatzes, anatomisch motivierte Bildgebung der frühen Neuzeit als künstlerisch-ikonographisch prädeternierte auszuweisen, allein dadurch schon sehr begrenzt, daß lediglich Ganzkörperdarstellungen und Torsi von ihm erfaßt werden können. Diese machen aber in der Regel nur einen kleinen Teil des im Atlanten katalogisierten Bildmaterials aus. Hingegen verschließen sich insbesondere die Vereinzlung und Nahaufnahme von Organen einer solchen ikonographischen Analyse, welche darum bemüht zu sein scheint, anatomisch motivierte Bildgebung restlos in der Kunst ihrer Zeit aufgehen zu lassen.

So verhandelt die Kunstgeschichte – sofern sie es nicht ohnehin vorzieht, Kunstwerke auszuweisen, denen Anatomiestudien dienlich gewesen sind oder eben nicht – das anatomische Bildzeugnis als Beleg für künstlerische Praxis. Sie ist also auf der Suche nach

18. Als Beispiel dafür mag Cunninghams Bewertung der Bildzeugnisse in Vesals *Fabrica* von 1543 herhalten: »The novelty of what Vesalius did lay elsewhere.« (A. Cunningham: *The Anatomical Renaissance*, S. 88)

19. So der Fall bei Putscher: »Hätte nicht die Kunstgeschichtsschreibung diesen Anteil der Kunst wegen des Gegenstandes der Darstellung so frühzeitig ausgeschieden, so wäre auch eine Stilgeschichte der anatomischen Abbildung längst geschrieben und die Wechselwirkungen zwischen den beschreibenden Wissenschaften [...] und den verschiedenen Künsten, die die Gegenstände dieser Wissenschaften ab- und nachbilden, bis ins einzelne geklärt.« (M. Putscher: *Geschichte der medizinischen Abbildung II*, S. 61)

20. Vgl. dazu insbesondere: L. Premuda: *Storia dell'iconografia anatomica*; B. Schultz: *Art and anatomy*; M.N. Kornell: *Artists and the study of anatomy*.

Künstlern, deren Werk durch Bilder dokumentiert wird. Die Medizingeschichte hingegen verhandelt das anatomische Bildzeugnis als Beleg für anatomische Praxis am Seziertisch, mithin als Präparat. Sie ist also auf der Suche nach Entdeckungen, welche durch Bilder dokumentiert werden. In beiden Fällen jedoch wird eine dem Bild inhärente Bedeutung vorausgesetzt, welche es historiographisch zu rekonstruieren gilt – sei es nun mit dem medizinhistorischen Ziel, das im Bild dokumentierte anatomische Körperwissen seiner Zeit zu erkunden, oder sei es mit dem kunsthistorischen Ziel, das im Bild dokumentierte Bildwissen eines Künstlers seiner Zeit zu erforschen.

Diese zumindest für die Frage nach dem Status des Bildes für die anatomische Wissensproduktion und -organisation zunächst einigermaßen ernüchternde Bestandsaufnahme des Forschungsstandes dürfte nicht zuletzt dem Umstand geschuldet sein, daß anatomisch motivierte Bildgebung der frühen Neuzeit sowohl seitens der Kunst- als auch seitens der Medizingeschichte in der Regel aufgeht in Begriffen wie ›Abbildung‹ oder ›Illustration‹.²¹ Dadurch scheint jegliche Aussicht auf eine bild- und medientheoretische Auseinandersetzung bereits verstellt. In der Tat liegen auch kaum systematische und methodisch fundierte Arbeiten über die bild- und vor allem medienhistorischen Implikationen anatomisch motivierter Bildgebung vor, so daß auf diesem Gebiet bestenfalls von Ansätzen gesprochen werden kann.²² Dies ist vielleicht nicht zuletzt ein genu-

21. Vgl. dazu stellvertretend zwei der Standardwerke, nämlich Herrlingers *Geschichte der medizinischen Abbildung* sowie *The fabric of the body. European traditions of anatomical illustration* von Roberts/Tomlinson. Neben der Tatsache, daß beiden Begriffen ein scheinbar gänzlich unproblematisches Bild- und damit auch Medienverständnis eignet, ist dem Begriff der ›Illustration‹ in Hinblick auf die Anatomie freilich noch ein weiteres Mißverständnis eingeschrieben. Darauf machen etwa Daston/Galison aufmerksam: »Tatsächlich täuscht die Bezeichnung ›Illustration‹ völlig über ihre Vorrangstellung hinweg, da sie unterstellt, daß ihre Funktion bloß ein Hilfsmittel sei, um einen Text oder eine Theorie zu illustrieren.« (Lorraine Daston/Peter Galison: »Das Bild der Objektivität«, in: Peter Geimer [Hg.], *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/Main 2002, S. 29-99, hier S. 38)

22. Zu diesen Ansätzen zählen vor allem: L. Choulant: *Geschichte und Bibliographie der Anatomischen Abbildung*; W.M. Ivins: »What about the *Fabrica*«; E. Panofsky: »Artist, scientist, genius«; G. Harcourt: »Andreas Vesalius«; K.B. Roberts/J.D.W. Tomlinson: *The fabric of the body*; A. Carlino: *Paper Bodies*; K. Krüger: »Mimesis und Fragmentation«. Während Panofsky, Harcourt und Krüger ausschließlich bildtheoretische Fragen erörtern, behandeln Choulant, Ivins, Roberts/Tomlinson und

in historiographisches Problem, denn bei der Sichtung der umfangreichen Forschungsliteratur zu anatomisch motivierter Bildgebung könnte der Eindruck entstehen, diese würde mit der Photographie im 19. Jahrhundert enden und bestenfalls mit dem *Visible Human Project* (VHP) am Ende des 20. Jahrhunderts eine ungeahnte Wiedergeburt unter nun scheinbar völlig umgekehrten Vorzeichen feiern.²³

So verwundert es kaum, daß jene bildgebenden Verfahren, welche den anatomischen Bildhaushalt des 19. Jahrhunderts mit jenem auch von dem VHP verkörperten verbinden – also etwa die Röntgentechnik, die Computertomographie und die Magnetresonanztomographie²⁴ –, in keiner der Standardpublikationen zu anatomisch motivierter Bildgebung Berücksichtigung finden. Dadurch aber bringen sich Kunst- und Medizingeschichte nicht zuletzt auch in Hinblick auf anatomisch motivierte Bildgebung der frühen Neuzeit um die Möglichkeit der Berücksichtigung bild- und medientheoretischer Ansätze, wie sie etwa von den *Science Studies* und nun zunehmend auch im Namen der Bildwissenschaften an wissenschaftlichen Bildern und dabei gerade an zeitgenössischen bildgebenden Verfahren der Medizin entwickelt worden sind.²⁵

Carlino hauptsächlich druckgraphische Reproduktionstechniken. Eine Verknüpfung von bild- mit medientheoretischen Fragen bleibt in der Regel allerdings aus.

23. Zum *Visible Human Project* vgl. vor allem: Paula A. Treichler/Lisa Cartwright/Constance Penley (Hg.): *The Visible Woman. Imaging Technologies, Gender, and Science*, New York, London 1998; Catherine Waldby: *The Visible Human Project. Informatic bodies and posthuman medicine*, London, New York 2000; Christina Lammer (Hg.): *Digital Anatomy*, Wien 2001.

24. Siehe dazu vor allem: Lisa Cartwright: *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, London, New York 1997; Bettyann Kevles: *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*, New Brunswick 1997.

25. Vgl. dazu etwa: Michael Lynch/Steve Woolgar (Hg.): *Representation in scientific practice*, Cambridge/Mass. 1990; Brian S. Baigrie (Hg.): *Picturing Knowledge. Historical and philosophical problems concerning the use of art in science*, Toronto, Buffalo, London 1996; Caroline A. Jones/Peter Galison: »Introduction: Picturing Science, Producing Art«, in: dies. (Hg.), *Picturing Science, Producing Art*, New York, London 1998, S. 1-23; David Gugerli: »Soziotechnische Evidenzen. Der ›Pictorial Turn‹ als Chance für die Geschichtswissenschaft«, in: *Traverse* 3 (1999), S. 131-159; B. Heintz/J. Huber: *Mit dem Auge denken*; Gunnar Schmidt: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien 2001; Monika Dommann: *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen, 1896-1963*, Zürich 2003.

Zwar gibt es also eine Geschichte der Anatomie als Geschichte der anatomischen ›Abbildung‹ oder ›Illustration‹, oftmals auch im Rahmen einer weiter gefaßten *Geschichte der medizinischen Abbildung*²⁶ oder im Namen eines *Origins and development of medical imaging*²⁷. Auf eine spezifische Bildgeschichte aber, wie sie etwa von den Bildwissenschaften²⁸ in Angriff genommen wird, oder auf eine spezifische Mediengeschichte, wie sie etwa anhand der Photographie nachweisbar ist, kann hinsichtlich der von der und in der Anatomie zur Anwendung gebrachten Bildmedien nicht zurückgegriffen werden. Während neben den sogenannten ›Illustrationen‹ oder ›Abbildungen‹ vor allem Phänomene wie das anatomische Theater²⁹, der anatomische Blick³⁰, anatomische Wachspräparate³¹ und auch

26. Vgl. R. Herrlinger: *Geschichte der medizinischen Abbildung I*; M. Putscher: *Geschichte der medizinischen Abbildung II*.

27. Vgl. T. Doby/G. Alker: *Origins and Development of Medical Imaging*, Carbondale, Edwardsville 1998.

28. Vgl. dazu etwa: Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; Régis Debray: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris 1992; Gottfried Boehm: *Was ist ein Bild?*, München 1995; Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001. Im Gegensatz zu diesen Bestrebungen kann Hetzers Frage nach der »letzten Idee des Bildes« (Th. Hetzer: *Zur Geschichte des Bildes*, S. 98) als Versuch gewertet werden, nicht künstlerisch motivierte, nicht-figurative sowie durch technisch-apparative Datenerhebungsverfahren generierte Bildformate aus einer etwaigen Geschichte des Bildes auszuschließen.

29. Vgl. etwa: Gottfried Richter: *Das anatomische Theater*, Berlin 1936; Giovanna Ferrari: »Public anatomy lessons and the carnival: the anatomy theatre of Bologna«, in: *Past & Present*, Number 117 (1987), S. 50-106; Bernhard Kathan: »Objekt, Objektiv und Abbildung: Medizin und Fotografie«, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 80 (2001), S. 3-15.

30. Siehe dazu: Werner Kutschmann: *Der Naturwissenschaftler und sein Körper. Die Rolle der ›inneren Natur‹ in der experimentellen Naturwissenschaft der frühen Neuzeit*, Frankfurt/Main 1986; Christina Lammer: *Die Puppe: eine Anatomie des Blicks*, Wien 1999; Peter Moeschl: »Die Bilder des Körpers. Zur sinnlichen Wahrnehmung in der Medizin und im Alltag«, in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völckers (Hg.), *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 286-300.

31. Siehe dazu etwa: Mario Bucci: *Anatomia come arte*, Firenze 1976; Georges Didi-Huberman: *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris 1999; P. Frieß/S. Witzgall: *La Specola*.

anatomische Instrumente³² bisweilen durchaus umfangreich erforscht sind, liegen Studien zur seit der frühen Neuzeit privilegierten Publikationsform der Anatomie, nämlich dem anatomischen Atlanten, so gut wie gar nicht vor.³³

Viele dieser sich explizit oder implizit mit der visuellen Kultur der Anatomie beschäftigenden Arbeiten könnten bereits Beispiele dafür sein, daß Wissenschaftsgeschichtsschreibung, was auch immer deren jeweiliges Selbstverständnis sein mag, nicht notwendig und nicht ausschließlich auf Schriften und Meßdaten verwiesen sein muß, sondern auch weitere Phänomene, darunter etwa Bildmedien, in den Blick nehmen kann.³⁴ Allerdings beinhaltet die Annahme, daß die Anatomie eine visuelle Kultur und deshalb über den Körper im Bilde sei, einige Voraussetzungen, welche ihrerseits erklärungsbedürftig sind. Wenn Carlino von dem »definitive establishment of a visual anatomical culture«³⁵ in der frühen Neuzeit spricht, dann dürfte dies zwar darauf zurückzuführen sein, daß sich die visuelle Kultur der Anatomie in der frühen Neuzeit anhand einschlägiger Phänomene wie dem anatomischen Theater, dem anatomischen Blick sowie dem anatomischen Atlanten ausformt. Doch dürfte die

32. Vgl. dazu: A. Faller: Die Entwicklung der makroskopisch-anatomischen Präparierkunst von Galen bis zur Neuzeit, Basel 1948.

33. Ausnahmen sind: Mathias Pozsgai: »Unmittelbare Vermittlung. Anatomie und Autorschaft in *De humani corporis fabrica* (1543)«, in: Zeitsprünge – Forschungen zur Frühen Neuzeit, Heft 3/4, Band 5 (2001), S. 254–282; L. Daston/P. Galison: »Das Bild der Objektivität«. Cahns aufschlußreicher Beitrag (Michael Cahn: Der Druck des Wissens. Geschichte und Medium der wissenschaftlichen Publikation, Wiesbaden 1991), welcher sich der Geschichte wissenschaftlicher Publikationspraktiken aus medienwissenschaftlicher Perspektive annimmt, verhandelt weder den anatomischen Atlanten noch die Funktion von Bildmedien in wissenschaftlichen Publikationen.

34. Auf diese »non-verbal communication« in den Wissenschaften hat etwa Mazzolini nachdrücklich hingewiesen: »While historians, analysing cultural traditions, are accustomed to tracing the intellectual debts of an author by studying his library and tracking down all the written sources he might have read, they seldom ask: which non-verbal material did my author use, study, develop, create, collect, classify; in which non-verbal sources was he trained and which role did all of this play in his cognitive processes and investigations?« (Renato G. Mazzolini: »Preface«, in: ders. [Hg.], Non-verbal communication in science prior to 1900, Firenze 1993, S. VII–XI, hier S. X) Neben Bildmedien führt er wissenschaftliche Instrumente, Modelle, Sammlungen von Präparaten, Museen, Laboratorien und auch das anatomische Theater an.

35. A. Carlino: Paper Bodies, S. 13.

bloße Akkumulation von Phänomenen, welche selbstverständlich wesentliche Momente einer jeden visuellen Kultur ausmachen, mitnichten für die Qualifizierung der Anatomie als einer veritablen visuellen Kultur ausreichen. Denn von der Anatomie als einer visuellen Kultur zu sprechen, heißt vor allem, die Fragen, was Anatomie sei, wie diese sich artikuliere und wie sie funktioniere, anders zu stellen, als dies bislang in der Regel der Fall gewesen sein dürfte.

Dies betrifft zunächst die Annahme, Anatomie sei als Kultur aufzufassen und insofern selbst als kulturelles Phänomen zu fokussieren. Dazu bedarf es eines Kulturbegriffs, welcher es erlaubt, nicht nur die traditionell als kulturelle Sphäre definierten Felder der Literatur, Kunst, Musik oder Philosophie zu erfassen, sondern eben auch und unter anderem die Naturwissenschaften, die Medizin und die Technik, welche lange Zeit als der Sphäre des Kulturellen diametral entgegengesetzt betrachtet worden sind. Ein früherer Ansatz dazu findet sich – noch bevor die *Cultural Studies* einen dynamischen Kulturbegriff, welcher Kultur als sich stets neu im Vollzug setzende und verhandelnde versteht, angedacht haben³⁶ – in Snows kontrovers diskutierter Zwei-Kulturen-These von 1959. Dort diagnostiziert er eine Trennung zwischen naturwissenschaftlicher und künstlerisch-philosophischer Wissenskultur, womit er aber, und dies wird oft oder gerne übersehen, gleichsam eine Denkfigur einführt, welche es erlaubt, die Naturwissenschaften gerade nicht als essentiell autarkes System zu begreifen.³⁷ So werden bestimmte

36. Cartwright/Sturken fassen den extensiven Kulturbegriff der *Cultural Studies* folgendermaßen zusammen: »Culture is the production and exchange of meanings, the giving and taking of meaning, between members of a society or group.« (Lisa Cartwright/Marita Sturken: *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, Oxford 2001, S. 4)

37. So betont Snow nachdrücklich: »the scientific culture really is a culture, not only in an intellectual but also in an anthropological sense.« (C.P. Snow: *The two cultures and a second look*, Cambridge 1965, S. 9) Ein solcher Kulturbegriff muß Kultur nicht mehr als Differenzkriterium etwa zu Zivilisation, Technik oder Naturwissenschaften denken. Vielmehr kann er die grundsätzlich kulturelle Verfaßtheit auch dessen, was traditionell als außerhalb der Sphäre des Kulturellen befindlich deklariert wurde, betonen. Darauf weist etwa Engell hin: »Das Verständnis der Kultur erscheint nun in abnehmendem Maße als Differenz zwischen dem, was Kultur ist und dem, was nicht Kultur ist, sondern zunehmend durch Binnendifferenzierung, nach innen hin, zwischen den verschiedenen Erscheinungsformen von Kultur.« (Lorenz Engell: »Ausfahrt nach Babylon. Die Genese der Medienkultur aus Einheit und Vielfalt«, in: ders., *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*, Weimar 2000, S. 263-303, hier S. 273)

Methoden, Strategien und vor allem Praktiken der sogenannten ›hard sciences‹ überhaupt erst als kulturell bedeutsame Phänomene und vor allem als vergleichbar mit philosophischen, literarischen oder künstlerischen Positionen ausgewiesen. Dadurch erscheint *Wissenschaft als kulturelle Praxis*.³⁸ Einen besonderen Stellenwert hat dabei die Medizin inne, welche sich gerade durch ihren fragilen Status zwischen Naturwissenschaft und ärztlich-klinischer Praxis als kulturwissenschaftlich relevant im engsten Sinne erweist.³⁹

Damit ist aber noch nicht geklärt, was es heißt, Anatomie nicht nur als Kultur – etwa im Sinne einer Bedeutung stiftenden und Sinn verhandelnden Wissenskultur –, sondern als veritable visuelle Kultur zu untersuchen. Zwar sind zuletzt zahlreiche Arbeiten entstanden, welche den Begriff der ›visual culture‹ im Titel tragen, doch lässt sich daraus eher ein Fragenkatalog als eine Definition ableiten.⁴⁰

38. Vgl. Hans Erich Bödeker/Peter Hanns Reill/Jürgen Schlumbohm (Hg.): *Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750-1900*, Göttingen 1999. Dort heißt es: »In diesem Sinne ist die Wissenschaftsgeschichte ein umfassendes multidisziplinäres Projekt geworden, das die Produktion von bestimmten Wissenstypen unter spezifischen historischen Bedingungen untersucht.« (Ebd., S. 11) Dazu auch folgende Ausführungen: »Indem man sich auf Wissenskulturen statt auf Disziplinen oder Spezialgebiete konzentriert, amplifiziert man die Wissenspraxis zeitgenössischer Wissenschaften, bis das gesamte Gewebe technischer, sozialer und symbolischer Elemente sichtbar wird, das diese Praxis ausmacht.« (Karin Knorr Cetina: *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt/Main 2002, S. 13)

39. Vgl. dazu exemplarisch: »It is clear that medicine, health care, illness and the doctor-patient relationship are cultural activities and experiences, and as such, are appropriate areas of study for sociologists of culture and scholars in the field of cultural studies.« (Deborah Lupton: *Medicine as Culture. Illness, Disease and the Body in Western Societies*, London, Thousand Oaks, New Delhi 1994, S. 17)

40. Vgl. dazu etwa: Norman Bryson/Michael Ann Holly/Keith Moxey (Hg.): *Visual Culture: Images and Interpretation*, Hanover, London 1994; Christopher Jenks: *Visual Culture*, London 1995; Jessica Evans/Stuart Hall (Hg.): *Visual Culture. The Reader*, London u.a. 1999; L. Cartwright/M. Sturken: *Practices of Looking*; Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*, London/New York 2001. Vgl. ferner den Band ›Visuelle Kultur‹, den die Zeitschrift *Texte zur Kunst* dem Thema gewidmet hat (Nr. 34, November 1999). Die Bandbreite dessen, was als ›visual culture‹ aufgefaßt wird, reicht von einer »history of images« (N. Bryson/M.A. Holly/K. Moxey: *Visual Culture*, S. xvi) über eine »social theory of visibility« (Ch. Jenks: *Visual Culture*, S. 1) bis hin zu der Frage, ob es sich dabei eher um einen methodischen Ansatz oder einen Phänomenbereich handelt. Letzteres wird besonders virulent bei Cartwright/Sturken, welche zunächst ausführen, die methodische Herausforderung bestehe in »to understand how images and their viewers make meaning, to determine what role images

Der Problembereich dessen, was als visuelle Kultur aufgefaßt und verhandelt werden kann, ist dabei ganz wesentlich gekennzeichnet durch die Annahme, daß kulturelle Sinnstiftung – und damit die Antwort auf die Frage, was Kultur je sei – vielleicht nicht zuletzt durch visuelle und bildmediale Praktiken stattfindet.⁴¹ Diese Annahme ist auch für den Phänomenbereich der Medizin im allgemeinen geltend gemacht worden und hat dort besonders im Kontext bildgebender Verfahren Niederschlag gefunden.⁴² So führt der Begriff der ›visuellen Kultur‹ zu einer der zentralen Thesen der vorliegenden Arbeit zurück: Anatomisches Wissen artikuliert sich seit der Ausformung einer visuellen Kultur der Anatomie in der frühen Neuzeit nicht nur wesentlich bildhaft, sondern es funktioniert auch wesentlich bildhaft. Diesen Umstand auszuweisen als genuines Signum jener visuellen Kultur, welche in ihrem Selbstverständnis formelhaft konstant über den Körper im Bilde zu sein hat, ist gerade deshalb wichtig, weil visuelle Kulturen eben immer auch und oft zuvorderst Bildkulturen sind.

play in our cultures, and to consider what it means to negotiate so many images in our daily lives.« (L. Cartwright/M. Sturken: *Practices of Looking*, S. 1) Bezüglich des Phänomenbereichs stellen sie daraufhin fest: »The term ›visual culture‹ encompasses many media forms ranging from fine art to popular film and television to advertising to visual data in fields such as the sciences, law, and medicine.« (Ebd., S. 2)

41. Vgl. dazu programmatisch Mirzoeff: »Visual culture is new precisely because of its focus on the visual as a place where meanings are created and contested.« (N. Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*, S. 6) Weiterhin geben Cartwright/Sturken als eine der wesentlichen Thesen ihrer Auffassung von ›visual culture‹ aus, »[...] that meaning does not reside within images, but is produced at the moment that they are consumed by and circulate among viewers.« (L. Cartwright/M. Sturken: *Practices of Looking*, S. 7)

42. Vgl. dazu exemplarisch Cartwright, welche nach dem »status of visibility in knowledge about and authority over the body« (L. Cartwright: *Screening the Body*, S. xvi) fragt und damit »the history of a largely unexamined field of visual culture, that of medical and scientific imaging« (Ebd., S. xvii) in Angriff nimmt. Den Stellenwert der Medizin für die Untersuchung visueller Kulturen unterstreicht auch Mirzoeff: »Visualizing has had its most dramatic effects in medicine.« (N. Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*, S. 6)

Methodische Ansätze

»Wissenschaftliche Bilder sind integraler Bestandteil einer Bildgeschichte bzw. einer Bildwissenschaft«⁴³, räumt Boehm ein. Doch könnten die kontroversen Diskussionen über Bildwissenschaften bisweilen den Eindruck erwecken, die einzige davon berührte Disziplin sei die Kunstgeschichte.⁴⁴ Als kleinster gemeinsamer Nenner aller divergierenden bildwissenschaftlichen Ansätze figuriert aber nicht die Kunstgeschichte, sondern die Berufung auf den ›iconic‹ oder ›pictorial turn‹.⁴⁵ Von daher ist hier zunächst nicht über das – angesichts des bereits konturierten Forschungsstandes einigermaßen offenkundige – Spannungsverhältnis zwischen Kunst- und Bildwissenschaft noch überhaupt über Kunst zu sprechen. Vielmehr ist der Frage nachzugehen, ob der ›pictorial‹ oder ›iconic turn‹ nicht gerade auch in anderen und für andere Wissensfelder fruchtbar gemacht werden kann. Dies betrifft in Hinblick auf die Funktion des Bildes für die anatomische Wissensproduktion und -organisation vor allem die Herausforderung des ›pictorial turns‹ für jene Medizingeschichte, in welcher sich der fokussierte Phänomenbereich wesentlich entfaltet.

Die im Begriff der ›Medizingeschichte‹ eingelagerte Verschränkung von einem historischen Problemhorizont mit einem Problemhorizont des Historiographischen ist ein wesentliches Moment auch jenes ›linguistic turns‹⁴⁶ gewesen, auf welchen diverse

43. Gottfried Boehm: »Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis«, in: Jörg Huber/Martin Heller (Hg.), Konstruktionen Sichtbarkeiten, Wien, New York 1999, S. 215-227, hier S. 227.

44. Dazu etwa: James Elkins: »Art history and images that are not art«, in: The Art Bulletin, Vol. LXXVII, Number 4 (1995), S. 553-571; G. Boehm: »Zwischen Auge und Hand«; H. Belting: Bild-Anthropologie; Jörg Huber: »Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst. Eine Forschungsskizze«, in: Juerg Albrecht (Hg.), Horizonte – Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, Ostfildern-Ruit 2001, S. 379-388.

45. Boehm spricht sowohl von einer »ikonischen Wendung« als auch von einem »iconic turn« (Gottfried Boehm: »Die Wiederkehr der Bilder«, in: ders. [Hg.], Was ist ein Bild?, S. 11-38, hier S. 13), wobei er jene in der Praxis nicht-figurativer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts – also auf Phänomenebene – verwirklicht sieht, wohingegen dieser als Desiderat kunst- bzw. bildwissenschaftlicher Forschung ausgewiesen wird. Der Begriff ›pictorial turn‹ wurde 1992 von Mitchell geprägt. Vgl. dazu: W.J.T. Mitchell: »Der Pictorial Turn«, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15-40.

46. Der Begriff ›linguistic turn‹ stammt von Rorty (Richard Rorty: The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method, Chicago 1967), die unter diesem

Proklamationen eines ›iconic‹ oder ›pictorial turns‹ nicht verzichten können oder wollen. Möchte man davon ausgehen, daß sich ein ›iconic‹ oder ›pictorial turn‹ nicht in einem Konkurrenz-, sondern in einem Komplementärverhältnis zum ›linguistic turn‹ bewegt, dann ist zunächst festzustellen, daß ein ›iconic‹ oder ›pictorial turn‹ ebensowenig notwendig etwas mit einer etwaigen ›Bilderflut‹ zu tun hat wie der ›linguistic turn‹ mit einer etwaigen ›Schriftflut‹. Demgemäß formuliert Mitchell: »Der pictorial turn ist keine Antwort auf irgend-etwas. Er ist nur eine Art und Weise, die Frage zu formulieren.«⁴⁷ So geht es auch hier – sicherlich weniger aus medizinhistorischer denn aus medien- oder bildwissenschaftlicher Perspektive auf einen privilegiert medizinhistorischen Phänomenbereich – darum, eine Frage zu spezifizieren, deren Antwort hypothetisch bereits vorliegen könnte: »In verändertem Umriß erscheint auch die Medizingeschichte in einer Bildzeit wie der unseren, die wieder neu und Neues zu sehen lernt.«⁴⁸

Daß von dieser Aussage Putschers seinerzeit kaum nachhaltige Impulse für die Medizingeschichtsschreibung ausgegangen sind, ist einerseits einem wenig spezifizierten Bild- und Medienbegriff und andererseits einer einigermaßen fatalen Delegation wesentlicher Bildfragen an die Kunstgeschichte geschuldet. Dennoch sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß der von ihr eröffnete Problemhorizont heute aktueller denn je und im Namen des ›pictorial turns‹ medien- bzw. bildwissenschaftlich für einen Phänomenbereich der Medizingeschichte einzulösen ist.

Dazu bedarf es einer Klärung des nur auf den ersten Blick unproblematischen Begriffs der ›Bildmedien‹ dessen Bestandteile ›Bild‹ und ›Medien‹ auch den Titel dieser Arbeit prägen. Auf die Notwendigkeit einer solchen Begriffsklärung macht etwa Belting

Begriff seitdem subsumierten methodischen Ansätze und theoretischen Prämissen gehen jedoch weiter zurück. Darauf, daß der *linguistic turn* keineswegs einen abgeschlossenen und gemeinhin vollzogenen Paradigmenwechsel in den Geistes- und Sozialwissenschaften darstellt, hat zuletzt noch einmal Sarasin hingewiesen. (Philipp Sarasin: »Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse«, in: ders., *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt/Main, S. 10-60)

47. W.J.T. Mitchell: »Der Pictorial Turn«, S. 26.

48. M. Putschner: *Geschichte der medizinischen Abbildung II*, S. 25. Diese Aussage ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, am bemerkenswertesten ist allerdings wohl die Tatsache, daß sie 1972 getätigt wurde, also sowohl lange Zeit vor den Proklamationen eines ›pictorial‹ oder ›iconic turn‹ als auch noch kurz vor der Etablierung der Computertomographie als erstem digitalen bildgebenden Verfahren in der klinischen Diagnostik.

nachdrücklich aufmerksam, wenn er feststellt: »Im heutigen Diskurs [...] werden Bilder entweder in einem so abstrakten Sinne erörtert, als gäbe es sie medien- und körperlos, oder einfach mit ihren Bild-techniken verwechselt.«⁴⁹ Damit adressiert Belting seine Kritik einerseits an eine technikzentrierte und damit zumindest latent mediendeterministische Medienwissenschaft.⁵⁰ Andererseits hinterfragt er den auf Phänomenebene meist an der Kunst, auf methodischer Ebene meist an der Ästhetik geschulten und von daher zumindest latent universalistischen Bildbegriff der Kunstwissenschaft.⁵¹ Letzteres ist gerade deshalb von Belang, da Bildwissen – das heißt hier zunächst: Wissen um Bilder – heute ganz offensichtlich weniger denn je notwendig und ausschließlich künstlerisch oder kunsthistorisch diszipliniertes Bildwissen ist, worauf neuerdings auch andere Forschungsbeiträge aus den Medien- und Bildwissenschaften aufmerksam machen.⁵² Grundsätzlich, aber nachgerade

49. H. Belting: Bild-Anthropologie, S. 20.

50. Vgl. dazu: »In der Technikgeschichte der Medien [...], wird die Bildproduktion gleichsam als Automatismus der Medientechnik geschildert« (H. Belting: Bild-Anthropologie, S. 28). Für eine derart technikzentrierte Medienwissenschaft tritt etwa Ernst ein, wenn er sich auf den »nachrichtentechnischen Begriff des Mediums« (Wolfgang Ernst: M.edium Foucault: Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien, Weimar 2000, S. 31) beruft. Winkler hingegen stellt für die Medienwissenschaft fest: »Die Technik selbst in den Blick zu nehmen also war ein wichtiger Schritt. [...] was einmal ein berechtigter, kritischer Einwand war, ist zu einer positiven Gewißheit verkommen.« (Hartmut Winkler: »Die prekäre Rolle der Technik. Technikzentrierte versus ›anthropologische‹ Mediengeschichtsschreibung«, in: Heinz-B. Heller u.a. [Hg.], Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft, Marburg 2000, S. 9-22, hier S. 11) Von daher fordert er von der Medienwissenschaft eine wechselseitige Berücksichtigung dessen, was er als »Einschreibung der Praxen in die Technik und Zurückschreiben der Technik in die Praxen« (Ebd., S. 14) bezeichnet. Dies schlägt sich auch in Zielinskis Rede von »Kulturtechniken und Technikkultur« (Siegfried Zielinski: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 20) nieder, wenn er betont: »[...] jede dogmatische Entscheidung für einen ihrer Pole kann nur zu Lähmungen führen.« (Ebd.) Folgerichtig vertritt Faßler die Ansicht, »dass es keine universale Sprache irgendeines Mediums gibt.« (Manfred Faßler: Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit, Köln, Weimar 2002, S. 100)

51. Belting spricht ausdrücklich von einer »Dichotomie in der Kunst- und in der Bildgeschichte« (H. Belting: Bild-Anthropologie, S. 17) und betont: »In der Kunstwissenschaft war das Bild streng auf seinen Kunstcharakter beschränkt, weshalb es in eine Geschichte der künstlerischen Formen eingeordnet wurde.« (Ebd., S. 15)

52. So etwa Reck, welcher diagnostiziert: »Die Kunst hat entschieden die

nicht mediendeterministisch oder bildontologisch, geht es also darum, ein operationalisierbares Koordinatensystem zu schaffen, welches es einerseits erlaubt, über Bilder zu sprechen, ohne notwendig über Kunst sprechen zu müssen, und welches es andererseits ermöglicht, über Medien zu sprechen, ohne sich dabei ausschließlich auf Medientechnik beschränken zu müssen. Dazu führt Belting aus:

»Es ist der Sinn der [...] Fragestellung, daß sie den Bildbegriff aus den engen und traditionellen Denkmustern befreit, in denen er in den verschiedenen akademischen Fächern oder Disziplinen eingeschlossen ist.«⁵³

Den Kern von Beltings Ansatz bildet die heuristische Differenzierung von Bild und Medium, mittels derer das Phänomen Bild jenseits der zunächst unverfänglichen Rede von Bildmedien je spezifisch und damit dynamisch konturiert werden kann. Dabei geht weder das Medium im Bild unter, noch geht das Bild im Medium auf. Von daher fungiert diese heuristische Differenzierung von Bild und Medium als flexibles Scharnier zwischen systematischer und historischer Konzeptualisierung von Bildmedien und eröffnet immer wieder einen bestimmten, stets neu zu bestimmenden Problemhorizont. Dieser kann von geläufigen, tendenziell bildontologischen oder mediendeterministischen Ansätzen kaum erfaßt werden. Entsprechend formuliert Belting: »Die Ambivalenz zwischen Bild und Medium besteht darin, daß sich ihr Verhältnis in nahezu unbegrenzter Vielfalt in jedem einzelnen Fall neu herstellt.«⁵⁴ Aus diesem Wechselspiel zwischen Bild und Medium läßt sich der prekäre, da instabile Status des Bildes ableiten. Das Bild ist gerade deshalb keine feste Größe an sich, weil seine jeweilige Bedeutung weder ikonographisch noch medientechnisch in ihm selbst verborgen ist. Insofern gilt es, das Bild als Funktion zu verhandeln, und zwar als eine Funktion, welche ganz entschieden von medientechnischen und bildkulturellen Variablen gekennzeichnet ist. ›Medientechnisch‹ verweist vor allem auf Aspekte der Produktion und druckgraphischen Reproduktion von

zentrale Stelle einer Lenkung der visuellen Kultur verlassen. Sie hat keine Prägekraft mehr für die ganze Kultur oder die Kultur als ganzer.« (Hans Ulrich Reck: »Zwischen Bild und Medium. Zur Ausbildung der Künstler in der Epoche der Techno-Ästhetik«, in: Peter Weibel [Hg.], Vom Tafelbild zum globalen Datenraum. Neue Möglichkeiten der Bildproduktion und bildgebender Verfahren, Ostfildern-Ruit 2001, S. 17-50, hier S. 46) Ähnlich äußert sich auch Faßler: »Sichtbarkeit ist medienkulturell aus dem künstlerischen Rahmen genommen.« (M. Faßler: Bildlichkeit, S. 9)

53. H. Belting: Bild-Anthropologie, S. 55.

54. Ebd., S. 22.

Bildmaterial. ›Bildkulturell‹ hingegen umfaßt vor allem Aspekte des Bildgebrauchs, also diejenigen Lesarten, denen das Bildmaterial unterzogen wird, und diejenigen Handlungen, die mit ihm veranstaltet werden.

Wenn das Bild eine Funktion von variablen und deshalb je zu spezifizierenden Medientechniken und Kulturpraktiken ist, dann erscheint es folgerichtig, Bild als »kulturelle Handlung«⁵⁵ ernst zu nehmen. Damit wird zunächst dem Umstand Rechnung getragen, daß das Bild nicht einfach vorliegt, sondern sich in dem und durch den Betrachter ereignet, weshalb ein besonderes Augenmerk auf die medien- und kulturspezifischen Momente der Präsentation von Bildern gelegt werden sollte. Dies bedeutet tatsächlich eine wesentliche Verschiebung der medien- und bildwissenschaftlichen Aufmerksamkeit gegenüber Bildern. Denn nun hat eine »Topographie von Handlungen, nicht von Referenzen«⁵⁶ im Vordergrund zu stehen. Diese kennzeichnet das komplexe Feld jener Bildpraktiken, welche auf medientechnischer und bildkultureller Ebene die Funktion Bild allererst gewährleisten.⁵⁷ Möchte man Bild als ›kulturelle Handlung‹ auffassen, dann gilt es also zuvorderst, solche spezifischen Bildpraktiken auszuweisen. Zu diesen Bildpraktiken zählen insbesondere Fragen nach der visuellen Kultur, in welcher Bilder bedeutsam gestaltet und sinnhaft verhandelt werden; Fragen nach etwaigen Bildtransfers zwischen visuellen Kulturen; Fragen nach signifikanten Transformationen von Bildern durch deren Transfer zwischen visuellen Kulturen; Fragen nach bildgebenden Verfahren und druckgraphischen Reproduktionstechniken; und nicht zuletzt Fragen nach den Auswirkungen dieser bildkulturellen und medien-

55. M. Faßler: *Bildlichkeit*, S. 65.

56. H.U. Reck: »Zwischen Bild und Medium«, S. 33.

57. So betont Belting: »Es ist etwas anderes, von Bedeutungen in Bildern zu sprechen [...], als die Bedeutung, die Bilder in jeder Gesellschaft erwerben und besitzen, zum Thema zu machen.« (H. Belting: *Bild-Anthropologie*, S. 15) Trotz des durchaus nicht unproblematischen – da eine Aktualität des Historischen nicht fruchtbar machenden – historischen Bezugs stellt Böhme ähnlich fest: »Was ein Bild jeweils ist, definiert sich nicht, wie in der klassischen Epoche des Bildes, durch den Referenten, sondern vielmehr durch die Art des Gebrauchs.« (Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 133) Vgl. dazu die Argumentation Seels: »Unterschiedliche Arten des Umgangs mit Bildern schaffen unterschiedliche Arten von Bildern.« (Martin Seel: »Dreizehn Sätze über das Bild«, in: ders., *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000, S. 255-293, S. 267) Schließlich kann Reck mit einiger Berechtigung behaupten: »Der pragmatische Rahmen ist unverzichtbar.« (H.U. Reck: »Zwischen Bild und Medium«, S. 38)

technischen Aspekte auf die Verfaßtheit der jeweils beteiligten visuellen Kulturen. Die im Namen eines ›pictorial turns‹ an einen privilegiert medizinhistorischen Phänomenbereich zu richtende medien- bzw. bildwissenschaftliche Frage läuft demnach darauf hinaus, was die Anatomie mit Bildern macht und was Bilder mit der Anatomie machen.⁵⁸

Damit ist allerdings noch nicht gesagt, wie diese medientechnischen und bildkulturellen Praktiken, welche sich auf Phänomenebene bewegen, auf methodologischer Ebene überhaupt sichtbar gemacht werden können. Dies geschieht zuvorderst dadurch, daß entlang der Publikationsform des anatomischen Atlanten eine Medienarchäologie anatomischen Wissens erprobt wird. Diese ist freilich nicht ohne Foucaults Konzept der *Archäologie des Wissens*⁵⁹ zu formulieren, geht gleichwohl aber nicht notwendig und nicht restlos in diesem auf. Darüber geben einerseits der Gegenstand des archäologischen Aktes, nämlich das anatomische Wissen, und andererseits das Präfix ›Medien-‹ Auskunft. Eine hier zu erprobende Medienarchäologie anatomischen Wissens unterscheidet sich in ihrem Selbstverständnis von Foucaults *Archäologie des Wissens* dahingehend, daß sie nicht nur Diskurse im Sinne des ›linguistic turns‹, sondern eben auch und vor allem Bildmedien im Sinne des ›pictorial turns‹ avisiert.⁶⁰ Zudem unterscheidet sie sich von Ernsts Projekt einer

58. Es erstaunt nicht, daß Mitchell (hier nicht zu verwechseln mit dem Begründer des ›pictorial turns‹) in Abwandlung einer von der linguistischen Pragmatik gestellten Frage (vgl. John L. Austin: *How to do Things with Words*, London, Oxford 1975) ein ganzes Kapitel seiner Arbeit mit ›How to Do Things with Pictures‹ betitelt und ein entsprechendes Unterkapitel mit ›How Pictures do Things with Us‹ umschreibt. (Vgl. William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge/Mass. 1992) Dort führt er aus: »Thus we can begin to see that the truth, falsehood, or fictionality of an image is not simply a congenital property – one conferred at birth by a particular capture or construction process. It is, at best, only partially determined by the maker of the image. It is a matter, as well, of how that image is being used – perhaps by somebody other than the maker – in some particular context.« (W.J. Mitchell: *The Reconfigured Eye*, S. 220)

59. Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/Main 2002.

60. Foucault hat freilich selbst hervorgehoben, daß der »Diskurs [...] nicht der gemeinsame Interpretationsboden für alle Phänomene einer Kultur« (Michel Foucault: »Die Wörter und die Bilder«, in: Walter Seitter [Hg.], *Das Spektrum der Genealogie*, Bodenheim 1996, S. 9-13, hier S. 11) ist. Vielmehr interessiere ihn »das ganze Geflecht des Sichtbaren und des Sagbaren, welches eine Kultur in einem Moment ihrer Geschichte charakterisiert.« (Ebd., S. 10) Zum Verhältnis von Sehen und Wissen vgl. neben der *Geburt der Klinik* und *Überwachen und Strafen* vor allem Rajchmans

»Medienarchäologie des Wissens«⁶¹ dahingehend, daß sie sich erstens nachdrücklich als Modus der Historiographie und nicht als deren grundsätzliche Verabschiedung versteht, und daß sie zweitens sowohl medientechnische als auch bildkulturelle Aspekte umfaßt. Schließlich unterscheidet sie sich als Medienarchäologie anatomischen Wissens von Zielinskis *Archäologie der Medien*⁶² dahingehend, daß sie nach der Funktion von Bildmedien für die Produktion und Organisation anatomischen Wissens fragt und demgemäß keine Archäologie des Medialen, sondern eine Medienarchäologie des Anatomischen darstellt. Ähnlich aber wie die zuletzt im Namen einer etwaigen *Aktualität des Archäologischen*⁶³ ausgewiesenen Positionen befaßt sie sich mit den »Materialitäten des Wissens«⁶⁴, weshalb sie besonderes Augenmerk auf die »topographische und technische Bedingtheit jedes Wissens«⁶⁵ legt.

Entsprechend fungiert die Publikationsform des anatomischen Atlanten als Monument bildmedialer Praktiken.⁶⁶ Den anatomischen Atlanten als Monument zu bezeichnen, läuft zunächst darauf hinaus, diesen nicht als bloße Dokumentation von ihm vorgängigen, etwa in anatomischer Praxis am Seziertisch gewonnenen Wissens aufzufassen, sondern ihn selbst als genuin anatomisch motivierte, aber eben bildmediale Praxis zu verstehen. Der Begriff der ›bildmedialen Praktiken‹ entfaltet sich im vorliegenden Problemhorizont einigermaßen notwendig komplementär zu demjenigen der ›diskursiven Praktiken‹ bei Foucault:

Beitrag, in welchem er ausführt: »Sichtbarkeit ist Sache eines positiven, materiellen, namenlosen Körpers von Praktiken.« (John Rajchman: »Foucaults Kunst des Sehens«, in: Tom Holert [Hg.], *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000, S. 40-63, hier S. 43)

61. Vgl. dazu: W. Ernst: *Medium Foucault*, S. 9. S.a.: Wolfgang Ernst: »Medien@rchäologie (Provokation der Mediengeschichte)«, in: Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*, Köln 2001, S. 250-267.

62. Vgl. dazu: S. Zielinski: *Archäologie der Medien*.

63. Vgl. dazu: Knut Ebeling/Stefan Altekamp (Hg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt/Main 2004.

64. Knut Ebeling: »Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien«, in: ders./St. Altekamp (Hg.), *Die Aktualität des Archäologischen*, S. 9-30, hier S. 14.

65. Ebd. S. 15.

66. Zur Differenzierung von ›Monument‹ und ›Dokument‹ für dasjenige, was Foucault als »methodologisches Feld der Geschichte« (M. Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 21) bezeichnet, vgl.: ebd., S. 14f.

»was man in dieser *archäologischen Geschichte* freizulegen versucht, sind die diskursiven Praktiken, insoweit sie einem Wissen Raum geben und dieses Wissen das Statut und die Rolle von Wissenschaft annimmt.«⁶⁷

Das heißt freilich aber auch, daß es sich hier zuvorderst um den Ausweis der Positivität anatomischen Wissens durch bildmediale Praktiken handelt und es somit nicht das primäre Anliegen einer Medienarchäologie anatomischen Wissens ist, Bilder zu beschreiben. Vielmehr geht es darum, Bildpraktiken, wie sie in der Publikationsform des anatomischen Atlanten verkörpert sind, zu beschreiben, also das anatomische Wissen, welches auf der Bildfläche produziert und um die Bildfläche herum organisiert wird. Bei anatomisch motivierter Bildgebung handelt es sich privilegiert um Bilder in Büchern, wobei der Atlas als Ort der Bilder darüber entscheidet, wo und in wessen Namen Bildflächen zur Verfügung gestellt werden, welchem Funktionshorizont sie dort verpflichtet sind und welchen Bildpraktiken sie anheimgegeben werden sollen. Bestimmte medientechnische und bildkulturelle Eingriffe erlauben an unterschiedlichen Orten unterschiedliche Handlungen mit Bildern, welche dann auch unterschiedliche Wissensbestände mobilisieren und autorisieren.

Dieser Umstand verdeutlicht auch, daß der Problemhorizont bildmedialer Praktiken sich in einer Medienarchäologie anatomischen Wissens von denjenigen Ansätzen unterscheidet, welche im Namen einer historischen Rezeptionsästhetik formuliert worden sind.⁶⁸ Dies vor allem deshalb, da die Publikationsform des anatomischen Atlanten selbst als Monument bildmedialer Praktiken wie etwa Datenerhebungsverfahren, druckgraphischer Reproduktionstechniken und bildkultureller Strategien der Katalogisierung fokussiert wird. Bilder in Büchern sind dort stets schon in Gebrauch. Von daher interessiert es nicht, wie in der historischen Rezeptionsforschung, was Leser mit Atlanten gemacht haben, sondern es interessiert, was Anatomen als Autoren von Publikationen mit jenen Bil-

67. Ebd., S. 271. Vgl. dazu auch: »Anstatt der Achse Bewußtsein – Erkenntnis – Wissenschaft (die vom Index der Subjektivität nicht befreit werden kann) zu folgen, folgt die Archäologie der Achse diskursive Praxis – Wissen – Wissenschaft.« (Ebd., S. 260)

68. Vgl. dazu vor allem: Wolfgang Kemp: »Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik«, in: ders. (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 7-27. Dort heißt es: »Die Rezeptionsästhetik hat [...] (mindestens) drei Aufgaben: (1) Sie muß die Zeichen und Mittel erkennen, mit denen das Kunstwerk in Kontakt zu uns tritt; sie muß sie lesen im Hinblick (2) auf ihre sozialgeschichtliche und (3) auf ihre eigentlich ästhetische Aussage.« (Ebd., S. 22f.)

dern gemacht haben, welche im Atlanten legendiert, kommentiert und katalogisiert sind. Dabei ist es ein wesentliches Unterfangen, das diesen bildmedialen Praktiken implizite anatomische Bildwissen sichtbar zu machen. Unter ›Bildwissen‹ soll hier ein Wissen um Bilder – also um Medientechniken und Kulturpraktiken – verstanden werden, welches auf die Frage antwortet, welche kulturellen Handlungen mit welchen Datenerhebungsverfahren und mittels welcher druckgraphischer Reproduktionstechniken an welchen Orten realisiert und autorisiert werden können.

Wenn hier untersucht werden soll, ob anatomisches Wissen als formelhaft konstantes Wissen über den Bau des menschlichen Körpers nicht zuvorderst Wissen durch Bilder und damit auch Wissen um Bilder, mithin Bildwissen ist, dann erweist sich der Begriff ›anatomisches Wissen‹ in Hinblick auf Foucaults Konzept der Archäologie zumindest auf den ersten Blick als prekär. Denn zum einen markiert er die Anatomie als diejenige Wissenschaft, deren Wissensformation untersucht werden soll, womit offenkundig ein wissenschaftshistorischer Problemhorizont eröffnet wird. Zum anderen aber handelt es sich bei Foucaults Archäologie weniger um ein wissenschaftshistorisches Instrumentarium denn um ein solches, welches ganz wesentlich die Geschichte des Wissens, wie es quer zu den und durch die Disziplinen formiert wird, in Angriff nimmt. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Wissenschaftsgeschichte und Wissensgeschichte wird gerade von der jüngsten Foucault-Rezeption, welche sich wahrscheinlich nicht mehr auf den gemeinsamen Nenner einer *Subversion des Wissens*⁶⁹ durch die Archäologie bringen läßt, nachdrücklich thematisiert.⁷⁰ Dabei zeigt sich, daß etwa Canguilhem's Konzept der Epistemologie als genuin wissenschaftshistorisches Instrument nach der Geschichtlichkeit des wissenschaftlichen Diskurses fragt, wohingegen Foucaults Konzept der Archäologie als genuin wissenshistorisches Instrument die Geschichtlichkeit diskursiver Formationen des Wissens untersucht.⁷¹

69. Vgl. dazu: Walter Seitter: Von der Subversion des Wissens. Michel Foucault, München 1974.

70. Vgl. dazu: Ulrich Johannes Schneider: »Wissensgeschichte, nicht Wissenschaftsgeschichte«, in: Axel Honneth/Martin Saar (Hg.), Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001, Frankfurt/Main 2003, S. 220-229.

71. Davidson etwa führt aus: »Gegenstand der Epistemologie ist die Wissenschaft, während diskursive Formationen oder Wissen (*savoir*) Gegenstand der Archäologie sind.« (Arnold I. Davidson: »Über Epistemologie und Archäologie. Von

Zweifelsohne ist Anatomie disziplinar auf Körperwissen ge-
eicht und seit jeher formelhaft konstant mit der ›Beschreibung des
Baus des menschlichen Körpers‹ beauftragt. Daraus ergibt sich für
eine Medienarchäologie anatomischen Wissens, welche sich entlang
der Publikationsform des Atlanten bewegt, die Frage nach der
Funktion von Bildern für die Produktion und Organisation anatomi-
schen Wissens über den menschlichen Körper. Hier handelt es sich
also um Körperwissen, welches, in welcher Form auch immer, als
Wissen durch Bilder verhandelt werden soll. Auf der anderen Seite
stellt sich dann aber notwendig die Frage, was mit welchen Bildern
an welchen Orten gemacht werden muß, um Körperwissen durch
Bilder zu gewinnen. Hier handelt es sich also um Bildwissen, das
heißt um Wissen um Bilder, nicht durch Bilder. Daraus ergeben sich
medienarchäologisch zwei Wissensformate: zum einen spezifisch
anatomisches Körperwissen als Wissen durch Bilder; zum anderen
anatomisch spezifiziertes Bildwissen als Wissen um Bilder. ›Spezifi-
ziert‹ läuft darauf hinaus, daß Anatomie spezifisch disziplinar zwar
nicht auf Bildwissen angelegt ist, daß sie dieses Bildwissen aber
benötigt, um Körperwissen durch Bilder zu formieren. Bezüglich
solch disziplinar spezifizierter Wissensformate spricht Foucault im
Umfeld der Archäologie von »eingeschlossenem Wissen«⁷². Für eine
Medienarchäologie anatomischen Wissens heißt das, daß Anatomie
mit der Spezifizierung von Bildwissen Wissensformate importiert,
welche ihr nicht notwendig disziplinar verpflichtet und damit auch
nicht ausschließlich eigen sind.

Dieser Transfer läßt allerdings auch die transferierten Wis-
sensformate nicht unberührt.⁷³ Vielmehr werden diese zu spezifisch
anatomischen Zwecken anatomisch spezifiziert. Mithin geht es so-

Canguilhem zu Foucault«, in: A. Honneth/M. Saar, Michel Foucault, S. 192-211, hier
S. 193) Dies heißt aber auch, »daß diese Ebene des Wissens (*savoir*) weiträumiger
und umfassender ist als die der existierenden Wissenschaft und daß Transformatio-
nen innerhalb der diskursiven Gesamtheiten des *savoir* deshalb auch zu Veränderun-
gen in den diskursiven Praktiken von mehr als einer Wissenschaft führen können,
selbst wenn sich diese Effekte auf unterschiedliche Weise manifestieren.« (Ebd.,
S. 204)

72. Michel Foucault: »Titel und Arbeiten«, in: ders., Schriften I, Frank-
furt/Main 2001, S. 1069-1075, hier S. 1069.

73. Dazu führt Davidson aus: »Wissenschaftliche Diskurse sind modifizierte
Instantiierungen von *savoir*, niemals dessen unmittelbarer Ausdruck. [...] Der Schritt
vom *savoir* zur *Wissenschaft* erfordert Veränderungen, deren Ausmaß und Beschaffen-
heit nur historisch zu bestimmen sind.« (A.I. Davidson: »Über Epistemologie und
Archäologie«, S. 206)

wohl um den Transfer als auch um die Transformation von Wissensformaten, ein Umstand, der hier hinsichtlich anatomisch spezifizierten Bildwissens anhand professioneller Bildproduzenten in frühneuzeitlichen Atlanten oder anhand der Kooperation von Anatomen und Radiologen in zeitgenössischen Atlanten zu untersuchen sein wird. In jedem Fall liegt der hier skizzierten Medienarchäologie anatomischen Wissens die These zugrunde, daß jenes spezifiziertes Bildwissen, über welches die Anatomie praktisch verfügt, eben nicht theoretisch veräußert wird. Gerade dies unterscheidet die Anatomie wesentlich von der Kunst, welche vor allem spezifisches Bildwissen produziert und auch explizites Bildwissen in Theorien, Traktaten und Manifesten autorisiert.

Insofern müssen Wissensgeschichte und Wissenschaftsgeschichte, welche sich im Begriff des ›anatomischen Wissens‹ überlagern, einander auf historischer und historiographischer Ebene nicht ausschließen, denn ihr Wechselverhältnis ergibt sich allererst durch eine bestimmte, je zu bestimmende Perspektivierung. Das Wissen der Anatomie als Wissenschaft wird also weder als ausschließlich disziplinäres angenommen, noch wird davon ausgegangen, daß es notwendig im Praxisfeld der Anatomie verweilt, noch wird auch nur irgendwie ansatzweise behauptet, die Anatomie bleibe durch Disziplinierung von Wissen fortlaufend und unabdinglich bei sich selbst. Diesbezüglich merkt Foucault durchaus programmatisch an: »Wissen ist nicht Wissenschaft in der sukzessiven Bewegung ihrer inneren Strukturen, es ist das Feld ihrer tatsächlichen Geschichte.«⁷⁴ Genau dieses Feld zwischen visueller Kultur, anatomischem Atlanten und anatomischem Bildhaushalt – hier verstanden als Archiv medientechnisch möglicher und kulturspezifisch notwendiger Bilder – soll im Rahmen einer Medienarchäologie anatomischen Wissens als spezifisch anatomisches Wissen durch Bilder und anatomisch spezifiziertes Wissen um Bilder bestellt werden.

Zur Anatomie dieses Buches

Im Zentrum der Untersuchung stehen vor allem die von der und in der Anatomie zur Anwendung gebrachten Bildmedien und damit nicht zuletzt eher spezifisch bildmediale, mithin medientechnische und bildkulturelle Modi der anatomischen Wissensproduktion und -organisation denn die Frage nach einem historisch oder systema-

74. Michel Foucault: »Über die Archäologie der Wissenschaften. Antwort auf den *Cercle d'épistémologie*«, in: ders: Schriften I, S. 887-931, hier S. 923.

tisch wie auch immer zu bewertenden Inhalt anatomischen Wissens über den Bau des menschlichen Körpers. Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens zielt also ausdrücklich nicht ab auf eine allgemeine Geschichte der Anatomie, und zwar weder in Hinblick auf deren interne Differenzierung etwa in makroskopische, mikroskopische, Molekular- oder Neuroanatomie, noch notwendig in Hinblick auf deren je wissenschafts- und nicht zuletzt kulturhistorisch relevante naturphilosophische oder naturwissenschaftliche Programmatik. Sie versteht sich ausdrücklich nicht als Fortschrittsgeschichte entlang von Entdeckungen am Seziertisch, aber ganz gewiß auch nicht als Fortschrittsgeschichte medientechnisch determinierter Art auf der Bildfläche. Zudem erhebt sie medienhistorisch in gar keinem Fall den Anspruch einer expliziten oder gar universellen Geschichte, und zwar weder der Druckgraphik, der Zeichnung oder der Photographie, noch der Röntgentechnik oder der Computertomographie. Schließlich kann es auch nicht das Anliegen einer Medienarchäologie anatomischen Wissens sein, die Geschichte der anatomischen Zeichnung, die Geschichte der anatomischen Photographie oder die Geschichte anatomisch motivierter, nicht-invasiver bildgebender Verfahren auf ihrer jeweilig zweifellos offenbaren Zeitschiene auszuweisen. Vielmehr bewegt sich die hier zu erprobende Medienarchäologie anatomischen Wissens entlang jener zumeist auch, wenngleich nicht nur krisenhaften Momente der Etablierung spezifischer Datenerhebungsverfahren in dem anatomischen Atlanten, während derer Bildpraktiken und Medientechniken noch in Bewegung sind und ihrer zukünftigen Standardisierung harren.

Das erste Kapitel befaßt sich mit der Ausformung der visuellen Kultur der Anatomie im 16. Jahrhundert, und zwar anhand scheinbar geläufiger Phänomene wie dem sich programmatisch auf die autoptische Wissensformation berufenden anatomischen Blick, dem anatomischen Theater als architekturnaler Verkörperung anatomischer Modi der Wissensproduktion und -organisation sowie dem perspektivisch entfalteten anatomischen Bildzeugnis als jener Bildfläche, welcher sich anatomisches Wissen seitdem womöglich nachhaltig verschreibt. Die Konturierung dieser historisch manifesten Ausformung einer visuellen Kultur der Anatomie ist einerseits unabdinglich, um zu verdeutlichen, warum Anatomie seit dem 16. Jahrhundert überhaupt nicht anders als notwendig buchstäblich über den Körper im Bilde sein kann. Und sie führt damit andererseits zu der Publikationsform des anatomischen Atlanten, in welcher wesentliche Elemente dieser visuellen Kultur ihre mediale Verkörperung finden.

So setzt das zweite Kapitel mit einem Abschnitt ein, welcher die Publikationsform des anatomischen Atlanten in ihrer Spezifität

profiliert. Anschließend werden die manuellen, technisch-apparativen und nicht-invasiven Datenerhebungsverfahren sowie die jeweilig für deren Katalogisierung im anatomischen Atlanten zur Anwendung gekommenen druckgraphischen Reproduktionstechniken thematisiert.

Während das zweite Kapitel den anatomischen Atlanten also aus einer primär medientechnischen Perspektive fokussiert, eröffnet das dritte Kapitel einen dem anatomischen Atlanten inhärenten bildkulturellen Problemhorizont. Dieser artikuliert sich in mannigfaltigen Transferprozessen zwischen der Anatomie und anderen visuellen Kulturen, von denen hier insbesondere die Kunst des 16. Jahrhunderts und die klinische Diagnostik des 20. Jahrhunderts ausgewiesen werden sollen. Daraus, daß Anatomie Bilder in Bewegung versetzt, indem sie sie in den anatomischen Atlanten transferiert, ergeben sich auch Konsequenzen für die visuelle Kultur der Anatomie, welche selbst in Bewegung gerät und dabei etwaige Transformationen erfährt.

Abschließend wird der Frage nachgegangen, ob und inwieweit anatomisches Wissen tatsächlich spezifisch anatomisches Körperwissen und anatomisch spezifiziertes Bildwissen umfaßt.

Anatomisch motivierte Bildgebung entlang jeweilig medientechnisch und bildkulturell zu konturrierender Bildformate im anatomischen Atlanten als Problem aufzufassen und ihr stets latentes Krisenpotential in Betracht zu ziehen, heißt also zunächst, das Bild in der anatomischen und für die anatomische Wissensproduktion und -organisation tatsächlich ernst zu nehmen, und zwar sowohl hinsichtlich seiner medialen Komplexität als auch hinsichtlich seiner kulturellen Spezifität. Tatsächlich könnte sich die visuelle Kultur der Anatomie dabei als ein paradigmatisches Untersuchungsfeld für Medien- und Bildfragen und für die Formulierung von Medien- und Bildtheorien jenseits der etablierten Kunstproblematik gerade aus dem Grund erweisen, weil es in der Anatomie selbst kaum eine eigentlich theoretische Reflexion über Bildlichkeit gibt. So zwingt der Untersuchungsgegenstand nachgerade dazu, Bild als Praxis und damit genuin kulturell zu denken. Vielleicht tragen Medien- und Bildwissenschaften zu einem differenzierteren, etwa dem Phänomenbereich anatomisch motivierter Bildgebung grundsätzlich adäquateren Medien- und Bildbegriff in der Medizingeschichtsschreibung bei. Und vielleicht nötigt der Phänomenbereich der Medizingeschichte zu einer erst wieder manifeste Problemhorizonte eröffnenden Differenzierung von Bildpraktiken in den Medien- und Bildwissenschaften. Beide, also sowohl Medien- und Bildwissenschaften als auch die Medizingeschichte, könnten, dies gilt es im folgenden zu sondieren, davon idealiter nicht unberührt bleiben. Faßler betont:

»Bild ist kein Ruheraum der Kultur.«⁷⁵ Dies dürfte allerdings nicht nur auf historischer Ebene für den Modus anatomischer Wissensproduktion und -organisation gelten, sondern auch auf historiographischer Ebene einerseits für Medien- und Bildwissenschaften, andererseits für die Medizingeschichtsschreibung einzulösen sein.

75. M. Faßler: Bildlichkeit, S. 55.