

Jan Altmann

## Gedankenvolle Blicke:

### Anthropomorphismen in der naturgeschichtlichen Illustration

*Rarement les femelles des Phoques opposent la violence; elles ont reçu d'autres armes, mais plus impuissantes encore que celles des mâles. A peine elles se voient attaquées, qu'elles cherchent à fuir; si la retraite leur est interdite, elles s'agitent avec violence; leur regard porte l'expression du désespoir; elles fondent en larmes. J'ai vu moi-même une de ces jeunes femelles en verser abondamment [...].<sup>1</sup>*

Francois Péron, *Voyage de découvertes aux Terres Australes* (1807)

Obwohl in der Regel direkt nach der Natur gezeichnet und detailgenau, finden sich in der naturgeschichtlichen Illustration der Aufklärung immer wieder Anthropomorphismen: gedankenvolle Augen mit menschlichem Ausdruck, Tiere, die sich verhalten wie Menschen, erotisierte Pflanzen und Mollusken, trautes Ehe- und Familienleben in Flora und Fauna.

Dieser Beitrag unternimmt es, solche visuellen Vermenschlichungen der Natur zu frei zu legen und den sich dabei zeigenden Bedeutungsspuren nachzugehen. Herangezogen werden dazu zwei sehr unterschiedliche Werkgruppen, die eine aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und zugleich Prototyp der zoologischen Bildtafel des Ancien Régime, die andere aus der Zeit des Endes der Naturgeschichte und entstanden im Rahmen einer der großen Entdeckungsreisen in den Pazifik.

Die 1666 gegründete Académie royale des sciences veröffentlichte ihre botanischen und zoologischen Untersuchungen, die einem elaborierten Forschungsprogramm folgten, in höchst aufwendigen und repräsentativen Publikationen. Diese sind trotz des Anti-Anthropomorphismus und zugleich auf Grund des Anthropozentrismus der Aufklärung durchsetzt von physiognomischer Imagination und anthropomorphischer Wahrnehmung. Zwar in anderer Konstellation, doch ebenso signifikant findet sich beides auch in den Bildern der französischen *Voyage de découvertes* nach Australien unter Nicolas Baudin in den Jahren 1800 bis 1804. Hier zeigt sich die Vermenschlichung unter

anderem in publikumswirksamen, über den wissenschaftlichen Zweck hinausgehenden Schockeffekten. Abschließend soll die Aktualität des Anthropomorphismus beim zusammen Treffen von Kunst und Wissenschaft an Hand einiger Bemerkungen zur BioArt in den Blick gerückt werden.

#### Tierphysiognomik und Anti-Anthropomorphismus

Die "Gleichsetzung von Mensch und Tier", so Jurgis Baltrusaitis in seinem Essay zur Tierphysiognomik, "ist uralter Herkunft. Aus ihr sind die Fabeln und Götter aller alten Zivilisationen entstanden und in den Systemen zur Erkenntnis der moralischen Natur der Lebewesen mittels ihrer physischen Erscheinung hat sie eine Rolle gespielt."<sup>2</sup> Sie ist im Abendland ebenso verwurzelt wie in außereuropäischen Kulturen.<sup>3</sup> Die mittelalterliche, von der Symbolökonomie des Mikrokosmos-Makrokosmos-Dualismus durchzogenen Naturgeschichte wimmelt von zoomorphischen Analogien.<sup>4</sup> In der Renaissance bildete der Zoomorphismus, die Projektion animalischer Züge auf den Menschen, die Grundlage der Physiognomik, die als beinahe göttliche Wissenschaft angesehen wurde. Besonders erfolgreich und bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts populär war Giambattista della Porta zuerst 1586 veröffentlichte *Humana Physiognomia*.<sup>5</sup> Noch viel stärker als im Mittelalter wurden darüberhinaus nicht nur einzelne Tiere vermenschlicht, sondern die Natur insgesamt wurde von Gelehrten wie Konrad Gessner oder Pierre Belon als schöpferisches und handelndes Wesen betrachtet. Seit dem Beginn der Aufklärung diskreditierte man jedoch die wechselseitige Übertragung animalischer und menschlicher Eigenschaften und Gestaltmerkmale als unwissenschaftlich. Aus dem theoretischen Weltmodell des 17. Jahrhunderts, das im cartesischen Dualismus kristallisierte, leitete sich eine anti-anthropomorphistische Sichtweise auf die Tiere im einzelnen und die Natur im Ganzen ab. Reziprok verknüpft mit diesem Anti-Anthropomorphismus war ein anthropozentrisches Weltbild,

d.h. die Überbewertung menschlicher Belange und Bedürfnisse.<sup>6</sup>

### “Ridiküle Affekation” und pittoreske Biotope

Im Januar 1667 stellte der Physiologe und Naturphilosoph Claude Perrault dem Plenum der wenige Wochen zuvor in Paris auf Initiative Jean Baptiste Colberts gegründeten Académie royale des sciences das Forschungsprogramm einer Naturgeschichte der Pflanzen und Tiere vor.<sup>7</sup> 1676 wurden schließlich von Perrault selbst die *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux* und von Denis Dodart die *Histoire des plantes* [sic!] herausgegeben.<sup>8</sup> Zunächst als Vorlagen für deren Illustrationen ins Auge gefasst, kritisierte man die meisterhaften Pflanzenbilder Nicolas Roberts für die Velinensammlung des Jardin du Roy als nicht wissenschaftlich genug.<sup>9</sup> Viele gaben weder die Wurzeln wieder noch die relative Größe der Pflanzen — Elemente, die zwar der Sammler nicht vermisste, wohl aber der Naturforscher.

Schließlich gab die Académie neue, nach der Natur gezeichnete Illustrationen in Auftrag. Die Radierer erfassten kleinteilige Partien mit Hilfe des Mikroskops. Die drei ausführenden Künstler, Nicolas Robert, Louis Chastillon und Abraham Bosse, wurden angehalten, die wissenschaftlichen Auflagen einzuhalten, und ihre Ergebnisse streng geprüft, die Zeichnungen und Radierungen mit den Beschreibungen und realen Pflanzen verglichen.<sup>10</sup> Doch war die Kontrolle der Arbeiten im Vorhinein nicht zur Gänze erfolgreich. Besonders oft Anlass zur Beschwerde gaben die Illustrationen Bosses. Seine Darstellung der Mandragorawurzel verwarfen die Naturforscher wegen ihrer Feminisierung als “ridiküle Affekation” (Abb. 1).<sup>11</sup> Dass sich Pflanzen geschlechtlich fortpflanzen, begann man erst Ende des 17. Jahrhunderts zu erkennen. Systematische Untersuchungen zur Geschlechtlichkeit der Pflanzen erhielten damals prioritären Status. Die meisten Blumen sind allerdings männlich und weiblich zugleich, also hermaphroditisch. Dennoch schrieben die Botaniker des 18. Jahrhunderts der heterosexuellen Fortpflanzung prioritäre Bedeutung zu. In der Linnéschen Naturgeschichte wurden Pflanzen sogar zu Eheleuten.<sup>12</sup>

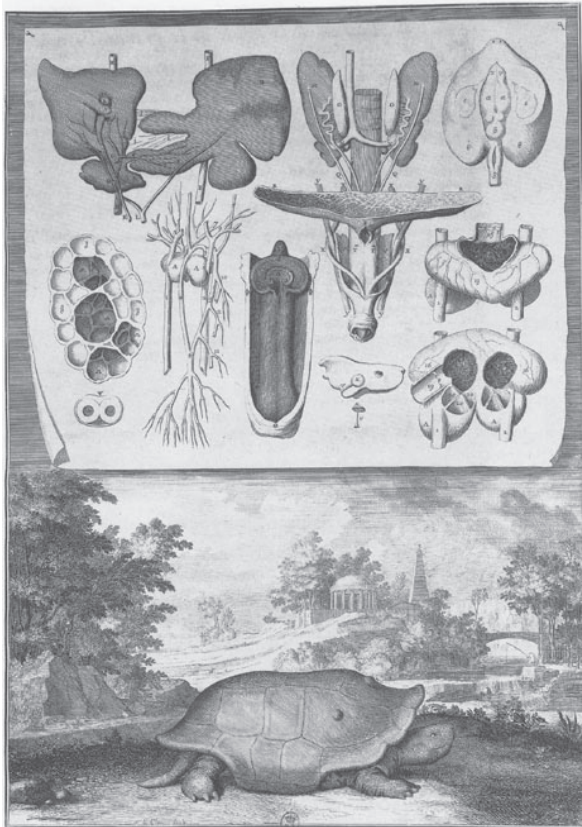
Im selben Jahr wie die *Histoire des plantes* wurde von der Académie royale des sciences der zweite Teil der *Histoire naturelle des animaux* publiziert.<sup>13</sup> Mit diesem Werk warf die zoologische Buchillustration zum einen das bis dahin mitgeführte, umfangreiche emble-



(Abb. 1) Abraham Bosse, *Mandragora mas / Mandragore*, Radierung, in: Abraham Bosse, Louis Chastillon und Nicolas Robert, *Estampes pour servir à l'histoire des plantes*, Paris: Imprimerie royale, 1701, aus: Join-Lambert/Préaud 2004, *Bosse*, Nr. 327.

matische Gepäck ab und nahm zum anderen eine Form an, die prototypisch für das 18. Jahrhundert werden sollte.<sup>14</sup> Man beschrieb und zeichnete nur noch Tiere, die man mit eigenen Augen und als Kollektiv autopsiert hatte. Mischgeschöpfe, Monster oder Fabelwesen kamen nicht mehr in betracht. Die Gestaltung der Tierfigur selbst als auch der Illustration im Ganzen ist ausgesprochen elaboriert. Die Lebewesen werden nicht mehr als Piktogramme dargestellt wie in der zoologischen Buchillustration der *emblematischen Naturgeschichte* (William Ashworth)<sup>15</sup> von Gessner bis Jonston, sondern als detaillierte Oberflächen. Zudem sind sie nicht auf den leeren Blatthintergrund aufgebracht, sondern werden vor einen integralen Landschaftsraum gestellt (Abb. 2).

Denis Reynaud unterscheidet zwei typische Muster von Hintergrundgestaltung in der zoologischen Bildtafel der Aufklärung: die menschenleere Umgebung und die pittoreske europäische Landschaft.<sup>16</sup> Vor allem letztere hat nichts mit dem natürlichem Lebensraum des abgebildeten Tieres zu tun. Auch nicht mit seinem realen, der



(Abb. 2) Sébastien Leclerc, Indische Riesenschildkröte, Radierung und Grabstichel, in: Perrault 1676, *Animaux*, S. 192 (Inv. Préaud 1980, Leclerc, Bd. 2, Inv.Nr. 2945), aus: Picon 1988, Perrault, Abb. 40.

im Falle der *Histoire naturelle des animaux* oftmals die königliche Ménagerie in Versailles gewesen war. Verstarb dort ein Tier, transportierte man es nach Paris, wo es unter das Messer der Académie kam.<sup>17</sup> Wie überhaupt alle Tiere, bevor sie Aufnahme in das Werk fanden, zuvor von den Anatomen der Académie sezirt wurden. Die Landschaft, in die sie anschließend vom Künstler gestellt werden, ist eine Menschen gemachte, ein anthropomorphes Bild-Biotop. Insignien ihrer durchgreifenden Prägung durch den Menschen sind Häuser, Brücken, Tempel und andere Bauten. In der Illustration zur Schildkröte ist er durch die Gestalt des Anglers selbst vertreten (Abb. 2). Hinzu treten in dieser Tafel mit dem Monopteros und dem Obelisk auffällige Monumente. Sie dienten der semantischen Ausstaffierung. Als Staffage kommt ihnen zwar keine für den Sinn und Zweck des Bildes unabdingbare Relevanz zu, doch produzieren sie nichtsdestoweniger interpretative Energie. Abgesehen von ihrem symbolischen Bedeutungspotenzial war bereits das bloße Vorhandensein

menschlicher Artefakte im klassischen Landschaftsbild obligatorisch, evozierten sie doch die Harmonie von Mensch und Natur.<sup>18</sup>

Der Monopteros hinterfängt auf semantischer Ebene mit seiner Rundform als Symbol von Unendlichkeit und Ewigkeit die doppelte Langlebigkeit der Schildkröte. Sogar während einer Vivisektion vermochte dieses Tier, wie die experimentierenden Akademiemitglieder beobachteten, noch recht lange weiter zu leben.<sup>19</sup> Der Obelisk war ein geläufiges Zeichen des ‚Fürstenruhms‘, das bei festlichen Anlässen seit der Renaissance an vielen europäischen Höfen immer wieder auftaucht.<sup>20</sup> Im Rahmen der in schweres Kalbsleder gebundenen und mit dem Siegel der Imprimerie royale versehenen Publikation zur *Histoire naturelle des animaux*, die nicht nur Monument wissenschaftlicher Arbeit, sondern auch Materialisierung königlicher Patronage war, kündigt der Obelisk von Macht und Ruhm Ludwigs XIV.<sup>21</sup> Dementsprechend plante Claude Perrault, der auch in großem Stil als Architekt tätig war, 1666 ein gigantisches Obeliskmonument als Denkmal der Weltherrschaft des Sonnenkönigs.<sup>22</sup> Aus Kostengründen und weil es weniger vordringlich erschien als die Vollendung des Louvres wies Jean Baptiste Colbert das Projekt jedoch zurück.

### Der Mensch als Maß

Die Naturphilosophie der Académie royale des sciences ist wie die gesamte Aufklärung von einem anthropozentrischen Erkenntnisprinzip durchzogen. Der Mensch bildet ein wesentliches Parameter für die anatomischen Untersuchungen. Nicht weil er „unbedingt besser proportioniert ist als selbst das sonderbarste Tier“, so Perrault, „denn die Perfektion einer Sache hängt von ihrer Beziehung zum jeweiligen Zweck ab, für den diese gemacht ist“, sondern weil er sich mit seinen vertrauten Proportionen als Maßstab und Modul eignet, mit dem das „große und wunderbare Gebäude“ des Universums begriffen werden kann.<sup>23</sup> Diese anthropozentrische Methodologie in die Praxis umsetzend, messen die Académiens die Körpergestalt des Bären an der Erscheinung des Menschen. Die scheinbare Ähnlichkeit zwischen dessen Händen und Füßen und den Tatzen des Bären wird bei weiterer Beobachtung als lediglich oberflächlich eingeschätzt, mangle es doch den Formen des Bären an Perfektion. Letztendlich bestehe die Ähnlichkeit der Gliedmaßen nur in deren „fleischiger Beschaffenheit“.<sup>24</sup>

Auch die Hände und Füße von Affen vergleicht Perrault unter Rekurs auf die zugehörige Illustration mit denen des Menschen und betont ihre Unterschiedlichkeit (Abb. 3).<sup>25</sup> Die drei Affen, ein Sapajou und zwei Guenons, befinden sich in einem barocken Schlossgarten. Auf der linken Seite flaniert der Blick über ein Parterre an einer Fontäne vorbei zu einer Heckenwand mit Statuen besetzten Nischen. Die Terrassenbrüstung des zweigeschossigen und dreiflügeligen Baus auf rechten Seite ist ebenfalls mit einer Statuenreihe geschmückt. Besonders die beiden rechten Tiere vollführen auffällige Gesten, die wenig affentypisch und wohl eher beim Menschen zu sehen sind. Der auf der Mauer sitzende Guenon hält in der rechten Hand eine Frucht, während er mit der linken leicht den Blumenkrug berührt, so dass die Formen seiner Finger deutlich werden. Im Mittelalter und der Renaissance galt ein Affe mit einem Apfel in der Hand als Anspielung auf den Sündenfall.<sup>26</sup> Dieser alte ikonographische Topos schimmert noch durch das Tier neben der Blumenvase. Seine Haltung erinnert an den ebenfalls eine Kugel tragenden und an die Personifikation der *natura* geketteten Affen in Matthäus Merians Frontispiz zur Geschichte der Makrokosmos–Mikrokosmos–Relationen, die 1617 von dem Rosenkreuzer Robert Fludd veröffentlicht worden ist.<sup>27</sup>

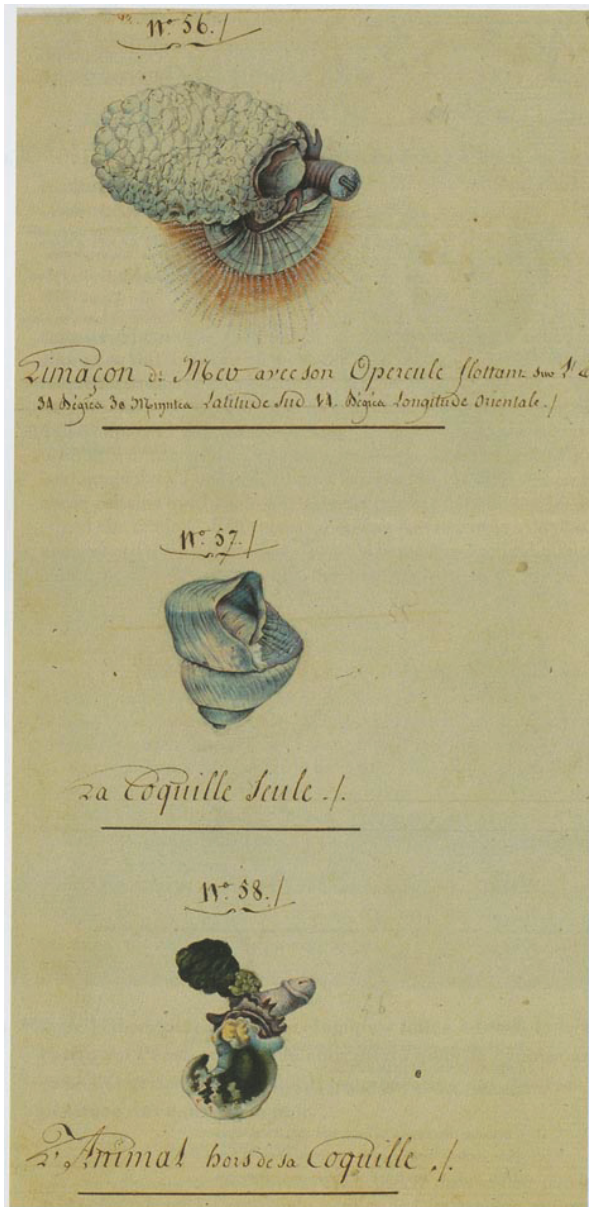
Der zweite Sapajou hat seine Hand so auf die Kugel aus Stein gelegt, als spiele er gerade mit ihr. Im Symboluniversum des emblematischen Zeitalters, an dessen Ausläufern diese Illustration entstanden ist, verweist der Affe, der den spielenden Menschen imitiert, auf die die Natur nachahmende menschliche Kunstfertigkeit.<sup>28</sup> Mit einer Bewegung, die selbst in Bezug auf einen Menschen als graziös zu bezeichnen wäre, hebt der Sapajou die Kette empor, mit der er an die Steinkugel gebunden ist, und blickt dabei versonnen zum Betrachter. Bildmetaphorisch untermauert wird die Menschenähnlichkeit des Affen durch den hier entworfenen Lebensraum des Schloßgartens, den das Tier mit dem Menschen teilt. In der deutschen Übersetzung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, einer Zeit, in der sich die menschliche Fauna so stark im Imaginären auszubreiten beginnt wie seit dem Mittelalter nicht mehr,<sup>29</sup> ist der Anthropomorphismus des Affenbildes auf die Spitze getrieben. Dort haben die beiden rechten Tiere menschliche Gesichter.<sup>30</sup>



(Abb. 3) Sébastien Leclerc, Affen (zwei Guenons, ein Sapajou), Radierung und Grabstichel, in: Perrault 1676, *Animaux*, S. 120 (Inv. Préaud 1980, *Leclerc*, Bd. 2, Inv.Nr. 2935), aus: Picon 1988, *Perrault*, Abb. 44.

### Tränen und Familienidylle

Unter den zahlreichen Illustrationen im Bordtagebuch von Nicolas Baudin, Kommandant der *Voyage de découvertes aux Terres Australes* (1800–1804), findet sich auch die Veilchenschnecke, ein Hochseebewohner, der sich von sogenannten Staatsqualen ernährt.<sup>31</sup> Sie wird von der Expedition aus ihrem Gehäuse geholt und in einer sexualisierten Ansicht zu Papier gebracht (Abb. 4, Nr. 58). Dass man das Tier in der Lateralansicht zeichnet ergibt sich aus der Norm für zoologische Illustrationen. Dass jedoch auch eine weniger suggestive Ausrichtung und Gestaltung der Schnecke möglich gewesen wäre, zeigt der Vergleich mit der ersten Figur auf dem selben Blatt (Abb. 4, Nr. 56). Illustriert wurde das Bordtagebuch von zwei jungen Zeichnern, die Baudin speziell zu diesem Zweck angeheuert hatte und die später, nachdem die offiziellen Künstler die Expedition beim Zwischenstopp auf der Île-de-France (Mauritius) verlassen hatten, deren Nachfolge antraten. Die Biografien der beiden Bordbuchillustratoren liegen bis zu



(Abb. 4) Charles-Alexandre Lesueur oder Nicolas-Martin Petit, Aquarell, Muséum d'histoire naturelle du Havre, Collection Lesueur, Nr. 72069, aus: Baudin (2000), *Voyage*, Tf. 30

ihrem Auftauchen in der Besatzungsliste der Géographe, eines der zwei Expeditionsschiffe, weitgehend im Dunkeln. Der eine, Nicolas-Martin Petit, wird als Meisterschüler Davids erwähnt. Darüberhinaus ist jedoch über seine Ausbildung ebensowenig bekannt wie über die des zweiten Zeichners, Charles-Alexandre Lesueur.<sup>32</sup>

Die reziproke Projektion zoomorpher Formen auf das Antlitz oder die Gestalt von Menschen und menschlicher Wesenszüge oder Verhaltensweisen auf Tiere ist trotz

des prinzipiellen Anti-Anthropomorphismus der Aufklärung mit der Ablösung der Naturgeschichte keineswegs zu Ende.<sup>33</sup> So gebiert die Französische Revolution ihr eigenes Bestiarium an Hybridwesen.<sup>34</sup> Mit den Arbeiten Petrus Campers zur Erforschung und Darstellung einerseits der menschlichen Mimik sowie andererseits der Physiognomie verschiedener Ethnien erfährt die Erkundung der Leidenschaften und die Physiognomik ein vertieftes Interesse auch in der Wissenschaft.<sup>35</sup>

In dem 1807 publizierten Atlas der Baudin-Expedition sind die Blicke der Wirbeltiere, deren Illustrationen von Lesueur stammen, oftmals eigentümlich gemüt- und gedankenvoll.<sup>36</sup> Ihre Augen scheinen eine anthropoide Emotivität auszustrahlen. Besonders ausgeprägt ist dies bei den Seeelefanten, bei denen sie übergroß und von langen Wimpern gerahmt sind.<sup>37</sup> Auch François Péron, leitender Zoologe der Expedition und Autor des offiziellen Reiseberichts, anthropomorphisiert dieses Tier. Als einer der Matrosen einem jungen Weibchen mit einem Ruder die Zähne ausschlägt, beobachtet Péron voller Mitleid, wie es in Tränen ausbricht.<sup>38</sup>

Mit ihrer ausgeprägt physiognomischen Gestaltung fügen sich die Illustrationen der Wirbeltiere im Atlas der Baudin-Expedition in eine stilistische und ikonographische Tradition ein wie sie schon über einhundert Jahre früher in Leclers Tafeln zur *Histoire naturelle des animaux* aufgetreten ist. So blinzelt dort das verträumt daliegende Seekuhjunge melancholisch zum Betrachter herüber.<sup>39</sup> Auch beim Löwen, der die Reihe der Tierbeschreibungen anführt, konzentriert sich die zutiefst menschenähnliche Physiognomie in einem durchdringenden, wissenden Blick. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass entgegen den Konventionen der zoologischen Illustration, nach denen Tiere in der taxonomisch prägnanten Profilansicht darzustellen sind, der Löwe sein Antlitz frontal dem Betrachter zuwendet.<sup>40</sup>

Erwartungsgemäß findet sich auch bei Leclers Lehrer und Förderer, Charles le Brun, ein Löwenmännchen mit menschlichen Augen.<sup>41</sup> Le Brun trieb umfangreiche Studien über die Physiognomie von Mensch und Tier. Am 28. März 1671, im selben Jahr als der erste Teil der *Histoire naturelle des animaux* erschien, präsentierte er seine Überlegungen in einer Vorlesung vor der Académie de Peinture, bei der auch Colbert anwesend war. Dabei führte Le Brun Zeichnungen von zugleich ausdrucksstarken und rätselhaften Tierköpfen sowie von zoomorphisierten Menschenköpfen vor.<sup>42</sup> Wie Claudia

Schmölders hervorhebt, ergibt sich aus der Menschenähnlichkeit des Löwen im Zusammenspiel mit dem "leoninen Typus" beim Menschen ein empirischer Zirkelschluss: "Der Mensch sieht aus wie ein Löwe, weil der Löwe schon aussieht wie ein Mensch".<sup>43</sup>

Die Praxis und Theorie der Tierphysiognomik ist zunächst Widerschein einer *apriori* anthropomorphisierenden Betrachtungsweise. Darüber hinaus ist sie Ausdruck eines moralisch geprägten Blicks auf die Natur.<sup>44</sup> Tiere, die sich auf Grund ihrer menschenähnlichen Größe und Morphologie besonders für eine vermenschlichende Wahrnehmung eignen (Kängurus, Wombats, Emus, Seeelefanten oder Affen) werden in Lesueurs Bildern häufig als Kleinfamilie (bestehend aus Vater, Mutter und Kindern) oder, noch häufiger, als Paar imaginiert.<sup>45</sup> Insbesondere in den Illustrationen des Atlases, also den für die breitere Öffentlichkeit bestimmten Bildern, wird diese Familienidylle vermittelt. Abgesehen von den Abbildungen pelagischer Weichtiere werden die zoologischen Bildtafeln des Baudin-Atlases somit in einem sich wechselseitig verstärkenden Reflex zu Projektionsflächen und Vor-Bildern bürgerlicher Normen und Moralvorstellungen, wie sie die Französische Revolution postuliert hat.

### Publikumswirksame Schockeffekte

Für die zoologischen Illustrationen der Baudin-Expedition konnte aus einem reichen Vorlagenfundus an Velinaquarellen geschöpft werden. Viele der Raubtiere sind gerade dabei, ein erbeutetes Tier zu verspeisen. Auch eine der Bildtafeln des Atlases zeigt das Zerreißen eines Tierkadavers.<sup>46</sup> Die von Péron angestellten Überlegungen zu den Gesetzen des Lebens und Überlebens in der Natur werden in diesen Bildern anschaulich in Szene gesetzt.<sup>47</sup> Lesueur illustriert die Darstellung des Fressen-und-Gefressen-Werdens allerdings mit einigen zusätzlichen Schockeffekten. Dies wäre für den wissenschaftlichen Gehalt oder zum Verständnis der Abbildungen nicht erforderlich gewesen. Man sieht verstreut auf der Erde liegende Federn eines erlegten Vogels<sup>48</sup> oder aus dem Maul eines Raubtieres heraustropfendes Blut.<sup>49</sup> Mit solchen Visionen des Ekels oder Schreckens gestaltet der Künstler die im Grunde genommen nüchternen zoologischen Illustrationen für den Betrachter visuell attraktiver. Offensichtlich trafen solche blutigen Bilder den Geschmack des Publikums, denn auf dem Pariser Salon von 1808 im Musée Napoléon präsentierte Lesueur außer einigen Quallen

die Darstellung der südafrikanischen Fleckenhyäne, auf dem die beiden Tiere gerade die letzten Fleischfetzen eines klaffenden Skeletts verspeisen.<sup>50</sup> Dass Lesueur die fesselnde Grausamkeit der Natur gerade bei Wirbeltieren und nicht etwa pelagischen Mollusken dem Publikum vorführt, ist wie die Schilderung von Familienidylle oder trauter Zweisamkeit Ausdruck einer anthropomorphisierenden Wahrnehmung.<sup>51</sup> Doch in allen Fällen ermöglicht sie zudem die Vermittlung von Vorstellungen über Beziehungen zwischen den Lebewesen untereinander und ihrer Umwelt sowie über Voraussetzungen organischen Lebens. Nahrungsaufnahme und Fortpflanzung gehören zu dessen wesentlichen Funktionen.

### Epilog: Anthropomorphismus in der BioArt

Nicht nur Forscher, auch renommierte Medienkünstler, die zwischen Wissenschaft und Kunst agieren und häufig an Hochtechnologie-Zentren arbeiten, sind auf der Suche nach den Geheimnissen des Lebens und betätigen sich in aktuellen Forschungszweigen der Biologie wie Gentechnik oder *Artificial Life*.<sup>52</sup> Es ist signifikant, dass Eduardo Kac als Prototyp für seine transgene Kunst gerade den Hund wählt, den engsten Freund des Menschen im Tierreich, dasjenige Tier, das schon Buffon wegen der "Vollendung seines Sentiments" als das vollkommenste Geschöpf unter den Lebewesen und das dem Menschen am nahe stehendsten eingestuft hat.<sup>53</sup> Dem Tier soll mit Hilfe der Gentechnologie fremdes Erbgut eingepflanzt werden.<sup>54</sup> Der Hund wird durch die genetische Operation jedoch nicht in ein monströses Mischwesen verwandelt oder seine Haltung praktikabler gemacht. Nein, er bleibt ganz Hund und damit echte Kreatur und zugleich das Tier, das der Mensch am liebsten um sich hat. Der Hund wird lediglich grün leuchten. Man implantiert ihm ein fluoreszierendes Protein einer nordpazifischen Quallenart. Das Leuchten ist keine substanzielle Veränderung der Gestalt oder des Verhaltens des Hundes. Ohne die Fluoreszenz jedoch wäre der gentechnologische Eingriff, der in nichts weiter als in der Generierung dieser Fluoreszenz besteht, nicht sichtbar. Sie ist ins Auge springende Spur des menschlichen Wirkens selbst, Zeichen des Wunsches nach einer Anthropomorphisierung der Natur.

Bei der interaktiven Computer Installation *Pico\_Scan* der beiden auf die Erschaffung *künstlichen Lebens* spezialisierten Medienkünstler Christa Sommerer und Laurent Migonneau kann der interagierende Betrachter

artifizielle Organismen erschaffen und sie anschließend füttern oder sich mit anderen Populationen vermischen lassen. Dies ist ein ausgesprochen domestizierender Umgang mit der Natur. Über die notwendige Interaktivität hinaus ist das mediale Aggregat strukturell anthropomorph. Matrix für die Kreaturen ist der Mensch. Ein Scanner wird am Körper des Betrachters entlang geführt und damit Videobilder mit immer wieder neuen und verschiedenartigen Lebewesen erzeugt.<sup>55</sup> Die Bildsequenzen bieten eine gefällige Erscheinung. Sie sind bunt und kaleidoskopartig, dekorativ und manchmal bizarr. Es sind Visualisationen, die auch ein den ästhetischen Herausforderungen mancher Gegenwartskunst befremdet gegenüber stehendes, breiteres Publikum goutieren kann. Obwohl sich auf den Bildschirmen unbekannte Gebilde tummeln, wird niemand fragen, was die Bilder denn "darstellen" sollen. Auch wird man sie nicht als unansehnlich empfinden wie die Abbildungen von, sagen wir, Helminthen *in situ*. Zu sehen sind exotische, ‚faszinierende‘ Wesen, deren Naturhaftigkeit künstlich genug ist, um von ihr nicht abgestoßen zu werden wie von schwammigen Mollusken oder kreichenden Insekten. Hier tritt ein weiterer Aspekt der anthropomorphen Struktur und Oberfläche vieler Werke der *Artificial Life Art* hervor. Die Präsentation der Organismen auf Bildschirmen, der dem an Fernseher und Monitor gewöhnten Betrachter vertraute ‚Lebensraum‘ der Kreaturen bildet die mediale Unterlage für ihre menschengerechte Erscheinungsform. Schließlich setzen die Künstler in der Erläuterung ihres Werkes Schnelligkeit mit Aggressivität gleich und Langsamkeit mit Friedfertigkeit.<sup>56</sup> Doch erweist sich dies als anthropomorphistischer Kurzschluss. Abgesehen davon, dass es genügend Lebewesen gibt, die schnell und ‚friedfertig‘ und andere die langsam und ‚aggressiv‘ sind, werden hier menschliche Wertvorstellungen und Verhaltensweisen auf artifizielle Organismen projiziert.<sup>57</sup>

## Endnoten

- 1 Péron 1816, *Voyage*, S. 52.
- 2 Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*, S. 9. Vgl. Martin Kemp, S. 136. Für neueste Studien zum Anthropomorphismus siehe Daston/Mitman 2005, *Animals*. Philosophische Überlegungen zum Hineinversetzen in Tiere finden sich in Perler/Wild 2005, *Geist*, bes. dies., *Einführung*, S. 10–74.
- 3 Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*, S. 9f.; Doniger 2005, *Zoomorphism*.
- 4 Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*, S. 12.
- 5 Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*, S. 13 und 18. Zur Geschichte der physiognomischen Deutung siehe auch Schmolders 1995, *Physiognomik*, S. 20–41.
- 6 Daston 2000, *Anthropomorphismus*, S. 27–30f. Den Begriff des "Weltmodells" definiert Hans Blumenberg als "von dem jeweiligen Stand der Naturwissenschaften abhängige und die Gesamtheit ihrer Aussagen integrierende Systemvorstellung der Wirklichkeit" (1988, *Legitimität*, S. 473, Anm. 310; für eine Definition von "Weltbild" siehe ebd).
- 7 AAS 1666–1699, Bd. 1, S. 22–29 und 30–38. Zum botanischen Forschungsprogramm der Académie royale des sciences siehe Stroup 1990, *Company*, zum physiologischen Salomon-Bayet 1978, *Institution*.
- 8 Perrault 1676, *Animaux*, Dodart 1676, *Plantes*.
- 9 Stroup 1990, *Company*, S. 71. Zur Velinensammlung des Jardin du Roy (später Muséum national d'histoire naturelle) und zur Technik der Aquarellmalerei auf Velin, einem besonders feinen Pergament aus der Haut totgeborener Kälber, siehe Ducreux 1993, *Vélins*. Stroup 1990 (a.a.O.), S. 75 und 82.
- 10 "La figure ne la represente pas masle par la racine mais plustost femelle et avec une affectation ridicule. Il la faut corriger. On ne doit pas donne dans ces visions" (Bibliothèque centrale du Muséum national d'histoire naturelle, Ms. 450: 129r, 179r und 292r, zit. nach Stroup 1990, *Company*, S. 300, Anm. 43). Insgesamt wurden 319 Tafeln hergestellt, 47 davon durch Bosse, von denen jedoch nur 10 publiziert wurden (Paris/Tours 2004, *Bosse*, Nr. 327). Siehe auch Le Blanc 2004, *Bosse*. Zu Nicolas Robert siehe Fusina 2002, *Robert*.
- 12 Schiebinger 1996, *Gender*, S. 164–167. Siehe auch dies. 1993, *Body*.
- 13 Perrault 1676, *Animaux*. Radiert hat die rund 30 Tafeln der Künstler und Mathematiker Sébastien Leclerc, der auch maßgeblich an den zeichnerischen Vorarbeiten mitgewirkt hat. Das Chamäleon wurde von Abraham Bosse nach einer Vorlage von Leclerc radiert. Zum Werk Leclercs, einem der renommiertesten, von der Forschung jedoch lange Zeit kaum beachteten Kupferstecher des 17. Jahrhunderts siehe Préaud 1980, *Leclerc*.
- 14 Trotz ihres enzyklopädischen Horizontes markiert schon Johannes Jonstons *Historia naturalis* aus dem Jahre 1650 einen Bruch mit der Naturgeschichte der Renaissance (Ashworth 1990, *Emblematic*, S. 317; vgl. auch Foucault 1974, *Ordnung*, S. 169f.) Allerdings konstituiert sich erst mit der *Histoire naturelle des animaux* der Académie royale des sciences eine neue "Grammatik der zoologischen Bildtafel" (Reynaud 1995, *Grammaire*). Neues, stупendes (Bild-)Material, durch das der Übergang zu einer anderen Wissensformation noch einmal ein halbes Jahrhundert vorzuverlegen ist, hat David Freeberg aus den Archiven hervorgeholt (2002, *Eye*). Für einen Überblick über die zoologische Buchillustration siehe Knight 1977, *Zoological*, und Nissen 1978, *Buchillustration*.
- 15 Ashworth 1990, *Emblematic*.
- 16 Reynaud 1995, *Grammaire*, S. 136.
- 17 Perrault 1676, *Animaux*, Avertissement.
- 18 Unter "Staffage" sollen hier auch architektonische oder sonstige Artefakte verstanden werden, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Bedeutungsverengung des Begriffs ausgeschlossen worden sind (Strahl-Grosse 1991, *Staffage*, S. 133–149).
- 19 Perrault 1676, *Animaux*, S. 200.
- 20 Petzet 1984, *Obelisk*, S. 443.

- 21 Zur Patronage der Académie royale des sciences durch Ludwig XIV. siehe Stroup 1990, *Company*.
- 22 Perrault, Ms. *Dessein*; Petzet 1984, *Obelisk*, hier besonders S. 452 und 462. Siehe auch Petzet 2000, *Perrault*.
- 23 Perrault 1676, *Animaux*, S. VII. Allerdings ist der Mensch eben nur noch pragmatisches Parameter und nicht mehr göttliches Paradigma der Naturerkenntnis, wodurch eine Entzauberung der Naturgeschichte stattfindet und ihre Reduktion auf ein Tableau struktureller Beziehungen möglich wird. Zugleich steht diese transformierte Naturgeschichte noch in einer hermeneutischen Tradition, die den Kosmos als wunderbares architektonisches Gefüge heraufbeschwört (Picon 1988, *Perrault*, S. 61).
- 24 Perrault 1676, *Animaux*, S. 33.
- 25 Perrault 1676, *Animaux*, S. 120.
- 26 Janson 1952, *Ape*, S. 110, 116 und 127f.
- 27 Matthäus Merian, Spiegel der gesamten Natur und Bild der Kunst, in: Fludd 1617, *Utriusque cosmi*. Vgl. auch den Affen in Dürers Gebetbuch für Kaiser Maximilian I. (Albrecht Dürer, Gebetbuch für Kaiser Maximilian I., 1515, Staatsbibliothek, München).
- 28 Bredekamp 1993, *Antikensehnsucht*, S. 69f. Vgl. Janson 1952, *Ape*, S. 306–308. Zur Kulturgeschichte des spielenden Menschen siehe Huizinga 1994, *Homo ludens*.
- 29 Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*, S. 35.
- 30 Perrault/Dodart 1757/1758, *Naturgeschichte*, S. 322.
- 31 Heeger 1998, *Quallen*, S. 226f. und 256–260.
- 32 Bonnemains 1988, *Artists*.
- 33 Daston 2000, *Anthropomorphismus*, S. 30f.
- 34 Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*, S. 35. Vgl. Johnson 1993, *David*, S. 14, und Kemp 1990, *Representation*, S. 133–136.
- 35 Als Vorbild für seine Überlegungen und Konzepte würdigt Camper den *Premier Peintre* Ludwigs XIV., Charles le Brun (Baltrusaitis 1984, S. 35).
- 36 Lesueur/Petit 1807, *Atlas*, Abb. 23 und 24. Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*.
- 37 Charles-Alexandre Lesueur, Seeelefant, Radierung, in: Lesueur/Petit 1807, *Atlas*, Tf. 32 (s. Gallica-Server der Bibliothèque nationale de France (<http://gallica.bnf.fr/>, 06.10.2005)). Zwar besitzen Seeelefanten tatsächlich recht große, dunkle, von Wimpern umgebene Augen, doch sind sie hier überdimensioniert (vgl. Débard 1999, *Péron*, Fig. 73, S. 276, Foto von *Mirounga leonina*).
- 38 Péron 1816, *Voyage*, S. 52. Tatsächlich läuft Seeelefanten Tränenflüssigkeit aus den Augen, was jedoch daran liegt, dass sie keinen Tränenkanal besitzen, so dass sich dieser Vorgang physiologisch und psychologisch vom menschlichen Tränen vergießen unterscheidet.
- 39 Sébastien Leclerc, Seekuh, Radierung und Grabstichel, in: Perrault 1676 *Animaux*, S. 92 (Inv. Préaud 1980, *Leclerc*, Bd. 2, Nr. 2930).
- 40 Sébastien Leclerc, männlicher Löwe, Radierung und Grabstichel, in: Perrault 1676 *Animaux*, S. 1 (Inv. Préaud 1980, *Leclerc*, Bd. 2, Nr. 2918). Er ist bereits 1667 seziert worden und damit möglicherweise das zu allererst von der Akademie untersuchte Tier gewesen (Perrault 1667, *Observation*).
- 41 Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*, S. 22. In seinen Publikationen zur visuellen Darstellung der Leidenschaften zitiert Leclerc entsprechende Werke Le Bruns (Leclerc o.J., *Dessin*, und 1727, *Expréssion*).
- 42 Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*, S. 32f.; de Montaignon 1875, *Procès-verbaux*, S. 358f. Perrault 1676, *Animaux*.
- 43 Schmölders 1995, *Physiognomik*, S. 109. Zur Kunst- und Kulturgeschichte des Löwen siehe dal Magro/Zugni-Tauro 1992, *Löwe*.
- 44 Vgl. dagegen Kemp, der vor einer vorschnellen Deklaration solcherart dargestellter Tiere als *anthropomorphisiert* unter dem Verweis auf wissenschaftliche Illustrationen, die Aspekte von Umgebung, Anpassung, Funktion und Verhalten wiedergeben, warnt (1990, *Representation*, S. 135 und 137). Doch können zum einen prinzipiell auch solche Illustrationen anthropomorphisieren und ist zum anderen zu unterscheiden, ob tatsächlich ein beobachtetes (Sozial-)Verhalten dokumentiert oder eine imaginierte Konfiguration vermittelt werden soll; und warum sollen wissenschaftliche Illustrationen nicht ebenso "moralische Bedeutungen" besitzen wie die "minuziös beschreibenden Visionen englischer Natur" der Prä-Raffaeliten (s. ebd., S. 135)?
- 45 Charles-Alexandre Lesueur, Lemuren, Aquarell auf Velin, Muséum d'histoire naturelle du Havre, Nr. 80177 (s. Sainte-Adresse 1996, *Lesueur*, Nr. 19); ders., Kängurus, Aquarell auf Velin, Muséum d'histoire naturelle du Havre, Nr. 80057 (s. Sainte-Adresse 1996, *Lesueur*, Nr. 5); ders., Emus, Aquarell auf Velin, Muséum d'histoire naturelle du Havre, Nr. 79001.1 (s. Sainte-Adresse 1996, *Lesueur*, Nr. 2). Diese Bilder oder ihre Vorlagen stammen zwar von der Hand Lesueurs, doch es ist durchaus denkbar, dass Péron oder dritte Personen an ihrer konzeptionellen Gestaltung mitgewirkt haben.
- 46 Lesueur/Petit 1807, *Atlas*, Tf. 33, Charles-Alexandre Lesueur, Radierung, koloriert (s. Gallica-Server der Bibliothèque nationale de France, URL: <http://gallica.bnf.fr/>, 06.10.2005).
- 47 Terry 1988, *Terre*, Nr. 217 (*Dasyurus maculatus*). Vgl. Kemp 1990, *Representation*, S. 134.
- 48 Charles-Alexandre Lesueur, *Dasyurus viverrinus*, Aquarell auf Velin, Muséum d'histoire naturelle du Havre, Collection Lesueur, Nr. 80106 (s. Sainte-Adresse 1996, *Lesueur*, Nr. 8).
- 49 Charles-Alexandre Lesueur, *Panthera pardus*, Aquarell auf Velin, Muséum d'histoire naturelle du Havre, Collection Lesueur, Nr. 80157 (s. Sainte-Adresse 1996, *Lesueur*, Nr. 14).
- 50 Charles-Alexandre Lesueur, *Crocota crocuta*, Aquarell auf Velin, Muséum d'histoire naturelle du Havre, Collection Lesueur, Nr. 80156 (s. Sainte-Adresse 1996, *Lesueur*, Nr. 22). *Salon 1808*, Kat. Nr. 394: "La hyène tachetée du Cap de Bonne-Espérance." (Sanchez/ Seydoux 1999, *Salons*).
- 51 Vgl. Kemp in Bezug auf ein Gemälde von George Stubbs, auf dem ein Pferd von einem Löwen angefallen wird (*Horse being attacked by a lion*, Öl auf Lwd., London, Tate Gallery; Kemp 1990, *Representation*, S. 134 und 136).
- 52 Anker/Nelkin 2004, *Molecular*; Langton 1996, *Artificial Life*; Langton 1997, *Artificial Life*.
- 53 Eduardo Kac, Projekt GFP K-9, 1999; Eduardo Kac, "Transgenic Art", in: Linz 1999, *LifeScience*, S. 289–295 und S. 296–303; Anker/Nelkin 2004, *Molecular*.
- 54 Mitchell 2005, *Anthropomorphism*.
- 55 Sommer/Mignonneau 2000, *Pico\_Scan*, S. 52 f.
- 56 "Das Verhalten der einzelnen Organismen wird durch deren Körperbeschaffenheit und Bewegungsfähigkeit bestimmt: manche dieser Kreaturen sind schneller und aggressiver, während andere langsamer und friedfertiger sind." (Sommerer/Mignonneau 2000, *Pico\_Scan*, S. 52f.).
- 57 Vgl. die anthropomorphistischen Sichtweisen in der heutigen Soziobiologie (Crist 1999, *Anthropomorphism*, S. 123–165).



## Bibliografie

- AAS 1666–1699  
*Archives de l'Académie des sciences. Régistre des procès-verbaux des séances*, 18 Bde. (1666–1699).
- Anker/Nelkin 2004, *Molecular*  
 Suzanne Anker und Dorothy Nelkin, *The molecular gaze. Art in the genetic age*, Cold Spring Harbor / New York 2004.
- Ashworth 1990, *Emblematic*  
 William Ashworth, *Natural History and the emblematic world view*, in: *reappraisals of the Scientific Revolution*, hg. von David C. Lindberg und Robert S. Westman, Cambridge 1990, S. 303–323.
- Baltrusaitis 1984, *Tierphysiognomik*  
 Jurgis Baltrusaitis, *Tierphysiognomik*, in: ders., *Imaginäre Realitäten. Fiktion als produktive Kraft*, Köln 1984, S. 9–53.
- Baudin 2000, *Voyage*  
 [Nicolas Baudin], *Mon voyage aux Terres Australes. Journal personnel du commandant Baudin, illustré par Lesueur et Petit*, hg. von Jacqueline Bonnemains, in Zusammenarbeit mit Jean-Marc Argentin und Martine Marin, Paris 2000.
- Blumenberg 1988, *Legitimität*  
 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, erneuerte Ausg., Frankfurt am Main 1988.
- Bonnemains 1988, *Artists*  
 Jacqueline Bonnemains, (a) *The artists of the Baudin-Expedition*, (b) *Biography of Charles-Alexandre Lesueur* und (c) *Biography of Nicolas-Martin Petit*, in: *Baudin in Australian waters. The artwork of the French voyage of discovery to the Southern Lands (1800–1804), with a complete descriptive catalogue of drawings and paintings of Australian subjects by C.-A. Lesueur and N.-M. Petit from the Lesueur Collection at the Museum d'Histoire Naturelle, Le Havre, France*, hg. von Jacqueline Bonnemains, Elliott Forsyth und Bernard Smith, Melbourne 1988, S. (a) 15–17, (b) 19–26 und (c) 27–30.
- Bredenkamp 1993, *Antikensehnsucht*  
 Horst Bredenkamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- Crist 1999, *Anthropomorphism*  
 Eileen Crist, *Images of Animals. Anthropomorphism and Animal Mind*, Philadelphia 1999.
- Daston 2000, *Anthropomorphismus*  
 Lorraine Daston, *Historische Überlegungen zum Anthropomorphismus und zur Objektivität in den Wissenschaften*, in: *Die Einheit der Wirklichkeit. Zum Wissenschaftsverständnis der Gegenwart*, hg. von Bernd-Olaf Küppers, München 2000, S. 27–43.
- Daston/Mitman 2005, *Animals*  
*Thinking with Animals. Perspectives on Anthropomorphism*, hg. von Lorraine Daston und Gregg Mitman, New York 2005.
- Débard 1999, *Péron*  
 Françoise Débard, *François Péron (1775–1810). Zoologiste du Voyage de Découvertes aux Terres Australes, remarques et observations sur les pinnipèdes* (unveröffentl. Thèse pour le Diplôme d'État de Docteur Vétérinaire), Nantes 1999.
- Dal Magro/Zugni-Tauro 1992, *Löwe*  
 G. dal Magro und A.P. Zugin-Tauro, *Auf den Spuren des Löwen*, München 1992.
- De Montaignon 1875, *Procès-verbaux*  
 A. de Montaignon, *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, Bd. 1, Paris 1875.
- Dodart 1676, *Plantes*  
 Denis Dodart, *Mémoires pour servir à l'histoire des plantes*, Paris 1676.
- Doniger 2005, *Zoomorphism*  
 Wendy Doniger, *Zoomorphism in Ancient India. Humans More Bestial than Beasts*, in: Daston/Mitman 2005, *Animals*, S. 17–36.
- Ducreux 1993, *Vélins*  
 Monique Ducreux, *Les vélins du Muséum*, in: *Henri-Josèph Redouté et l'Expédition de Bonaparte en Egypte*, Ausst.Kat., Saint-Hubert, 1993, hg. von Alain Dierkens und Jean-Marie Duvosquel, Brüssel 1993, S. 17–20.
- Fludd 1617, *Utriusque cosmi*  
 Robert Fludd, *Utriusque cosmi, majoris scilicet et minoris, metaphysica, physica atque technica historia*, Bd. 1, Oppenheim 1617.
- Foucault 1974, *Ordnung*  
 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974 [frz. Orig. 1966].
- Freedberg 2002, *Eye*  
 David Freedberg, *The Eye of the Lynx. Galileo, his friends, and the beginnings of modern natural history*, Chicago / London 2002.
- Fusina 2002, *Robert*  
 Sandro Fusina, *Nicolas Robert*, Lodi 2002.
- Heeger 1998, *Quallen*  
 Thomas Heeger, *Quallen – Gefährliche Schönheiten*, Stuttgart 1998.
- Huizinga 1994, *Homo ludens*  
 Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1994 [Orig. 1938].
- Janson 1952, *Ape*  
 Horst W. Janson, *Ape and ape lore. In the Middle Ages and the Renaissance*, London 1952.
- Johnson 1993, *David*  
 Dorothy Johnson, *Jacques-Louis David. Art in Metamorphosis*, Princeton 1993.
- Kemp 1990, *Representation*  
 Martin Kemp, *Taking it on trust. Form and meaning in naturalistic representation*, in: *Archives of natural history*, 1990, Bd. 17, S. 127–188.
- Knight 1977, *Zoological*  
 David Knight, *Zoological illustration. An essay towards a history of printed zoological pictures*, Folkstone / Hamden (Conn.) 1977.
- Le Blanc 2004, *Bosse*  
 Marianne Le Blanc, *D'acide et d'encre. Abraham Bosse (1604?–1676) et son siècle en perspectives*, Paris 2004.
- Leclerc 1727, *Exprèssion*  
 Sébastien Leclerc, *Exprèssion des passions de l'âme, représentées en plusieurs têtes gravées d'après les dessins du feu M. Le Brun*, Paris 1727.
- Leclerc o.J., *Dessin*  
 Sébastien Leclerc, *Principe de Dessin. Caractère des passions, gravés sur les desins de l'illustre Lebrun*, Paris o.J.
- Lesueur/Petit 1807, *Atlas*  
 Charles-Alexandre Lesueur und Nicolas-Martin Petit, *Voyage de découvertes aux Terres Australes [...] Atlas [...]*, [Paris 1807].
- Mitchell 2005, *Anthropomorphism*  
 Sandra Mitchell, *Anthropomorphism. Cross-Species Modeling*, in: Daston/Mitman 2005, *Animals*, S. 100–136.
- Nissen 1978, *Buchillustration*  
 Claus Nissen, *Die zoologische Buchillustration. Ihre Bibliographie und Geschichte*, Bd. 2: *Geschichte*, Stuttgart 1978.
- Langton 1996, *Artificial Life*  
 Christopher Langton, *Artificial Life*, in: *The Philosophy of Artificial Life*, hg. von Margret Boden, Oxford 1996, S. 39–94.
- Langton 1997, *Artificial Life*  
 Christopher Langton (Hg.), *Artificial Life. An overview*, Cambridge (Mass.), 1997.
- Linz 1999, *LifeScience*  
 Linz, Zentrum für Gegenwartskunst, *LifeScience. Ars Electronica 1999*, Wien 1999.
- Paris/Tours 2004, *Bosse*  
 Paris, Bibliothèque nationale de France / Tours, Musée des beaux-Arts, *Abraham Bosse. Savant graveur (Tours, vers 1604–1676, Paris)*, hg. von Sophie Join-Lambert und Maxime Préaud, Paris 2004.

- Perler/Wild 2005, *Geist*  
Dominik Perler und Markus Wild (Hg.), *Der Geist der Tiere. Philosophische Texte zu einer aktuellen Diskussion*, Frankfurt am Main 2005.
- Péron 1807, *Voyage*  
François Péron, *Voyage de découvertes aux Terres Australes* [...], Bd. 1, Paris 1807 [für Bd. 2 siehe Péron 1816, *Voyage*].
- Péron 1816, *Voyage*  
François Péron und Louis Freycinet, *Voyage de Découvertes aux Terres Australes* [...], Bd. 2, Paris 1816 [bis S. 231 verfasst von Péron, ab S. 232 von Freycinet; für Bd. 1 siehe Péron 1807, *Voyage*].
- Perrault 1667, *Observation*  
[Claude Perrault], *Observation qui ont été faites sur un Lion dissecté dans la Bibliothèque du Roy, le vingt-huitième Juin 1667* [...], in: ders., *Description anatomique d'un caméléon, d'un castor, d'un dromadaire, d'un ours et d'une gazelle*, Paris 1669.
- Perrault 1676, *Animaux*  
[Claude Perrault], *Mémoires pour servir à l'histoire naturelle des animaux*, Paris 1676 [beide Teile, Erstveröffentl. des ersten Teils: Paris 1671].
- Perrault, Ms. *Dessein*  
Claude Perrault, *Dessein d'un obélisque*, Bibliothèque nationale de France (Paris), Manuscrits, Fonds français, Nr. 24713, Fol. 145–151.
- Perrault/Dodart 1757/1758, *Naturgeschichte*  
Claude Perrault und Denis Dodart, *Der Herren Perrault, Charas und Dodart Abhandlungen zur Naturgeschichte der Thiere und Pflanzen*, übers. von Johann Joachim Schwabe, 3 Bde., Leipzig 1757/1758.
- Petzet 1984, *Obelisk*  
Michael Petzet, *Der Obelisk des Sonnenkönigs. Ein Projekt Claude Perraults von 1666*, in: *Zs. für Kunstgeschichte*, 1984, Bd. 47, Heft 4, S. 439–464.
- Petzet 2000, *Perrault*  
Michael Petzet, *Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs. Der Louvre König Ludwigs XIV. und das Werk Claude Perraults*, München / Berlin 2000.
- Picon 1988, *Perrault*  
Antoine Picon, *Claude Perrault (1613–1688). Ou la curiosité d'un Classique*, Paris 1988.
- Préaud 1980, *Leclerc*  
Maxime Préaud, *Sébastien Leclerc. Inventaire du fonds français, graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle*, 2 Bde. (Bd. VIII–IX), Paris 1980.
- Reynaud 1995, *Grammaire*  
Denis Reynaud, *Grammaire de la planche. L'illustration zoologique à l'âge classique*, in: *Word & Image*, 1995, Bd. 11, Heft 2, S. 129–140.
- Sainte-Adresse 1996, *Lesueur*  
Sainte-Adresse, Espace Claude Monet, *Les vélins de Charles-Alexandre Lesueur (Muséum d'Histoire naturelle du Havre)*, hg. von Jacqueline Bonnemains, Le Havre 1996.
- Salomon-Bayet 1978, *Institution*  
Claire Salomon-Bayet, *L'institution de la science et l'expérience du vivant. méthode et expériences à l'Académie royale des sciences*, Paris 1978.
- Sanchez/ Seydoux 1999, *Salons*  
Pierre Sanchez und Xavier Seydoux (Hg.), *Les catalogues des Salons des Beaux-Arts*, Bd. I (1801–1819), Paris 1999.
- Schiebinger 1993, *Body*  
Londa Schiebinger, *Nature's body. Gender in the making of modern science*, Boston 1993.
- Schiebinger 1996, *Gender*  
Londa Schiebinger, *Gender and natural history*, in: *Cultures of natural history*, hg. von Nicholas Jardine, James Secord und Emma Spary, Cambridge 1996, S. 163–177.
- Schmölders 1995, *Physiognomik*  
Claudia Schmölders, *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin 1995.
- Sommer/Migonneau 2000, *Pico\_Scan*  
Christa Sommerer und Laurent Migonneau, "Pico\_Scan", in: *Dschungel — sammeln, ordnen, bewahren. Von der Vielfalt des Lebens zur Kultur der Natur*, hg. von Bodo-Michael Baumunk und Jasdan Joerges, Bd. 2 von: *7 Hügel. Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts*, Ausst.Kat., Berlin, Martin-Gropius-Bau, 7 Bde. (Kern, *Dschungel, Weltraum, Zivilisation, Glauben, Wissen, Träumen*), hg. von Gereon Sievernich und Peter Bexte, Berlin 2000, S. 52f.
- Strahl-Grosse 1991, *Staffage*  
Sabine Strahl-Grosse, *Staffage. Begriffsgeschichte und Erscheinungsform*, München 1991.
- Stroup 1990, *Company*  
Alice Stroup, *A company of scientists. Botany, patronage and community at the Seventeenth-century Parisian Royal Academy*, Berkeley u.a. 1990.
- Terry 1988, *Terre*  
Martin Terry, *Terre Napoléon*, in: William Eisler und Bernard Smith (Hg.), *Terra Australis. The furthest shore*, Ausst.Kat., Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney 1988, S. 153–156.

## Autor

Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Europäischen Ethnologie und Wissenschaftsgeschichte in Marburg, Zürich, Berlin und Paris promovierte sich Jan Altmann mit einer Arbeit über naturgeschichtliche und ethnografische Bilder. Zur Zeit arbeitet er am Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte (Berlin) an einem Projekt über zeichnen als beobachten.

## Zusammenfassung

Obwohl in der Regel direkt nach der Natur gezeichnet und detailgenau, finden sich in der naturgeschichtlichen Illustration der Aufklärung immer wieder Anthropomorphismen: gedankenvolle Augen mit menschlichem Ausdruck, Tiere, die sich verhalten wie Menschen, erotisierte Pflanzen und Mollusken, trautes Ehe- und Familienleben in Flora und Fauna. Dieser Beitrag unternimmt es, solche visuellen Vermenschlichungen der Natur zu frei zu legen und den sich dabei zeigenden Bedeutungsspuren nachzugehen. Herangezogen werden dazu zwei sehr unterschiedliche Werkgruppen, die eine aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und zugleich Prototyp der zoologischen Bildtafel des Ancien Régime, die andere aus der Zeit des Endes der Naturgeschichte und entstanden im Rahmen einer der großen Entdeckungsreisen in den Pazifik. Die 1666 gegründete Académie royale des sciences veröffentlichte ihre botanischen und zoologischen Untersuchungen, die einem elaborierten Forschungsprogramm folgten, in höchst aufwendigen und repräsentativen Publikationen. Diese sind trotz des Anti-Anthropomorphismus und zugleich auf Grund des Anthropozentrismus der Aufklärung durchsetzt von physiognomischer Imagination und anthropomorphischer Wahrnehmung. Zwar in anderer Konstellation, doch ebenso signifikant findet sich beides auch in den Bildern der französischen *Voyage de découvertes* nach Australien unter Nicolas Baudin in den Jahren 1800 bis 1804. Hier zeigt sich die Vermenschlichung unter anderem in publikumswirksamen, über den wissenschaftlichen Zweck hinausgehenden Schockeffekten. Abschließend soll die Aktualität des Anthropomorphismus beim Zusammen Treffen von Kunst und Wissenschaft an Hand einiger Bemerkungen zur BioArt in den Blick gerückt werden.