

Imaginationsraum oder Sehmaschine? Anatomische Theater als Gegenstand kunsthistorischer Forschung

Einleitung

Was ist ein Anatomisches Theater? Ein Ort der empirischen Naturforschung oder der naturphilosophischen Reflexion? Ein Raum der objektiven Beobachtung oder der subjektiven Erfahrung? Verfahren wir im Sinne einer die sichtbaren Strukturen erforschenden Autopsie, so lässt sich die Form Anatomischer Theater in einem zentralen Zergliederungstisch, umgeben von ansteigenden Rängen bestimmen. Über diese Minimal-kriterien hinaus fächern sich unterschiedlichste Raum-lösungen auf, die von wenig gestalteten Holzgerüsten (Padua 1595) bis zu prunkvollen Repräsentationsräu-men reichen (Barcelona 1762). Des Weiteren lässt sich das Anatomische Theater von seiner zentralen Funk-tion her bestimmten – als Schauplatz für Zergliederun-gen von tierischen oder menschlichen Leichen.

Welchen Charakter diese Zergliederungen jedoch hat-ten, an welches Publikum sie sich richteten, welches Ziel die Zurschaustellung verfolgte und welche inszen-atorischen Mittel angewandt wurden, variierte je nach örtlichem und zeitlichem Kontext. Nachdem im frühen 16. Jahrhundert an oberitalienischen Universitäten ephemere Tribünen als Schauplatz gelehrter Sektio-nen errichtet worden waren, entstanden in Montpellier (1556), Zaragossa (1586), Padua (1594) und Leiden (1597) permanente Anatomische Theater, entweder im zentralen Universitätsgebäude selbst (Italien, Frank-reich, Niederlande) oder im Umfeld eines von der Uni-versität genutzten Hospitals (Spanien).

Es kann also davon ausgegangen werden, dass die Aufnahme der praktischen Anatomie in den Fächer-kanon der gelehrten Medizin zum Aufkommen dieses Raumtypus geführt hat und seine Funktion maßgeblich bestimmte. Doch schon bald entstanden Anatomische Theater über den universitären Kontext hinaus. Bereits im frühen 17. Jahrhundert hielten Anatomische Thea-ter Einzug in Chirurgenzilden (London 1637, Amster-dam 1691 und Paris 1694), im 18. Jahrhundert wurden

neben Akademien der Wissenschaften auch Kranken-häuser außerhalb der Iberischen Halbinsel mit Anato-mischen Theatern ausgestattet. Nicht nur angehende Ärzte, sondern auch bildende Künstler, interessierte Bürger, weltliche und geistige Würdenträger fanden sich in Anatomischen Theatern ein.¹ Bereits aus die-sen unterschiedlichen institutionellen und epistemolo-gischen Zusammenhängen wird ersichtlich, dass sich Funktion und Bedeutung Anatomischer Theater veränd-erten und unterschieden.

Als epistemische und wissenschaftliche Räume sind Anatomische Theater seit den 1980er Jahren ein breit diskutierter Forschungsgegenstand. Ein gewan-deltes Verständnis von Wissenschaft als kultureller und sozialer Praxis, befördert von Wissenschaftssoziologen wie Simon Schaffer und Steven Shapin,² haben Räu-me einer vermeintlich universalen Naturwissenschaft für eine Betrachtung aus kulturhistorischer Perspektive geöffnet. Seit den 1980er Jahren haben Autorinnen wie Giovanna Ferrari, Katherine Park oder Cynthia Kles-tinec³ im Rahmen einer Kulturgeschichte der Medizin die soziale, politische und religiöse Funktion gelehrter Zergliederungen und Anatomischer Theater in Italien sichtbar gemacht und damit ältere Forschungen, die in den Räumen zumeist Orte medizinischen Unterrichts und anatomischer Entdeckungen sehen wollten,⁴ in Frage gestellt. Forschungen zur Baugeschichte aus-gewählter Universitäten und Anatomischer Theater brachten neue Kenntnisse bezüglich Auftragsvergabe und Erscheinungsbild spezifischer Räume. Die Entstehungsgeschichte zahlreicher Anatomischer Theater in Europa ist quellenkritisch erschlossen, zum Teil auch in Gestalt und Ausstattung untersucht worden.⁵

Als epistemische Dinge fanden Anatomische Theater in den 2000er Jahren Eingang in Forschungen zur Evi-denzproduktion zwischen Kunst und Wissenschaft. So diente das Anatomische Theater im Kontext der von Helmar Schramm, Ludger Schwarte und Jan Lazardzig

herausgegebenen Reihe *theatrum scientiarum* als Modell performativer Wissenserzeugung für einen Kulturvergleich zwischen Früher Neuzeit und Moderne.⁶ Im Zuge des Exzellenzclusters Bild-Wissen-Gestaltung wurde das Tieranatomische Theater in Berlin zu einem Labor für kuratorische Praktiken.⁷

Obschon das Anatomische Theater auf diese Weise seit Langem in der kultur- und medizingeschichtlichen Forschung präsent ist und in Bezug auf Einzelfälle auch von der Kunstgeschichte in den Blick genommen wurde, ist die Bauaufgabe als solche im Sinne einer übergreifenden Untersuchung bisher nicht in der akademischen Kunstgeschichte etabliert. Dies überrascht umso mehr, als das Anatomische Theater archetypisch für zentrale Räume moderner Institutionen wirkte – vom universitären Hörsaal bis zur parlamentarischen Abgeordnetenkammer.⁸

Vor diesem Hintergrund beschäftigt sich der vorliegende Beitrag zum einen mit der Frage, weshalb die Rolle, welche Architektur und Ausstattung bei der Konzeption sowie bei der Nutzung Anatomischer Theater spielten, bisher von der Kunstgeschichte nicht aus diachroner Perspektive untersucht worden ist. Zum anderen sollen im Folgenden Gründe und Anknüpfungspunkte aufgezeigt werden, die eine breite und vergleichende Untersuchung Anatomischer Theater für eine kunsthistorische Architekturgeschichte lohnenswert machen.

Im Gegensatz zu Kirchen, Klöstern oder Adelspalästen, deren Form und Ausstattung im Fach seit jeher als kultur- und ideengeschichtliche Bedeutungsträger wahrgenommen wurden, stehen als naturwissenschaftlich verstandene Räume weniger im Fokus der kunsthistorischen Architekturgeschichte.⁹ Diese Leerstelle ist kein Zufall, sondern Folge spezifischer Kunst- und Wissenschaftsverständnisse, die Methoden und Gegenstände der architekturgeschichtlichen Forschung hervorgebracht und gefestigt haben. Wie bereits im Falle des sogenannten „technischen Bildes“ zu beobachten war, bedingen Bild- und Wissenschaftsbegriffe disziplinäre Zuständigkeiten, rücken einen Gegenstand etwa in den Bereich der Medizin- oder der Kunstgeschichte.¹⁰ Um eine einmal erfolgte Zuordnung in Frage zu stellen, bedarf es einerseits einer Neubetrachtung der Entstehungszusammenhänge des Gegenstandes selbst sowie andererseits einer aufmerksamen Relektüre seiner Historiographie. Um Relevanz und Erkenntnispotential

Anatomischer Theater für die Kunstgeschichte neu zu bestimmen, wird daher im Folgenden anhand dreier Beispiele aus Padua (1594), Bologna (1637) und Ferrara (1737) die Rolle spezifischer Kunst- und Wissenschaftsparadigmen beim Bau sowie bei der Analyse Anatomischer Theater aufgezeigt. Auf diese Weise wird deutlich, wie epistemologische Verschiebungen zu folgenreichen Umwertungen von Funktion und Bedeutung dieser Räume geführt haben und in welchem Maße Forschungsfragen und Bewertungsparameter der Medizin- und Kunstgeschichte miteinander verschränkt sind, sich gegenseitig begünstigen und auf die Bewertung des Gegenstandes auswirken.

Zunächst seien einige fachgeschichtliche Hintergründen rekapituliert, die einer kunsthistorischen Untersuchung der Anatomischen Theater bisher eher entgegengestanden haben. Ausgangspunkt ist hier die epistemologische Trennung von Kunst und Wissenschaft, wie sie sich in Europa seit dem 18. Jahrhundert durchgesetzt hat. Traditionell gilt das 17. Jahrhundert als Zeitenwende von einer umfassenden Naturphilosophie hin zu einer auf Beobachtung und Versuch basierenden empirischen Naturwissenschaft.¹¹ Nicht mehr ein anschauliches Denkmodell aus Analogien und Repräsentationen, sondern die Dinge selbst führen in dieser einflussreichen Erzählung zu letzter Erkenntnis. Ein von Empfindungen und Begierden befreiter Naturforscher wurde zum Ideal des neuzeitlichen Wissenschaftlers, dem Künstler blieben kunstfertige Illustrationen oder die ästhetisch-moralische Belehrung. An Erkenntniserzeugung wirkten die Bildenden Künste nach dieser Vorstellung nicht (mehr) aktiv mit.¹²

Neben diese Erzählung trat bald eine Fortschrittsgeschichte der Wissenschaften, die eine Abgrenzung und Autonomisierung gegenüber anderen, interessengeleiteten, also „korrumpierten“ Sphären – der politischen sowie der religiösen – propagierte. Nicht nur der Forscher und sein Gegenstand, auch die sogenannte Wissenschaft als Ganze wurde zur objektiven und universalen Größe erhoben und somit zu einem überörtlichen Unterfangen. Belastbare und relevante Erkenntnisse schienen nicht an einen physischen Raum, einen durch Kultur geformten Ort, sondern an das Wissen und die Instrumente der Wissenschaftler gebunden.¹³

Zum Verhältnis von Architektur und Wissenschaft im 20. Jahrhundert

Die genannten Überzeugungen prägten moderne NaturforscherInnen, KunsthistorikerInnen und ArchitektInnen gleichermaßen. Luigi Luciani, Rektor der römischen Universität La Sapienza, forderte im Jahr 1906 mit Blick auf einen Neubau der Hochschule, die Größe der Universität solle ihren Ausdruck nicht in monumentaler Architektur, sondern in der Gemeinschaft der Forschenden (Universitas Studiorum) finden.¹⁴ Als experimenteller Neurophysiologe hatte Luciani sich mit der Verortung mentaler Prozesse im Gehirn beschäftigt und eine direkte Lokalisierung psychischer Funktionen in spezifischen Gehirnregionen ausgeschlossen.¹⁵ Befand sich das Bewusstsein nicht in einem spezifisch ausgestalteten Ort im Gehirn, so brauchte auch die Wissenschaft nach Luciani keinen repräsentativen Ort im gebauten Raum. Lucianis Ausspruch betont dabei nicht nur die „Translokalität“ von Wissenschaft, sondern lässt auch eine allgemeine Skepsis gegenüber baulicher Repräsentation anklingen. Architektonische Monumentalität, so scheint es, wurde als arbiträr oder gar als Widerspruch zu einer objektiven und sachorientierten Forschung verstanden.

Analog zum Verständnis der Physiologen stand die baukünstlerische Ausgestaltung auch bei Architekten unter dem Verdacht der Verschleierung und der Täuschung. Eingebettet in einen moralisch aufgeladenen Funktionalismus stellte u.a. Adolf Loos 1908 eine Verbindung zwischen *Ornament und Verbrechen* her, beschuldigte das Ornament von vermeintlich Wesentlichem und Wahrem abzulenken und wertvolle Ressourcen zu verschwenden.¹⁶ Architektur wurde auf ihre konstruktiven Elemente reduziert, auf diesem Wege vermeintlich von kulturellem Ballast befreit und den objektiven Gesetzen von Effizienz und Zweckdienlichkeit anheimgestellt.

Insbesondere, da „Wissenschaft“ mit technischem und sozialem Fortschritt, „Kunst“ dagegen mit der Wahrung von Tradition, gesellschaftlicher Ordnung und überkommener Werte assoziiert wurde, machten sich die Avantgarden das Potential einer Destabilisierung der kulturellen Kategorie „Kunst“ durch diejenige der „Wissenschaft“ zu nutze.¹⁷ Der rational denkende Architekt verstand sich unter dieser Prämisse als Natur- und Sozialwissenschaftler, Architektur wurde der Status eines technischen Instruments oder biologischen Prozesses

zugesprochen.¹⁸ Gestützt auf die Untersuchung von Bewegungsabläufen und anderer raumbildender Faktoren trieben Schüler des Bauhauses, wie beispielsweise Ernst Neufert, die Normierung von Grundrissen und Bautypen voran.¹⁹

Bemaßen sich in dieser Sichtweise Qualität und Existenzberechtigung moderner Gebäude am Grad ihrer Funktionalität, so galt dies erst recht für Räume der (Natur-)Wissenschaft. Als eigenschaftsloses Instrument oder gar als Maschine sollten sie objektive Forschungsergebnisse ermöglichen.²⁰ Vor diesem Hintergrund lag es nahe, den elliptischen Trichter des Anatomischen Theaters von Padua mit einem umgekehrten Teleskop in Verbindung zu bringen, wie Camillo Semenzato dies 1994 tat.²¹ Als eine Art „Seh-Maschine“²² brachte Maurizio Rippa Bonati den Raum mit den Forschungen seines Erbauers, des Anatomen Fabrizio d’Acquapendente, zu Aufbau und Funktion des menschlichen Auges in Zusammenhang. Tatsächlich ließe sich für das Anatomische Theater mit Hole Rößler von einer „Einstellung der Wahrnehmung“ sprechen, einer Konditionierung des Blicks, die zugleich als Versuchsanordnung zeitgenössischer Sehtheorien gedeutet werden kann.²³

Eine umstandslose Koppelung Anatomischer Theater mit an Organen orientierten „Sinnesapparaten“ und Instrumenten läuft jedoch Gefahr, anachronistischen Apparat-Vorstellungen Vorschub zu leisten. Wie Christian Hoffmann darlegt, ist es dem „Auftritt der Sinne als Akteure eigenständigen Agierens am Anfang des 19. Jahrhunderts“²⁴ zuzuschreiben, dass Mikroskop und Fotografie nicht nur als „Prothesen“, als technische Erweiterung des menschlichen Körpers, sondern insbesondere als Moment der „Kontrolle sinnlicher Operationen in der Beobachtungspraxis der Naturforschung“ etabliert wurden.²⁵ Einhergehend mit dieser Kontrolle wurden andere Sinne und Reize ausgeschaltet, körperliche Empfindungen zugunsten einer „uninteressierten“ Objektivität stillgelegt.²⁶ Ein solches Instrumentenverständnis ist den frühen Anatomischen Theatern jedoch fremd und wird erst für die Legitimation der Wissenschaften im 19. und 20. Jahrhundert konstitutiv.

Zugespitzt dargestellt galten Räume der (Natur-) Wissenschaft aus der Sicht einer funktionalistischen Moderne entweder als reine Arbeitsinstrumente, oder sie waren dermaßen ausgestaltet, dass ihr Kunstwerkcharakter die Wissenschaftlichkeit der in ihr vorgenomme-

nen Handlungen in Frage stellte. Während Kirchen und Paläste als Zeugnisse einer jeweiligen religiösen oder politischen Kultur gedeutet wurden und als solche legitimer Weise persuasiv Werte, Normen, Geschmack und Empfindungen übertragen und erzeugen sollten, wurden Anatomische Theater, Sternwarten oder Labore als Hilfsmittel verstanden, die dem Fortschritt objektiver Wissenschaften zu dienen hatten und darin geräuschlos aufgehen sollten.²⁷ Als solche Hilfsmittel fielen sie nicht unter die Kategorie Kunstwerk und somit nicht in den Forschungsbereich einer akademischen Kunstgeschichte.

Es überrascht also nicht, dass auch die bisher einzige übergreifende architekturgeschichtliche Untersuchung Anatomischer Theater von Gottfried Richter aus dem Jahr 1936 die Räume nicht als Exponate der Baukunst versteht, sondern als bauliche Strukturen, die einem inhärenten Entwicklungsprinzip hin zum modernen Hörsaal folgten. Nicht als Ausdruck einer bestimmten künstlerischen oder wissenschaftlichen Kultur, sondern als Entwicklungsschritte einer durch moderne Parameter definierten Zweckmäßigkeit erhielten die Anatomischen Theater bei Richter ihren Wert und ihre Relevanz. Zeitgleich zu Sedlmayr, der durch eine an der Biologie orientierten „Lehre von der Ontogenese der einzelnen Kunstgebilde“²⁸ eine strenge Kunstwissenschaft zu etablieren trachtete, bemühte Richter sich darum, grundlegende Typen und Bauprinzipien zu destillieren und anschließend eigengesetzliche Formgesetze herauszulesen.

Als Grundlage erstellte er in den 1930er Jahren an der TU Dresden unter dem Bauforscher Oskar Reuther ein erstes Corpus Anatomischer Theater. Den Endpunkt seiner als Erfolgsgeschichte erzählten morphologischen Entwicklung des Anatomischen Theaters bildet der moderne Hörsaal als Inbegriff zweckrationaler Wissenschaftsarchitektur. Die entscheidende Ausdifferenzierung des Bautyps verortete Richter auf dem Gebiet des damaligen Deutschen Reiches, Beispiele aus Italien, Frankreich oder den Niederlanden wurden als entwicklungsgeschichtliche Vorstufen Anatomischer Institute dargestellt. Die baugeschichtliche Darstellung stützte somit indirekt nationalistische Narrative einer natürlich gegebenen wissenschaftlichen Vormachtstellung deutscher (anatomischer) Forschung und bezeugt die Implementierung von Wissenschaft als hegemonia-

lem und „kulturellem Leitsystem, das Wahrheit offenbart“.²⁹

Richters Darstellung von Padua gegengelesen

In Richters Augen handelte es sich bei dem Anatomischen Theater von Padua aus dem Jahr 1594 um den „ersten bekannten Versuch, einen der wissenschaftlichen Arbeit dauernd gewidmeten Raum nach seinen betrieblichen Bedürfnissen zu gestalten.“³⁰ Diese Bedürfnisse bestanden laut Richter darin, „einen Raum zu schaffen, der möglichst vielen Menschen die bestmögliche Sicht nach einem Seh-Zentrum bietet.“³¹

Dass eine optimale Sichtbarkeit die Kernfunktion Anatomischer Theater darstellte, leitete Richter aus der um 1500 veröffentlichten Schrift des Anatomen Alessandro Benedetti ab, der die erste bekannte Beschreibung eines idealen Anatomischen Theater verfasste.³² Allerdings machte die gute Sichtbarkeit nur einen gewünsch-

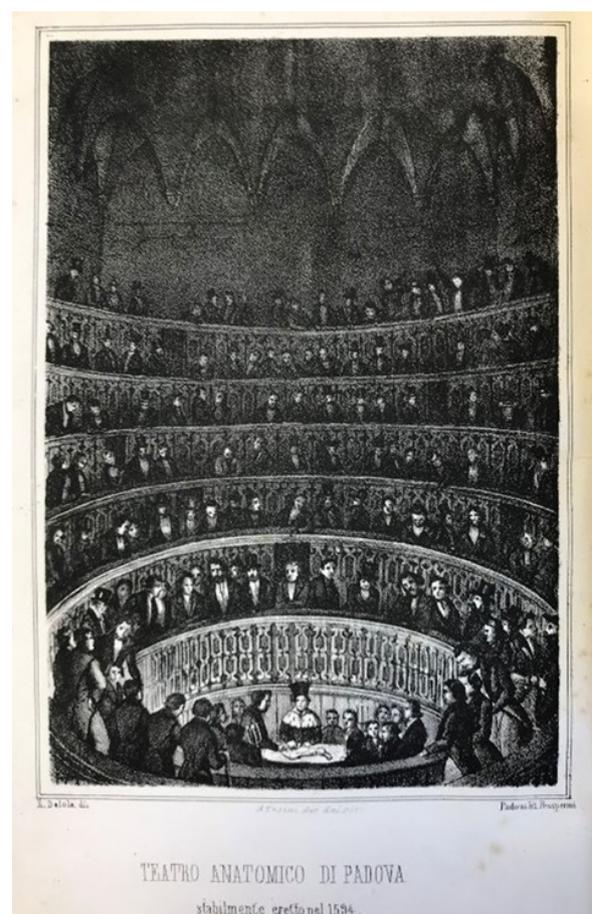


Abb. 1. Das Anatomische Theater von Padua im Zustand vor der Öffnung der Fenster im 19. Jahrhundert, Lithographie von Prosperini

ten Aspekt aus. Eine hierarchische Sitzverteilung sowie die Disziplinierung der Zuschauer waren bei Benedetti von ebenso hoher Bedeutung. Besonderes Gewicht erhielt das Argument der Sichtbarkeit für Richter dagegen dadurch, dass es der Evidenz-Kultur anatomischer Autopsie und somit dem Selbstverständnis der Anatomie als Ausgangspunkt moderner Wissenschaft entsprach. Mit den Lehren des Anatomen Andreas Vesalius, so die bis heute einschlägige Erzählung, sei im 16. Jahrhundert ein neues Zeitalter der Medizin angebrochen, in welchem der Autopsie am Gegenstand der Vorzug gegenüber autoritativen Texten gegeben worden sei. Nicht mehr das überlieferte Wort, sondern der freie und kritische Blick habe fortan im Mittelpunkt wissenschaftlichen Erkenntnisstrebens gestanden.³³ Richter hält das Anatomische Theater aus diesem Grund für den ersten wissenschaftlichen Raum überhaupt, bezeichnet ihn in der Tradition des amerikanischen Medizinhistorikers William H. Welch als erstes Laboratorium.³⁴ Es passte also gut ins Bild, dass an der Wirkstätte Vesalius nicht nur ein Anatomisches Theater, sondern eine wahre „Sehmaschine“³⁵ entstanden sein sollte.

Dass es sich hierbei um eine Rückprojektion und nicht um eine historische Raumauffassung handelt, lässt sich bereits an historischen Beschreibungen des Theaters ablesen. So schauderte Goethe bei seiner Italienreise 1786: „Das anatomische Theater [von Padua ist] ein Muster, wie man Schüler zusammenpressen soll. In einem spitzen, hohen Trichter sind die Zuhörer übereinandergeschichtet. Sie sehen steil herunter auf den engen Boden, wo der Tisch steht, auf den kein Licht fällt, deshalb der Lehrer bei Lampenschein demonstrieren muß.“³⁶ Kein Tageslicht erhellte den Raum, lediglich Kerzen beleuchteten den Leichnam (Abb. 1).

Hole Rössler führte anschaulich aus, dass die Teilnehmer unter diesen Bedingungen eigentlich nur die Bilder sehen konnten, die ihnen die körperlose Stimme des Professors und ihre eigenen Erwartungen vorzeichneten.³⁷ Auch den disziplinierenden Charakter der Architektur hatte Goethe treffsicher benannt. Laut Cynthia Klestinec diene das fest eingerichtete Theater dem Anatom Fabrizio Acquapendente in erster Linie dazu, Studenten, die seine naturphilosophischen Anatomiestunden vehement kritisierten, zum Verstummen zu bringen und wortwörtlich an ihren Platz in den hinteren Reihen zu drängen.³⁸

Acquapendentes Zergliederungen waren vollständig choreographierte Darbietungen, in denen er zuvor präparierte Organe einzeln vorführte und mittels Aristotelischer Theorie ihre Funktion erläuterte. Unterbrochen wurde dies durch Lautenmusik, so dass die zahlenden Besucher – Würdenträger von Universität und Stadt ebenso wie Studenten – tatsächlich einer Vorführung und keiner forschenden Untersuchung beiwohnten.³⁹ Anschauliche Lehre am Objekt fand im Rahmen privater Anatomien statt.⁴⁰

Hinsichtlich der Nutzung des Anatomischen Theaters von Padua waren also weder das empirische Sehen, noch die Ausschaltung aller übrigen Sinne ausschlaggebend.⁴¹ Möglicherweise stand die ästhetische und inszenatorische Aufladung von Raum und Aufführung vielmehr in Bezug zum Jesuitentheater und seiner multimedialen Katechesemethode. Unmittelbar zur Zeit der Errichtung des Anatomischen Theaters in Padua hatten sich die römischen Jesuiten dort mit Grammatik-Schulen etabliert und gingen daran, eine Art Gegenuniversität zu errichten, für die sie sich Symbolen und Riten der Venezianischen Universität von Padua bemächtigten. In Venedig wurde das Engagement der römischen Kurie mit Argwohn betrachtet und auch die Professoren der Universität versuchten, die Ambitionen der Jesuiten in Schach zu halten. In Abgrenzung zur Didaktik der Jesuiten betonten die Professoren den gelehrten Charakter des Universitätsstudiums, musste sich jedoch zugleich zu der sinnenfreudigen Methode der ignatianischen Exerzitien verhalten.⁴²

Als grundlegende Prinzipien der Geistlichen Übungen galten Ignatio von Loyola Schauen, Betrachten und die Förderung der Imaginationskraft; Meditation wurde in seiner Auslegung zu einem „Schau-Spiel“, welches Sinnes- und Geisteserkenntnis in eins zusammenfasste. Das theatralische Potential der jesuitischen Spiritualität fand Ausdruck in der auf die Erziehungsarbeit ausgerichteten Schultheater, die auch große Außenwirkung zeigten.⁴³ Eine weiterführende Untersuchung zu der Frage, inwieweit die Universität mit ihrem Anatomischen Theater von den Jesuiten erfolgreich angewandte Strategien der Repräsentation aufgriff, um die Universität als einzigen Ort legitimer Erkenntniserzeugung erlebbar zu machen und zu behaupten, steht noch aus. Nimmt man jedoch an, dass diese Konkurrenzsituation den Bau eines am Schau-Spiel orientierten gelehrten



Abb. 2. Lage des Anatomischen Theaters von Padua innerhalb des Palazzo Bo, Axonometrie des Palazzo Bo, Visualisierung von Angelo e Marco Roveroni

Repräsentationsraumes befördert hat, so ergibt sich, dass ein solcher „Idealort“ dem Alltag einerseits entzückt, der Universität als Ort der Erzeugung allgemeingültigen Wissens jedoch zugeordnet werden musste. Entscheidend für die Einordnung der vorgenommenen Handlungen durch den Besucher war die Verortung des permanenten Anatomischen Theaters im Palazzo del Bo (Abb. 2). Die Einbindung des Raumes in einen akademischen Zusammenhang betonte den gelehrten Status der ebenfalls vom Chirurgenhandwerk praktizierten Anatomie und fügte die öffentliche Zergliederung in das Regime universitärer Verhaltens- und Bewertungsnormen sowie -Erwartungen ein. Angrenzend an die Aula der Mediziner waren zwei übereinanderliegende Räume miteinander verbunden und ein nicht geringer Teil des Universitätsgebäudes dauerhaft für eine Veranstaltung reserviert worden, die nur in den kalten Wintermonaten stattfand.

Die Treppe zum Gebäudeflügel der Artistenfakultät emporsteigend, entlang der Bibliothek und durch die Disputationsräume der Mediziner hindurch, durchschritten Besucher und Besucherinnen ein mit Inschriften und Büste des Anatomen Acquapendente gerahmtes

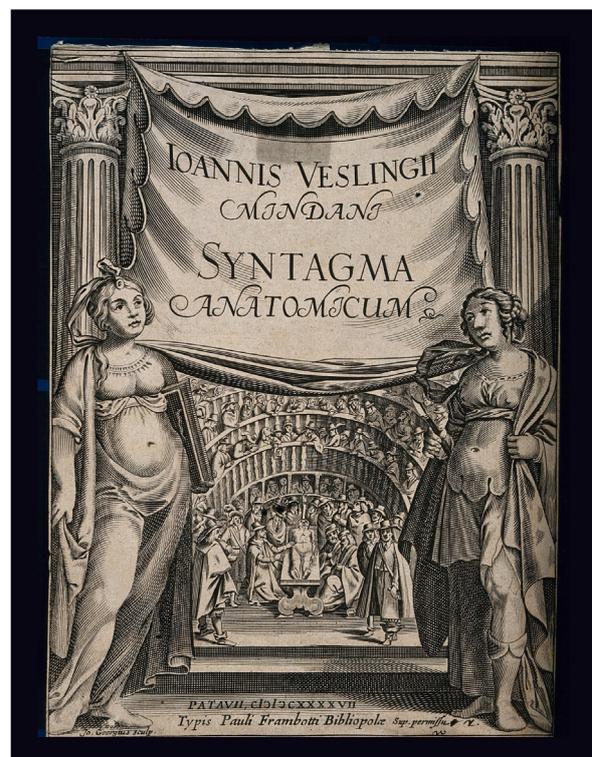


Abb. 3. Öffentliche Zergliederung im Anatomischen Theater von Padua, Titelkupper von Giovanni Georgi aus Johann Veslings Schrift Syntagma anatomicum, 1647

Schmuckportal, um in den höhlengleichen Trichter des Anatomischen Theaters zu gelangen. Der dunkle Raum und seine labyrinthische Erschließung durch ein verwinkeltes hölzernes Treppensystem mögen beim Besucher den Eindruck einer ortsverlierenden Desorientierung und somit analog zur Theaterbühne einen zeit- und raumentrückten Ort erzeugt haben.

Wie Tomasini 1654 vermerkte, ermöglichte es ein Besuch im Anatomischen Theater von Padua, „Dinge zu sehen, die den Augen normalerweise völlig verborgen sind, als ob sie aus der Dunkelheit des Theaters auftauchen.“⁴⁴ Die Bezeichnung als Theater ist hier nicht willkürlich gewählt, sondern bezieht sich auf strukturelle Gemeinsamkeiten, wie dem Effekt des Erscheinens und Enthüllens, der Vorführung von Exempeln und der erzieherischen Absicht⁴⁵ (Abb. 3). Die Theatralität des Raumes geht also weit über eine formale Ähnlichkeit mit antiken Amphitheatern hinaus. Während die artifizielle Verdichtung von Figuren und Handlungen im Theater nachahmenswerte Exempel der *historia profana* herausbildeten, welche der Entwicklung ethischer Prinzipien dienen sollten, ermöglichten die im enzyklopädischen *theatrum mundi* aufgeführte *historia naturalis* ein Verständnis für die *actiones* der Naturdinge, der Tiere, Pflanzen und Mineralien, welche verborgen oder sinnlich wahrnehmbar sein konnten.⁴⁶ Ihr Wesen enthüllten sie dabei nicht in der Partikularität ihrer Erscheinung, sondern in ihrer Teilhabe an den Gesetzen des idealen Ganzen. Insofern galt die öffentliche Zergliederung im Anatomischen Theater nicht der empirischen Untersuchung, sondern der Demonstration universaler Prinzipien, die Makro- und Mikrokosmos miteinander verbanden.

Da es sich bei den Zergliederten in der Regel um jüngst exekutierte Straftäter handelte, diente die Veranstaltung ebenso der Mahnung des Einzelnen als auch der Wiederherstellung der gesellschaftlichen und moralischen Ordnung. Selbsterkenntnis und Selbstsorge verbunden mit einer Sichtbarmachung und Aktualisierung der göttlichen wie gesellschaftlichen Ordnung können als die Kernfunktion des Anatomischen Theaters von Padua verstanden werden. In der Universität und durch die Universität, so der Autoritätsanspruch, werden die Geheimnisse der Welt enthüllt, ist letzte Selbst- und somit Gotteserkenntnis möglich.⁴⁷

Richters Darstellung von Bologna gegengelesen

Auf Grundlage eines modernen Evidenz-Postulats hatte Richter das Anatomische Theater von Padua als „Urtyp“⁴⁸ eines praktisch-wissenschaftlichen Typus identifiziert, von dem der – um in Richters Bild zu bleiben – fruchtbare Hauptstrang der Entwicklungsgeschichte seinen Ausgang genommen habe. Zum einen haben jedoch die historischen Untersuchungen der vergangenen Jahre gezeigt, dass Vesals Methodenreform für die Form und die Funktion keine Rolle gespielt hat, es also nicht um „praktisches“ Forschen am toten Körper ging. Zum anderen steht längst in Frage, ob für das 16. und frühe 17. Jahrhundert überhaupt von genuinen Orten und Praktiken des „Wissenschaftlichen“ gesprochen werden kann.

Schon Charles Webster wies 1975 darauf hin, dass Schlussfolgerungen über die Eigenständigkeit einer wissenschaftlichen Sphäre in der Frühen Neuzeit eher von aktuellen Vorstellungen geleitet, denn am Gegenstand begründet sind.⁴⁹ Fragen des Sehens und Wissens wurden von zahlreichen kulturellen Praktiken und Orten adressiert, die wir heute den Bereichen Religion, Politik oder Wissenschaft zuordnen würden – Kategorien, die zum Teil erst im 18. Jahrhundert entwickelt wurden, wie Peter Harrison aufzeigt.⁵⁰ Es ist also eher zu fragen, in welcher Form das Anatomische Theater an der Ausbildung einer eigenständigen wissenschaftlichen Sphäre beteiligt war und welche kulturellen Praktiken hierfür appropriiert wurden.

Als Antipode zu Padua galt Richter das Anatomische Theater von Bologna. Als Vertreter eines „repräsentativen Typus“ stand es in seinen Augen für eine überkommene Spielart des Gesamttypus und wurde von Richter als erratischer Nebenarm, als „Abart“⁵¹ der Entwicklung bezeichnet. Im Gegensatz zu Padua habe in Bologna nicht die Wissenschaft, sondern gesellschaftliche Repräsentation im Vordergrund gestanden, der „Pomp“ der Veranstaltung zu monumentaler Ausstattung geführt. So wie jedoch im Falle von Padua eine Reduktion auf die Funktionalität des Raums als „Seh-Maschine“ zu kurz greift, so führt auch Richters moderner Repräsentationsbegriff zu weitreichenden Missverständnissen.

Wissenschaft und Erkenntnis sind nicht losgelöst von Repräsentation zu denken, sei es auf Ebene der Erzeugung von Wissen anhand von (mentalen) Bildern



Abb. 4. Antonio Paolucci (il Levanti): Anatomisches Theater von Bologna, Palazzo del Archiginnasio 1638–1646/1732



Abb. 5. Andrea Palladio: Teatro Olimpico, Vicenza 1548

und Modellen, sei es auf Ebene der Darstellung und Durchsetzung von Methoden oder Erkenntnissen, sei es auf Ebene der wissenschaftlichen Instrumente oder der räumlich gestalteten Forschungsumgebung.⁵² Welche Formen der Repräsentation als wissenschaftlich erachtet werden und welche nicht, sind Verhandlungssache und werden je nach Wissenschaftskonzept neu definiert. Wie Martin Kemp betonte: „the ‚decorative‘ aspects of the objects are integral parts of the total field within which their roles can be acceptably performed.“⁵³ Die als „funzione“ (Andacht/Gottesdienst) bezeichnete öffentliche Zergliederung in Bologna sollte daher nicht als „Abart“, sondern als anerkanntes Mittel zur Erzeugung und Durchsetzung von Wissen verstanden werden.

Sowohl der Ritus der Anatomischen Zergliederung als auch sein Ort und seine Instrumente wirkten wesentlich daran mit, aus einer lediglich handwerklichen Praktik der Chirurgie einen Akt akademischer Gelehrsamkeit werden zu lassen.⁵⁴ Zu diesem Zweck musste die Anatomie zunächst als Weiterführung bestehender gelehrter Traditionen anschaulich gemacht werden. Hierfür wurde auf etablierte Darstellungstraditionen der religiösen sowie paganen Plastik zurückgegriffen.

Ebenso wie sich die Mitglieder der *Academia Olimpica* im Theater von Vicenza neben den zwölf Göttern des Olymps darstellen ließen, traten die Bologneser Anatomen neben die kanonischen Autoritäten der akademischen Medizin (Abb. 4 und 5).⁵⁵ Der auf einem

Podium stehende Anatomieprofessor reihte sich gleich der übrigen Skulpturen in eine Genealogie berühmter antiker und moderner Ärzte ein, die zum Teil Bücher und Schriftrollen als Attribute ihrer gelehrten Tätigkeit mitführten. Nach den sechs klassischen Meistern der medizinischen Anatomie – Hippokrates, Galen, Aezio, Egineta, Avicenna, Celsus und Mondino de’Luzzi folgten die sechs wichtigsten Dozenten Bolognas, Bartolomeo da Varignana, Pietro Argelata, Costanzo Varolio, Giulio Cesare Aranzio und Gaspare Tagliacozzi.⁵⁶ Zur Zeit der Errichtung des Anatomischen Theaters wurde der Lehrstuhlinhaber von der Darstellung einer unbedeckten Frau und eines unbedeckten Mannes flankiert, über ihm thronte die Personifikation der Anatomie, welche zur linken und zur rechten von je einem Putto begleitet wurde. Ausgestattet mit einem Buch bzw. einem Oberschenkelknochen symbolisierten sie zum einen die beiden nun beinahe ebenbürtigen Quellen des Wissens – die der schriftlichen Überlieferung und die des „Buchs der Natur“. Zum anderen verwiesen Sie auf die Verbindung gelehrten und handwerklichen Wissens.

Die hölzerne Wandverkleidung mit ihren Doppelpilastern, Nischen und Gesimsen imitiert in Bologna die Außenfassade von Adelspalästen und erzeugt analog zu Andrea Palladios *Teatro Olimpico* den Eindruck einer innenliegenden Piazza. Dauerhaft präsent waren auf dieser ‚Piazza‘ in Bologna neben den zwölf Medizinern 20 renommierte Professoren aller Fakultäten

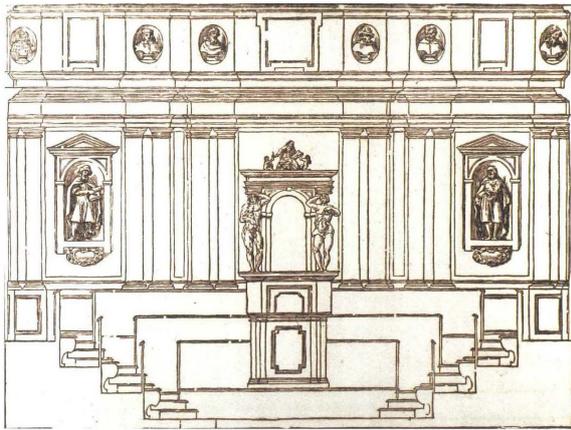


Abb. 6. Antonio Paolucci (il Levanti): Anatomisches Theater von Bologna, Palazzo del Archiginnasio 1638–1646/1732



Abb. 7. Fassade der Loggia Cornaro in Padua, nach Plänen von Giovanni Maria Falconetto, 1524

der Universität, deren halbfigurige Büsten die Attikazone bevölkern. Temporär eingeladen waren zu den öffentlichen Schausektionen neben den Anatomen und Studierenden der Medizin auch Würdenträger der Stadt, der Universität und der Kirche. Zudem fanden sich weitere BürgerInnen ein, zum Teil maskiert, da die Veranstaltung in das Karnevalprogramm der Stadt eingebunden war.

Die Anordnung flacher Sitzreihen im rechten Winkel um einen mittigen Sektionstisch ermöglichte eine dem gesellschaftlichen Rang der Besucher angemessene Sitzverteilung und in Verbindung mit den vier seitlichen Treppen ein relativ freies Bewegen im Raum.⁵⁷ Die räumliche Anlage forcierte das scholastische Streitgespräch zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen der Vergangenheit und Gegenwart. Anders als in Padua hatte der Anatomieprofessor dabei nicht die volle inszenatorische Kontrolle über das Geschehen, sondern musste sich den Fragen und Argumenten des Publikums aussetzen.⁵⁸

Was Steven Shapin für die öffentlich vorgeführten Experimente der Royal Society konstatierte, gilt ebenso für das Anatomische Theater von Bologna: Wissenschaft wurde zur öffentlichen Angelegenheit, beanspruchte gesellschaftliche Relevanz. Die Glaubwürdigkeit und somit Durchsetzungskraft wissenschaftlicher Methoden und Erkenntnisse hing maßgeblich von der Reputation ihrer Akteure und Mäzene ab.⁵⁹

Die Korrektheit und Angemessenheit der anatomischen

Methode wurden nicht nur durch öffentliche Zeugenschaft glaubwürdiger Autoritäten abgesichert. Auch in der materiellen Ausgestaltung des Raumes selbst manifestierte sich das Thema des zur intellektuellen Kunst aufgewerteten Handwerks. Erwartet wurde von Architekten und Anatomen neben manuellen Fertigkeiten auch die Kenntnis der göttlichen Ordnung, in welche sich ihr Tun einfügte und auf welche sie einwirkten.

Im Verständnis der mystischen Geometrie des Neuplatonismus unterlagen die Maßverhältnisse von menschlichem Körper und Architektur dem gleichen Naturgesetz wie der gesamte Kosmos. Um im platonischen Sinn günstig auf die Seelen und das Handeln der Menschen einzuwirken, mussten die Maßverhältnisse der Baukunst diese Ordnung des Weltalls zum Ausdruck bringen.⁶⁰ Der Architekt, Maler und Bildhauer Francesco di Giorgio Martini postulierte in diesem Sinne, religiöse Riten entfalteten ihre Wirkung erst im Rahmen eines regelgemäßen Kirchenbaus.⁶¹ Diente die öffentliche Zergliederung der Selbst- und Welterkenntnis im Mikro- und Makrokosmos, so trug ein nach allen Regeln der Kunst gestalteter Raum maßgeblich zum Erfolg der Sektion bei.⁶²

Möglicherweise liegt hierin der Grund, warum der zunächst mit dem Entwurf betraute Tischler Giovanni Battista Natali im Jahr 1638 von Antonio de' Paolucci, genannt „Il Levanti“ abgelöst wurde.⁶³ Als Schüler der Caracci-Brüder hatte Levanti den vom gelehrten Architekten geforderten Akademiehintergrund: Die Attribute

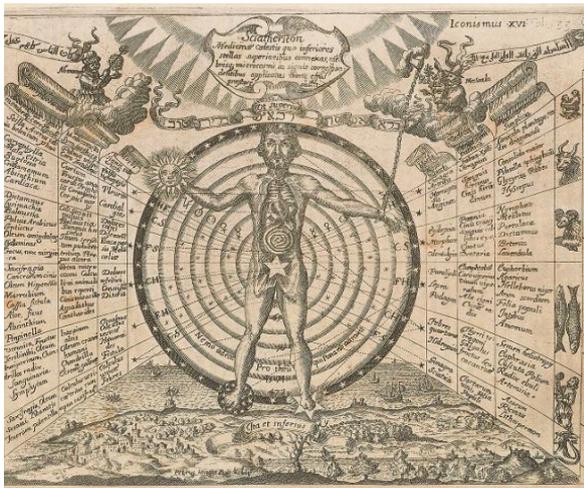


Abb. 8. Athanasius Kircher: Sonnenuhr der himmlischen Medizin, *Ars magna lucis et umbrae* (Amstelodami 1671)

der Mediziner-Skulpturen tragen dem von der Caracci-Schule verfolgten Ruf der katholischen Reform nach einfacher Wiedererkennbarkeit Rechnung, und das elabourierte Pilaster-Nischen-System der Wandverkleidung weist auf eine Beschäftigung sowohl mit der architekturtheoretischen Traktistik der Zeit, als auch mit gebauten Manifesten einer humanistischen Theaterkultur, wie der von Alvise Cornaro initiierten Loggia Cornaro hin (Abb. 6 und 7).⁶⁴

Auch für den Erfolg medizinischer Praktiken wurde die Kenntnis universaler Zusammenhänge als zentral gewertet. Körperliche und seelische Verfassung sowie Schicksal des Menschen schien abhängig von den Gestirnen, einzelne Körperteile und Organe wurden dem Einfluss bestimmter Planeten und Sternbildern zugeordnet. Dieses Konzept der Melothese verband sich mit der sogenannten Humorallehre, die Krankheit auf ein Ungleichgewicht der Körpersäfte zurückführte (Abb. 8). Eine medizinische Behandlung lebender Patienten ebenso wie eine Zergliederung des toten Körpers musste in der Astromedizin eines Marsilio Ficino oder Paracelsius mit Rücksicht auf günstige Sternkonstellationen stattfinden und wirkte zugleich auf den gesamten Kosmos zurück.⁶⁵ Die Kassettendecke des Anatomischen Theaters in Bologna greift diese Vorstellung mit ihren Planeten und Tierkreiszeichen auf (Abb. 9).⁶⁶ Welchen konkreten Hintergrund die Auswahl und Anordnung der vierzehn Figuren haben, ist bisher ungeklärt.



Abb. 9. Antonio Paolucci (il Levanti): Deckengestaltung des Anatomischen Theaters, Bologna 1645, Holzschnitt von Lorenzo Tinti nach einer Zeichnung Matteo Borbonis, 1668

Abgesehen von den Bezügen des Deckenprogramms zur Astromedizin stellte Frabetti eine Verbindung zur Antikenrezeption über das sechste Buch von Ciceros *Republica* her, welches mit dem *Traum des Scipio* seit der Renaissance dazu genutzt wurde, den christlichen Himmel durch einen paganen zu ersetzen. Nach dieser Lesart steht der heidnische Himmel für das ruhmreiche Leben, welches die großen Männer – hier der Bologneser Medizinprofessoren – nach ihrem Tod erwarten.⁶⁷ Ob als Versprechen für die anwesenden Akademiker oder als ausgleichendes Moment zwischen Mikro- und Makrokosmos – durch die zentrale Figur des Apolls als Gott der Künste und der Medizin unterstreicht das Dekorationsprogramm der Decke das Erkenntnispotential der zur Wissenschaft aufgestiegenen Handwerkskünste von Anatomie und Architektur.

Levanti und seine Auftraggeber hatten ursprünglich eine farbige Fassung der hölzernen Wandverkleidung vorgesehen. Die Skulpturen sollten als weiße Marmorfiguren vor dunklem Grund erscheinen, die Deckenfiguren dagegen in natürlichen Farben, Rahmungen in gebräunttem Gold, Sockel, Sitzbänke, Geländer, Kathedra und Wandflächen in verschiedenfarbigem Marmorimitat. Giancarlo Roversi, der die betreffenden Dokumente 1988 als erster publizierte, äußerte sich erleichtert darüber, dass es zu dieser „überflüssigen Schminke“⁶⁸ nicht gekommen sei. Dies hätte die „nüchterne, aber elegante und harmonische Konnotation“⁶⁹ des Anatomic-

schen Theaters empfindlich gestört.

Eindrücklich zeigt diese Einschätzung, wie moderne Kunst- und Wissenschaftsauffassung das Urteil über Räume der Vergangenheit konditioniert. Ein durch die klassische Moderne moralisch überhöhter Purismus verstellt den Blick für die Bedürfnisse der Gelehrten des 17. Jahrhunderts. Diese bestanden darin, die Glaubwürdigkeit der Forscher, ihrer Methoden und Erkenntnisse durch die soziale Stellung und den Einfluss ihrer Mäzene zu stärken, die Kunstfertigkeit von Architekten und Anatomen herauszustellen und die medizinische Forschung als tugendhafte Tätigkeit und Wegbereiter für ein ruhmreiches Leben nach dem Tod zu präsentieren.

Das Anatomische Theater von Ferrara als Wendepunkt

Die ästhetische Strenge der Klassischen Moderne hat ihre Vorläufer auch in einem sich von ganzheitlicher Wissenssuche abwendenden Vernunftbegriff des 18. Jahrhunderts. Insofern lässt sich Roversis Unbehagen gegenüber einer als „Schminke“ bezeichneten Farbfassung der Holzverkleidung im Anatomischen Theater von Bologna bis in die Aufklärung zurückverfolgen. So erklärte der Kardinal und Universitätsreformer Giammaria Riminaldi bereits 1771, in der Bibliothek der Universität von Ferrara sei durch nutzloses Stuckwerk Raum für Bücher und Geld verschwendet worden, das andernorts besser hätte eingesetzt werden können.⁷⁰ Diese neue, auf Kriterien der Rationalität und empirischen Beweisbarkeit ausgerichtete Kunst- und Wissenschaftsauffassung hatte Riminaldi insbesondere im Umfeld des Bologneser Gelehrten Prosper Lambertini verinnerlicht, der als Papst Benedikt XIV. im Jahr 1740 den Stuhl Petri bestiegen hatte. Um die Autorität und Glaubwürdigkeit der katholischen Kirche im Hinblick auf post-tridentinische Bedenken gegenüber dem Heiligen- und Reliquienkult, der Autorität von Papst und Bischöfen sowie der Rechtsprechung über weltliche und geistliche Belange wiederherzustellen, griff Papst Benedikt XIV. auf Anatomie und historische Quellenkritik zurück. Bereits vor seiner Zeit als Papst gehörte er zu den regelmäßigen Besuchern des Anatomischen Theaters von Bologna, wo bereits Marcello Malpighi in den 1660er Jahren die Ergebnisse seiner mikroskopischen Experimentalforschungen diskutiert hatte.⁷¹

Zum Merkmal einer als genuin wissenschaftlich verstandenen empirischen Methode avanciert, hatte das Leitbild der Autopsie neue Mechanismen der Autoritäts- und Glaubwürdigkeitserzeugung hervorgebracht. Als Instrument im Prozess der Seligsprechung oder Kanonisierung wurden Anatomie und Quellenkritik somit zum probaten Mittel der Kirchenreform.⁷²

Nicht nur die Seligsprechung selbst sollte auf ein rationales Fundament gestellt werden, auch der Umgang mit Reliquien und Andachtsbildern sollte auf Vernunft gegründet sein.⁷³ So forderte der Priester, Bibliothekar und Historiker Ludovico Antonio Muratori in seiner Schrift *Della regolata devozione dei cristiani* in Übereinstimmung mit dem Benediktinischen Reformprogramm ein kritisches Bildverständnis als Grundlage einer angemessenen Form der Andacht. In seinem 1747 in Modena veröffentlichten Text betonte Muratori, die Reliquien der Heiligen seien nichts anderes als irdische Materie, Bilder nichts weiter als gemischte Farben auf Leinwand. Der materielle Gegenstand verdiene keinen Kult und wer immer ihn anbete, begehe Gotteslästerung. Die Seele des Heiligen sei nicht in der Reliquie, sondern im Himmel zu suchen und zu finden. Die Reliquie selbst wurde bei Muratori zu einem Verweis, einem symbolischen Akt. Menschliche Leidenschaften sollten im Zuge der Verehrung nicht ausgelöscht aber in kontrollierte Bahnen gelenkt werden.⁷⁴

Die ablehnende Haltung der katholischen Kirchenreformer gegenüber barocken Formen der Andacht und Religiosität wirkte sich auch auf die Räume und Praktiken der Universitäten aus. Kardinal Giammaria Riminaldi, der in den 1730er Jahren in Modena und Ferrara studiert hatte und seit Mitte der 1740er Jahre zum Führungskreis innerhalb des Vatikans gehörte, war 1763 von Papst Clemens XIV. zum Präsidenten der Päpstlichen Universität von Ferrara ernannt worden. In dieser Funktion leitete er von Rom aus eine Universitätsreform ein, die sich auch in einer Umgestaltung des Universitätssitzes – dem Palazzo Paradiso – niederschlug. Die Zeichen- und Architekturakademie überführte Riminaldi in feste Lehrstühle, Antonio Foschini machte er sowohl zum Lehrstuhlinhaber für Bauingenieurwesen als auch zum Architekten der Päpstlichen Universität Ferrara. Einfachheit, Funktionalität und Dauerhaftigkeit galten als Leitprinzipien der Umbauarbeiten, „ogni lusso di ornati e di voluttuosità“ lehnte Riminaldi vehement ab.⁷⁵

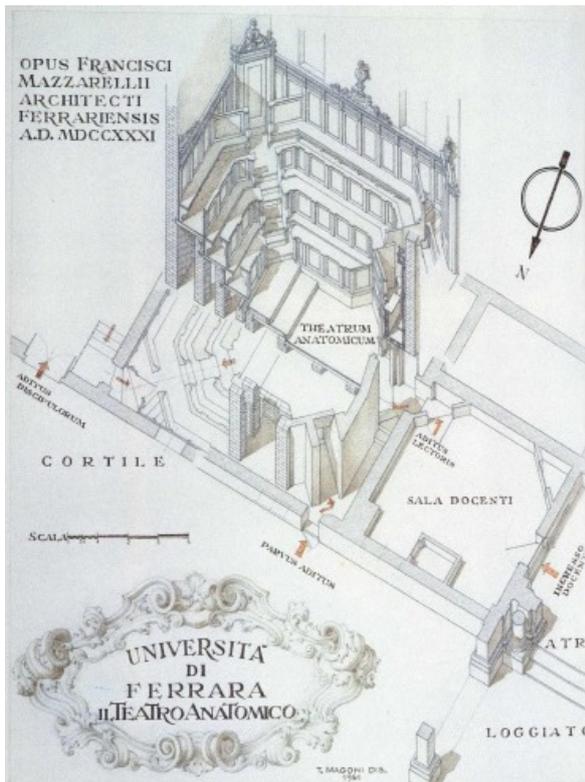


Abb. 10. Giacinto Agnelli (Anatom) und Francesco Mazzarelli (Architekt): Schnitt durch das Teatro Anatomico, Università di Ferrara, Palazzo del Paradiso 1731

Insbesondere die Bibliothek und das Museum der Universität standen im Fokus des Reformers, wurden in ihrem Bestand erweitert und durch eine monumentale gegenläufige Treppe bequem zugänglich gemacht. Im Kampf gegen eine „abergläubische“ Bilderverehrung hatte Papst Benedikt gefordert, Andachtsbilder getreu den historischen und naturgeschichtlichen Quellen zu schaffen. Nach dem Vorbild der Scuola del Nudo, die 1754 unter Benedikt auf dem Campidoglio und mit direktem Zugang zum Antikenmuseum im Konservatorienpalast in Rom eröffnet worden war, dienten die von Riminaldi im Palazzo Paradiso aufgestellten antiken Plastiken der an den Quellen geschulten Künstlerausbildung.⁷⁶ Um den menschlichen Körperbau zu studieren, hatten Kunststudenten außerdem Zugang zum Anatomischen Theater, welches bereits 1732 erneuert worden war.

Das Anatomische Theater von Ferrara war 1732 als Gemeinschaftsprojekt des Ferrareser Barock-Architekten Francesco Mazzarelli und des Anatomen Giacinto Agnelli im Erdgeschoss des Palazzo Paradiso errichtet worden (Abb. 10 und 11). Mazzarelli und Agnelli ersetzten damit eine Vorgängereinrichtung aus dem Jahr



Abb. 11. Giacinto Agnelli (Anatom) und Francesco Mazzarelli (Architekt): Teatro Anatomico, Università di Ferrara, Palazzo del Paradiso 1731

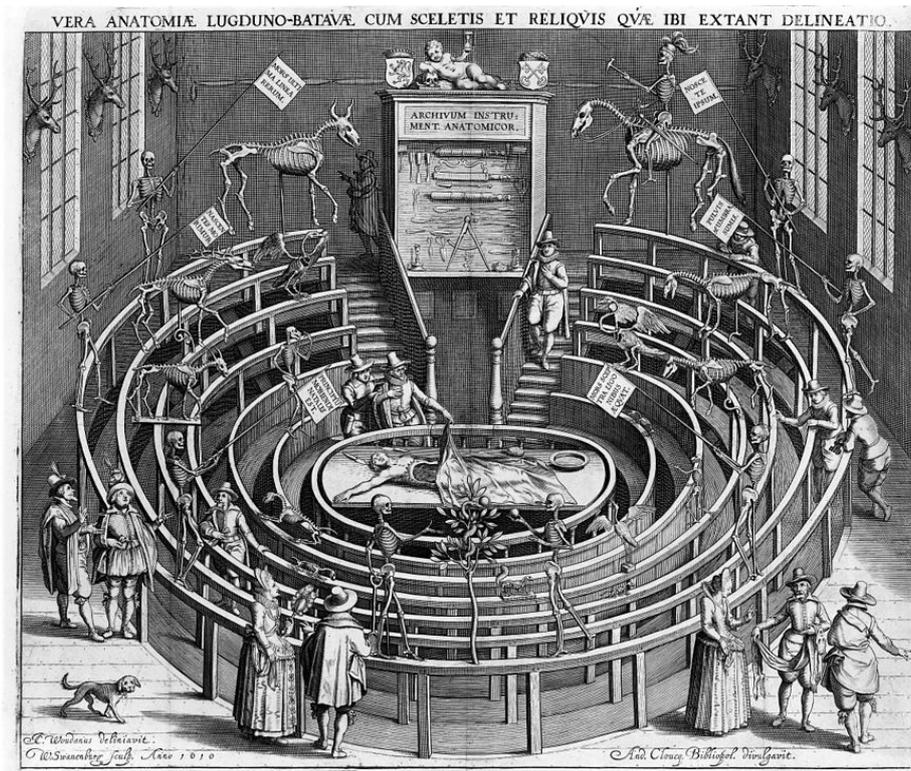


Abb. 12. Ansicht des Anatomischen Theaters von Leiden, Kupferstich von Willem Swanenburg nach einer Zeichnung von Jan van Woudt, 1610

1588, die vom Stadtrat als „angustum ac inelegans“ gewertet worden war.⁷⁷ Offensichtlich strebte die Stadt danach, ihren eigenen intellektuellen Rang sowie ihre gesellschaftliche und soziale Ordnung durch das Anatomische Theater nach innen und außen sichtbar zu machen.

Francesco Mazzarelli, der im Vorfeld mit Umbauten des Teatro Scroffa sowie des Doms von Ferrara in Erscheinung getreten war, wählte 1731 für die Ausstattung des Anatomischen Theaters ein Raumschema, das zunächst an das Anatomische Theater von Bologna anschließt und somit auf die Tradition der „funzione“ als gesellschaftlichem Ereignis verweist. Während der Dozent das Theater von seinem eigenen Arbeitsraum innerhalb des Palazzo Paradiso betrat, erreichten die Gäste ihre Plätze durch eine Tür, die vom Cortile unmittelbar in das hölzerne Treppensystem der Ränge führte. Mit seinen offenen Fenstern, den großzügig gestaffelten Sitzbänken, der hell lasierten hölzernen Brüstung, den vergoldeten Rocailles, den vier ebenfalls vergoldeten Büsten Ferrareser Professoren sowie

einer Kanzel auf der Stirnseite, erzeugt der Raum tatsächlich einen eleganten und geräumigen Eindruck. Im Gegensatz zum Anatomischen Theater von Bologna verzichteten die Erbauer jedoch auf ein umfassendes ikonographisches Programm, das die soziale Stellung oder wissenschaftliche Autorität der Mediziner (und Architekten) unterstreicht.

Stattdessen rückte die Natur des Körpers zwischen beseeltem Leib und organischer Materie in den Fokus: Der „frische“ Leichnam auf dem Seziertisch wurde nicht nur von den lebenden Zuschauern, sondern auch von vier präparierten Skeletten flankiert, die sich in Vitrinen in den Raumecken befanden. Der Status dieser Präparate zwischen Artefakt und Objekt der Natur muss als ambivalent bezeichnet werden, bestand ein Präparat doch nicht aus den Knochen eines einzigen, sondern aus den Gebeinen vieler Skelette. Dem Anschein der Naturtreue stand also nicht nur die Herstellungstechnik, sondern auch das Ausgangsmaterial entgegen. Nichtsdestoweniger dienten die Präparate den Mediziner und Künstlern in ihrer Naturnähe als



Abb. 13. Johann Michael Müller (Architekt) und Albrecht von Haller (Anatom): Reformierte Kirche zu Göttingen 1748–1753

objektives Anschauungsmaterial. Zugleich avancierten sie zu einer Art „Reliquie der Aufklärung“,⁷⁸ wie Messbarger es formuliert.

Eine Inszenierung und Ausstellung von Skeletten als Allegorie auf Adam und Eva hatte bereits im Leidener Anatomietheater von 1596 stattgefunden (Abb. 12). Doch auch in Leiden hatte sich der Blick auf Wert und Funktion der Gebeine im Laufe der Zeit gewandelt. Aus einem „théâtre moralisé“⁷⁹ wurde unter Bernhard Siegfried Albinus ab 1719 eine wissenschaftliche Lehrsammlung. Präparate, die körperliche Vorgänge veranschaulichten und anspruchsvoll in der Herstellung waren, dienten einem geschlossenen Kreis von Anatomen als Modelle und sollten zugleich, wie Marieke Hendriksen ausführt, den Betrachter als ästhetische Objekte sinnlich ansprechen.⁸⁰

Verbunden mit diesem Anspruch war die Vorstellung von der Schönheit der Natur als sichtbarem Gottesbeweis. Ihre Erforschung verstand auch Albrecht von Haller, der führende Anatom des 18. Jahrhundert, als religiöse Praxis.⁸¹ Als Anhänger der Lehren Calvins hatte der Schweizer in Göttingen nicht nur ein Anatomic-

ches Theater (1737), sondern 1753 auch eine evangelisch-reformierte Kirche errichten lassen (Abb. 13).⁸² Diese Kirche weist mit dem Anatomischen Theater von Ferrara erstaunliche formale Ähnlichkeiten auf: Beide Räume sind gut belichtet, verfügen über umlaufend ansteigende Sitzreihen, hell lasierte Holzvertäfelung und eine Kanzel an der Stirnwand. Diese Gemeinsamkeiten in Raumgliederung und Raumausstattung lassen nach Überschneidungen der Einrichtungen in Bezug auf Körper- und Naturverständnis und die hieraus abgeleitete Deutungshoheit fragen. Welche Verschiebungen vollzogen sich zwischen einer aufgeklärten Religions- und Anbetungspraxis, die die Realpräsenz der Heiligen in den Reliquien verneinte (Muratori) und die Transsubstantiationslehre ablehnte (Calvin) einerseits und einer akademischen Zergliederung, die sich zusehends auf den Körper als organische Materie konzentrierte andererseits?

Neben der opulenten Raumdekoration des Palazzo Paradiso sah Riminaldi auch den feierlichen Ritus der Öffentlichen Zergliederung als überholt an. So, wie die Heiligen- und Reliquienverehrung in vernünftige

Bahnen gelenkt werden sollte, so musste auch der Umgang mit dem zergliederten Körper von als unangemessen verstandenem Zeremoniell befreit werden. In einem Brief an das Reformkollegium der Universität wies Riminaldi darauf hin, es gehe nun nicht mehr um den „Schein und das Äußere“, sondern um das „Gute und die wahre Belehrung der Jugend“. Der Anatomische Unterricht solle daher mit dem „gebührenden Anstand und Ernst“ abgehalten werden, der zu einem guten Studium gehöre, so dass das Land die Universität als einen „heiligen Ort und Feind aller Profanität und Leichtfertigkeit“ betrachten könne.⁸³ Mit diesem Argument ließ er das Anatomische Theater 1771 für die breite Öffentlichkeit schließen und machte es stattdessen zum Ort eines dreimonatigen Anatomiekurses, den die angehenden Chirurgen Ferraras dreimal wöchentlich zu besuchen hatten.

Auf diese Weise wurde das Anatomische Theater vom Theater zur Aula gemacht, den Bedürfnissen der Stadtgesellschaft entzogen und für den exklusiven Gebrauch der päpstlichen Universität reserviert. So wie die sakralen Kunstgegenstände von der Hand der Gläubigen ins Museum wandern, so verschwand der menschliche Körper hinter den Türen des Medizinischen Hörsaals. Räume der Selbsterkenntnis und Selbstsorge beschränkten sich auf sakrale Bauten, gesellschaftliche Ordnung musste an anderer Stelle ausgehandelt werden.

Neue Perspektiven auf das Anatomische Theater als Gegenstand kunsthistorischer Forschung

Das Bewusstsein dafür, dass unsere Kategorien von Kunst, Religion und Wissenschaft historisch und somit wandelbar sind, ist in den letzten Jahrzehnten merklich gestiegen. Als kulturelle und soziale Praxis existieren Kunst, Wissenschaft oder Religion – so die aktuelle Sicht – nicht außerhalb lebenswirklicher Zusammenhänge. Räume der Naturwissenschaft sind kulturelle Erzeugnisse, ihre Form und Gestalt geht auf Entscheidungen von Akteuren zurück, die von je unterschiedlichen Wissenschafts- und Weltverständnissen geleitet werden. Räume der Wissenschaften sind epistemische Objekte, sie erzeugen eigenständig Sinnzusammenhänge und verweisen in ihrer Gestalt sowie durch die in ihrer Raumordnung angelegten Handlungsmuster über sich selbst hinaus. Orte der Erzeugung, Aushandlung

und Durchsetzung von Wissen beschränken sich nicht auf die als wissenschaftlich bezeichneten Räume. Erst im Wechselspiel aus geistigen, spirituellen, politischen sowie handwerklichen Praktiken und Orten bildeten sich als genuin wissenschaftlich bezeichnete Räume und Handlungen aus, die als solche in die anderen Felder zurückwirken. Als künstlerische sowie epistemologische Erzeugnisse wirkten die Anatomischen Theater, so die Grundannahme, an der Ausbildung einer genuin wissenschaftlichen Sphäre maßgeblich mit. Welchen Anteil daran die materielle Ausgestaltung der Räume hatte, gilt es von einer kunsthistorischen Architekturgegeschichte zu erforschen.

Wie die im Text skizzierten Beispiele aus Padua, Bologna und Ferrara deutlich gemacht haben, entstanden die Anatomischen Theater der Frühen Neuzeit vor je unterschiedlichen politischen und epistemologischen Hintergründen. So ließe sich das Anatomische Theater von Padua mit seinen elliptischen Rängen als Versinnbildlichung einer graduellen Selbsterkenntnis und Selbstsorge lesen. Möglicherweise stellte die theatrale, alle Sinne ansprechende Vorführung der rituellen Zergliederung im räumlichen Kontext der Universität eine Übernahme medialer Repräsentationsformen der Jesuiten dar, um den eigenen Autoritätsanspruch vor der Stadtöffentlichkeit geltend zu machen.

Die Ausstattung des Anatomischen Theaters von Bologna, mit seiner Gelehrtenegenealogie, der regelmäßigen Wandgliederung sowie einer ikonographischen Verbindung von Kunst und Handwerk hebt die Ehrwürdigkeit der Anatomie als legitime Form der gelehrten Wissenserzeugung hervor. Der gesellschaftliche Rang der Mediziner und ihrer Förderer galten als Garant für die Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit der akademischen Erkenntnisse. Auch das Anatomische Theater von Ferrara diene zunächst als Ort stadtgemeinschaftlicher (Selbst-)Repräsentation und Ordnung. Getrennte Eingänge inszenierten den Einzug von Hochschuldozent und studentischer sowie städtischer Öffentlichkeit in ein dem Predigtraum verwandtes Anatomische Theater. Stadt und Universität, weltliche, geistliche und akademische Autoritäten konnten sich performativ zueinander ins Verhältnis setzen.

Erst ein gewandeltes Wissenschafts- und Religionsverständnis sorgte im Laufe des 18. Jahrhunderts dafür, dass die bisher gültigen Formen der Repräsentation in

Frage gestellt und durch neue Kriterien der Glaubwürdigkeit und neue Mechanismen der Autoritätsbildung ersetzt wurden. Universität und katholische Kirche nutzten die empirische Beobachtung am Gegenstand, die Autopsie des menschlichen Körpers oder der historischen Quelle, um natürliche Gesetze bzw. übernatürliche Eingriffe aufzudecken. Das Anatomische Theater wurde hierbei zum Symbol einer evidenzbasierten Wissenserzeugung. Im Anatomischen Theater von Bologna erweiterte und diskutierte auch Papst Benedikt XIV. seine Kenntnisse in Anatomie, welche zu grundlegenden Parametern im Prozess der Seligsprechung wurden.

Verbunden mit einer Rationalisierung des Glaubens war eine Rationalisierung der Andacht. Nicht die ignatianische Imaginationskraft, sondern das muratorische Symbolverständnis sollte spirituelle Praktiken leiten. Nicht mehr das innere Auge, sondern das physiologische Organ und seine technischen Erweiterungen waren in der Lage, die Geheimnisse der göttlichen Schöpfung aufzudecken. Dies wirkte sich auch auf das Architekturverständnis der Beteiligten aus. Ging die Autorität des Ortes und der in ihm stattfindenden Handlungen zunächst von seiner repräsentativen Ausgestaltung aus, so verkehrten sich die Vorzeichen im Laufe des 18. Jahrhunderts. Glaubwürdigkeit wurde nun durch Seriosität und Rationalität, durch den Verzicht auf zereemonielle und dekorative Elemente erzeugt.

Aus dieser Warte wurden die Anatomischen Theater des 16. und 17. Jahrhunderts rückblickend als Orte der empirischen Erkenntniserzeugung gedeutet, in denen das aktuelle und vermeintlich überzeitlich gültige Prinzip der objektiven Autopsie erstmals Gestalt angenommen habe. Die vielen neu eingerichteten Anatomischen Theater des 18. Jahrhunderts lassen sich somit als Verweis auf diese vermeintliche Tradition lesen, obschon die theatrale Raumform für eine experimentelle Anatomie wenig funktional war.

In Anbetracht der Tatsache, dass sich die Erzählung vom Anatomischen Theater als erstem Ort empirischer Wissenschaft überholt hat, gilt es, die Perspektive zu weiten und Beispiele in den Blick zu nehmen, die von der bisherigen Erzählung eher ausgeschlossen wurden. Dazu zählen zum einen Anatomische Theater in anderen institutionellen Zusammenhängen, in Chirurgengilden, in Krankenhäusern, am Hof oder in Akade-

mien der Wissenschaften.

Dazu zählen zum anderen Beispiele außerhalb der üblichen scholastisch-christlichen Zentren wie Bologna oder Paris. Alvar Martínez Vidal und José Pardo Tomás haben in ihren Untersuchungen darauf hingewiesen, dass die Universität von Salamanca bereits 1554 über ein eigens für das Anatomische Theater errichtete Gebäude aus Stein, unmittelbar neben Kirche und Friedhof von Sankt Nikolas verfügte.⁸⁴ Als Folge der islamischen Zeit gab es im Gegensatz zum übrigen Europa auf der Iberischen Halbinsel eine enge Verzahnung von praktischer und theoretischer Ausbildung der Mediziner. Sektionen fanden somit im Anatomiehaus, im Universitätskrankenhaus, oder im Hospital General statt. Spanische und portugiesische Universitätsgründungen in den Kolonien führten zur Errichtung Anatomischer Theater außerhalb Europas.

Schwedische Gelehrte des 17. Jahrhunderts erlebten bei ihren Studienaufenthalten im niederländischen Leiden die dortige Wertschätzung handwerklicher Praxis und materieller Kultur als Mittel der Wissenserzeugung. Der Universalgelehrte Olaus Rudbeck machte sich nach seiner Rückkehr aus Leiden mit seinem Werk *Atlantis* daran, Schwedens Überlegenheit mittels einer auf materieller Kultur gründenden Gegenerzählung zur humanistisch-philologischen Renaissance Italiens zu untermauern.⁸⁵ Am Beispiel des Anatomischen Theaters lässt sich folglich eine architekturhistorische Verflechtungsgeschichte schreiben, die sowohl die kontextbezogenen Entstehungszusammenhänge als auch die sich dynamisch wandelnden Bedeutungszuschreibungen der Räume und ihrer Ausstattung berücksichtigt.

Als Grenzgänger zwischen Kunst, Technik und Wissenschaft, zwischen sinnlichem Erfahrungs- und rationalem Untersuchungsraum sind Anatomische Theater prädestiniert, Aushandlungs- und Ausformungsprozesse von Wissenschaftlichkeit aufzuzeigen. Als sich transnational etablierende Baugattung eignen sie sich in bevorzugter Weise, den Anteil von Architektur an einer Sichtbarmachung und Durchsetzung von „Wissenschaft“ als erfahrbarer Entität mit spezifischen Form- und Handlungs- und Deutungsmustern sichtbar zu machen. Eine solche Betrachtung verspricht im Umkehrschluss auch für etablierte Baugattungen neue Einsichten.

Endnoten

- 1 Mücke/Schnalke, Anatomisches Theater, 2018.
- 2 Bödeker, Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1999. Dass sich die Naturwissenschaften einer historischen und diskurstheoretischen Analyse am stärksten widersetzt haben, führt Rheinberger auf das „tief verankerte neuzeitliche Selbstverständnis von Wissenschaft als demjenigen kulturellen Leitsystem, das Wahrheit offenbart und sich damit gewissermaßen zum Fluchtpunkt der Moderne schlechthin entwickelt hat“ zurück. Rheinberger, Räume des Wissens, 1997, S. 8.
- 3 Ferrari, Public Anatomy lessons, 1987; Park, Autopsy and Dissection, 1994; Klestinec, Girolamo Fabrici and his medical students, 2007.
- 4 Castiglioni, Anatomical theater, 1941; Underwood, Early teaching of anatomy, 1963; Brockbank, Old Anatomical Theatres, 1968.
- 5 Stellvertretend für viele andere Beispiele siehe: Lunsingh Scheurleer, Un amphithéâtre moralisée, 1975; Frabetti, Il teatro anatomico dell'Archiginnasio, 1988; Laget, Communauté des Chirugiens de Paris, 1998.
- 6 Schramm u.a., Spuren der Avantgarde, 2011.
- 7 <https://www.kulturtechnik.hu-berlin.de/buehnen/tieranatomisches-theater/> Zugriff 14.09.2021.
- 8 Richter, Anatomische Theater, 1936a; Pevsner, Building types, 1976.
- 9 Abgesehen von einem kurzen Eintrag zu Observatorien finden sich in zwei neueren Handbüchern zur frühneuzeitlichen Architektur (Hesse, Neuzeitliche Architektur, 2012; Engelberg, Die Neuzeit, 2013) keine Räume der Naturwissenschaft, der Beitrag „Architecture and the sciences“ in den Companions to the History of Architecture stammt bezeichnenderweise von einer Wissenschaftshistorikerin (Long, Architecture and the sciences, 2017). Anders verhält es sich mit Bibliotheken und Kammern, die als Orte (wissenschaftlicher) Kultur wahrgenommen werden und als solche den Weg geebnet haben für eine Neubewertung des epistemologischen Potentials künstlerischer sowie natürlicher Artefakte und Ordnungssysteme. Siehe hierzu Bredekamp, Antikensehnsucht, 1993; Grote, Macrocosmos in Microcosmo, 1994; Felfe/Wagner, Museum, Bibliothek, Stadtraum, 2010; Nerdinger/Oechsli, Die Weisheit baut sich ein Haus, 2011; Laube, Von der Reliquie zum Ding, 2011.
- 10 Die Zuordnung von Objekten in den Bereich der Wissenschaft oder den Bereich der Kunst unterliegt historischen und somit veränderlichen Kategorisierungen, wie Peter Galison und Caroline A. Jones 1998 betonten: Jones/Galison, Picturing science, 1998, Introduction S. 1. Ausführlich stellt Galison dies in Zusammenarbeit mit Lorraine Daston am Beispiel des zentralen Konzeptes der Objektivität dar: Daston/Galison, Objectivity, 2009.
- 11 Zu den Gründen für den Erfolg dieser Abgrenzung siehe abermals Jones/Galison, Picturing science, 1998, Introduction, S. 1–5.
- 12 Stellvertretend für eine Fülle einschlägiger Literatur zum Verhältnis von Naturforschung und Bild sei hier lediglich verwiesen auf Kemp, Visualizations, 2000; Holländer, Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion, 2000.
- 13 Wegweisend für eine Kritik am Topos der ortlosen Wissenschaft bleibt Ophir u.a., The place of knowledge, 1991, zur Funktion und Rolle von Instrumenten in Kunst und Wissenschaft siehe u.a. Schramm u.a., Instrumente in Kunst und Wissenschaft, 2006.
- 14 „[...] non bisogna venir fuori con architetture monumentali [...] ci bastano degli edifici sobri, dalle linee semplicemente estetiche: la grandezza dovrà scaturire dalla città degli studi, dalla Universitas Studiorum.“ Luciani, o.T., 1906, S. 3–4.
- 15 Morgese u.a., Localizationism, 2017.
- 16 Loos, Ornament und Verbrechen, 1981.
- 17 Jones/Galison, Picturing science, 1998, S. 3.
- 18 Vergleiche auch: Stalder, On ‚Sachlichkeit‘, 2015.
- 19 Hays, Diagramming the New World, 1999.
- 20 „Wie auch Instrumente erfüllen Räume die Aufgabe, im Zusammenschluss mit dem menschlichen Wahrnehmungsapparat verbindliches, wahres Wissen zu produzieren, indem sie unter kontrollierten Bedingungen ein größtmögliches Maß an Eindeutigkeit (im Sinne einer Reduktion möglicher Ansichten auf eine verbindliche und intersubjektive Perspektive) herstellen.“ Rößler, Kunst des Augenscheins, 2012, S. 174, Bezug nehmend auf Latour, Laboratory Life, 1986, S. 19: „The setting works like a giant ‘optical device’ that creates a new laboratory, a new type of vision and a new phenomenon to look at.“
- 21 Semenzato, Teatro Anatomico, 1994, S. 123.
- 22 Rippa Bonati, Teatro Anatomico, 1988–90, S. 162.
- 23 Baker, Visual Theory at the Anatomy Theater, 2009, S. 123–148.
- 24 Hoffmann, Unter Beobachtung, 2006, S. 8.
- 25 Hoffmann, Unter Beobachtung, 2006, S. 8.
- 26 Zur Geschichte und dem sich wandelnden Verständnis von Objektivität siehe: Daston/Galison, Objectivity, 2009.
- 27 Observatorien als Ort von Wissenskulturen sind in jüngerer Zeit sowohl von Seiten der Kunst- als auch von Seiten der Wissenschaftsgeschichte gewinnbringend in den Blick genommen worden: Klamt, Sternwarte und Museum, 1999; Nasim, Observatorium, 2017. Als vermeintlich neutrale Umgebung, die allgemeingültige Ergebnisse ermöglicht, trat das Laboratorium seit dem 19. Jahrhundert seinen Siegeszug an und wurde zum Inbegriff eines sterilen, standardisierten „nicht-Ortes“. Vgl. Fox/Guagnini, Laboratories, Berkeley 1999 und Jackson, Laboratorium, 2017.
- 28 Sedlmayr, Kunstwissenschaft, 1931, S. 21. Siehe hierzu auch: Frank, German Artwriting, 2012.
- 29 Rheinberger, Räume des Wissens, 1997, S. 8. Zur Rolle der Anatomie im Nationalsozialismus siehe: Hildebrandt, Anatomie im Nationalsozialismus, 2013, S. 153–183.
- 30 Richter, Bauliche Entwicklung, 1936b, S. 147.
- 31 Richter, Bauliche Entwicklung, 1936b, S. 138.
- 32 Zu Benedetti siehe: Ferrari/Nutton, Alessandro Benedetti, 1998.
- 33 Zur Bedeutung Vesals für eine auf Beobachtung basierende Wissenserzeugung sowie die Rolle Fabrica-Schrift siehe u.a. Kemp, Temples of the Body, 1996, S. 40–85; Lembke, Anatomische Sektionen, 2005, S. 19–49; Dear, Meanings of Experience, 2006, S. 106–131.
- 34 Richter, Anatomische Theater, 1936a.
- 35 Rippa Bonati, Teatro Anatomico, 1988–90, S. 162.
- 36 Eintrag aus Padua vom 27. September 1786, zitiert nach: Goethe, Italienische Reise, 1951, S. 60.
- 37 Um auf das Zusammenspiel von Empirie und Schaulust zu verweisen, vergleicht Rößler die Erzeugung geistiger Bilder im Anatomischen Theater von Padua mit den Bildern, welche Stalaktiten bei den Besuchern von Tropfsteinhöhlen hervorriefen. Rößler, Empirie und Schaulust, 2011, S. 203–237.
- 38 Klestinec, Medical education, 2010, S. 193–220.
- 39 Semenzato, Teatro Anatomico, 1994, S. 92.
- 40 Stolberg, Learning anatomy, 2018, S. 381–402.
- 41 Klestinec, Theater der Anatomie, 2011, S. 75–76.
- 42 Ferretto, Il dibattito, 2016, S. 897–900.
- 43 Friedrich, Die Jesuiten, 2016, S. 355–392.

- 44 „Humani corporis contemplation nihil utilius ad medicinae facultatem, dum in familiarium partium ipsius corporis inspection, quae ex diligenti membrorum dissection exoritur, ea videre & manu tangere licet, quae oculis omnino abscondita veluti è tenebris in theatris conspiciuntur.“ Tomasini, Gymnasium patavinum, 1654, S. 75.
- 45 Insbesondere zur epistemischen Bedeutung des Zeigens und Verhüllens sowie zum Illusionsbegriff der Frühen Neuzeit sind in den letzten Jahren zahlreiche Untersuchungen erschienen. Stellvertretend genannt seien hier: Eamon, Books of secrets, 1994; Vermeir, The magic lantern, 2005; Lazardzig, Theatermaschine und Festungsbau, 2007.
- 46 Meier, Enzyklopädie und Welttheater, 2009. Für eine Gegenüberstellung der Wahrnehmungsdispositive „Theater“ und „Fenster“ im Rahmen des frühneuzeitlichen Villenbaus siehe: Blum, Fenestra Prospectiva. 2015.
- 47 Zum Zusammenhang von Selbsterkenntnis/Selbstsorge und Raumgestaltung bei den Jesuiten vgl. Zierholz, Räume der Reform, 2019. Krischel assoziiert die umkehrbare Trichterform als Denkmodell für eine graduelle Annäherung an Selbst- und Gotteserkenntnis mit Dantes Höllenkonzeption. Krischel, From hell, 2010.
- 48 Richter, Anatomisches Theater, 1936a, S. 37.
- 49 Webster, The great instauration, 1975, S. 494.
- 50 Harrison, „Science“ and „Religion“, 2006.
- 51 Richter, Anatomisches Theater, 1936a, S. 56.
- 52 Vgl. beispielsweise: Galison, Architecture of science, 1999; Breidbach/Vercellone, Anschauung denken, 2011.
- 53 Kemp, The physician's art, 1999, Vorwort, S. 13.
- 54 Grundsätzlich zur Bedeutung des Handwerks für die Wissenschaften des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. u.a. Smith, Artisanal knowledge, 2008 und Bertucci, Artisanal enlightenment, 2017.
- 55 Ausführlich zu den Verbindungen zwischen dem Anatomischen Theater von Bologna und dem Teatro Olimpico in Vicenza vgl. Mascardi, Teatro Olimpico, 2015. Mit der Ausformung eigener Darstellungstraditionen des Gelehrten im späten Mittelalter beschäftigte sich eingehend Hülsen-, Gelehrte im Bild, 2001.
- 56 Für eine detaillierte Betrachtung des Raumes und seiner Ausstattung siehe die umfassende Monographie von Mascardi, Teatro anatomico dell'Archiginnasio, 2016. Zum Symbolgehalt des Raumes ganz besonders: Frabetti, Il teatro anatomico dell'Archiginnasio, 1988.
- 57 Zu gesellschaftlichen Funktion des Anatomischen Theaters von Bologna nach wie vor grundlegend: Ferrari, Public Anatomy lessons, 1987, zur hierarchischen Sitzverteilung hier besonders S. 70–73.
- 58 Ferrari, Public Anatomy lessons, 1987, S. 88. Zum inszenatorischen Charakter der Disputation als Kunstwerk und Dramatisierung siehe: Kann, Inszenierung von Wissen, 2005.
- 59 Shapin, Social history of truth, 1994.
- 60 Ausführlich zum Anthropomorphismus im Idealstadtdenken der Renaissance siehe Manuel/Manuel, Utopian Thought, 1979, außerdem Zöllner, Vitruvs Proportionsfigur, 1987.
- 61 Wittkower, Architectural principles, 1967, S. 27. Siehe hierzu auch: Barkan, The human body, 1975, S. 134–143.
- 62 In diesem Zusammenhang böte es sich an, auch die Rolle der Lautenmusik als Teil eines, universale Harmonien wiedergeben- den sowie erzeugenden Ritus eingehender zu betrachten.
- 63 Zum Umfang von Levantis Tätigkeit im Anatomischen Theater und zu seinen Mitarbeitern siehe Roversi, Il palazzo delle „scuole“, 1988, S. 235–236.
- 64 Vgl. Serlio, Regole generali, 1540. Zum Vergleich des Anatomischen Theaters mit der Loggia Cornaro siehe: Mascardi, Teatro anatomico dell'Archiginnasio, 2016, S. 273.
- 65 Rutkin, Astrology, 2006 sowie unpubliziert: Clarke, Giovanni Antonio Magini, 1985.
- 66 Im Anschluss an Aby Warburg, der das astrologische Dekorationsprogramm der Decke bei seiner Italienreise 1928 festhielt, brachte Jean Seznec das Programm in den 1930er Jahren mit den Lehren von Ficino und Paracelsus in Verbindung: Seznec, Survival of the pagan gods, 1953, S. 67–68.
- 67 Frabetti, Il teatro anatomico dell'Archiginnasio, 1988, S. 208.
- 68 Im Original: „superflua operazione di maquillage“ sowie „sobria ma elegante e armoniosa connotazione“ Roversi, Il palazzo delle „scuole“, 1988, S. 239.
- 69 Roversi, Il palazzo delle „scuole“, 1988, S. 239.
- 70 Die Bibliothek sei „una impasticciata di stucchi, di pilastri, e d'inutili lavori, che ha fatto perdere li siti dei libri, e li denari che potevansi assai meglio impiegare.“ Brief Riminaldis an das Reformkollegium der Universität in Ferrara vom 30.11.1771. Zitiert nach: Fiocchi, Il Palazzo del Paradiso, 1993, S. 68.
- 71 Dragoni, Marsigli, 1993, S. 230.
- 72 Messbarger, Benedict's Vision, 2017 und Dacome, Anatomia e santità, 2013.
- 73 Zur Bildertheologie der Gegenreformation siehe u.a. Hecht, Katholische Bildertheologie, 1997; Steinemann, Bildtheorie, 2006; Locker, Art and reform, 2019.
- 74 Continisio, Governing the passions, 2006, S. 381.
- 75 Fiocchi, Il Palazzo del Paradiso, 1993, S. 68.
- 76 Gulinelli, Il Museo di Gian Maria Riminaldi, 2010, S. 147.
- 77 Fiocchi, Il Palazzo del Paradiso, 1993, S. 60.
- 78 Messbarger, Benedict's Vision, 2017, S. 100.
- 79 Lunsingh Scheurleer, Un amphithéâtre moralisée, 1975
- 80 Hendriksen, Elegant anatomy, 2015.
- 81 Zur Erforschung der Natur als religiöse Praxis siehe: Trepp, Erforschung der Natur, 2009. Zu Hallers Selbstbild als Wissenschaftler siehe: Sonntag, Self-image, 1974
- 82 Manso, Evangelisch-Reformierte Kirche, 2009
- 83 „Ma adesso, che tutto ha cambiato aspetto; non facendosi più la cosa per comparsa, ed apparenza, bensì col santiss(im)o oggetto del bene, e col ammaestro vero della gioventù, sarà cosa degna di lode, e di applauso, che ancora queste lezioni vengano fatte con tutto il decoro, e con quella serietà, che è propria dei buoni, e sodi studi; perché il paese riguardi l'Università, come un luogo sacro, e nemico di ogni profanità, e leggerezza.“ Brief Kardinal Giammaria Riminaldis an das Reformkollegium der Universität Ferrara, 28.12.1771, zitiert nach Bresadola, Modellare il corpo, 2006, S. 195.
- 84 Martínez-Vidal/Pardo-Tomás, Anatomical theaters, 2005.
- 85 Knoespel, Reshaping the Earth, 1994.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Tosoni 1844, o. S.
- Abb. 2: <https://www.ottocentenariouniversitadipadova.it/storia/palazzo-bo-antico/> Zugriff 29.03.2022
- Abb. 3: Wolf-Heidegger/Cetto 1967, Nr. 155, S. 240
- Abb. 4,6,9: Olmi 2004, S. 307; S. 306; 305
- Abb. 5: Aus: Ulmer 2011, S. 410/411
- Abb. 7: ERRE Rigo - Own work, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62334877> Zugriff 29.03.2022
- Abb. 8: <https://archive.org/details/athanasiikirche00kirc/page/n9/model/2up> Zugriff 29.03.2022

Abb. 10: Fiocchi 1993, S. 50
 Abb. 11: Di Sailko - Opera propria, CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62143448>
 Zugriff 29.03.2022
 Abb. 12: Wiki-Commons. Zugriff 29.03.2022
 Abb. 13: Von X-Weinzar - Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35004853>
 Zugriff 29.03.2022

Bibliographie

- Baker, *Visual Theory at the Anatomy Theater*, 2009
 Tawrin Baker: Dissection, Instruction, and Debate: Visual Theory at the Anatomy Theatre in the Sixteenth Century, in: *Perspective as practice: Renaissance cultures of optics*, hg. v. Sven Dupré, Turnhout 2019, S. 123–148
- Barkan, *The human body*, 1975
 Leonard Barkan: *Nature's work of art: The human body as image of the world*, New Haven 1975
- Bertucci, *Artisanal enlightenment*, 2017
 Paola Bertucci: *Artisanal enlightenment: science and the mechanical arts in Old Regime France*, New Haven 2017
- Bödeker, *Wissenschaft als kulturelle Praxis*, 1999
 Wissenschaft als kulturelle Praxis, 1750 - 1900 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 154), hg. von Hans Erich Bödeker u.a., Göttingen 1999
- Blum, *Fenestra prospectiva*, 2015
 Gerd Blum: *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*, Berlin 2015
- Bredenkamp, *Antikensehnsucht*, 1993
 Horst Bredenkamp: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 41)*, Berlin 1993
- Breidbach/Vercellone, *Anschauung denken*, 2011
 Olaf Breidbach und Federico Vercellone: *Anschauung denken: zum Ansatz einer Morphologie des Unmittelbaren*, Paderborn 2011
 Bresadola, *Modellare il corpo*, 2006
 Marco Bresadola: *Modellare il corpo. Giovanni Tumati e lo studio dell'anatomia alla fine del settecento*, in: *La casa delle scienze. Palazzo del Paradiso e i luoghi del sapere nella Ferrara del Settecento*, hg. v. Marco Bresadola u.a., Padua 2006, S. 157–184
- Brockbank, *Old Anatomical Theatres*, 1968
 William Brockbank: *Old Anatomical Theatres and What Took Place Therein*, in: *Medical History* 12, 1968, S. 371–384
- Castiglioni, *Anatomical theater*, 1941
 Arturo Castiglioni: *The origin and development of the anatomical theater to the end of the Renaissance*, in: *Ciba Symposia* 3.1941, 2, S. 826–844
- Clarke, *Giovanni Antonio Magini*, 1985
 Angus Clarke: *Giovanni Antonio Magini (1555–1617) and Late Renaissance Astrology*. Doktorarbeit, University of London 1985
- Continisio, *Governing the passions*, 2006
 Chiara Continisio: *Governing the passions: Sketches on Lodovico Antonio Muratori's moral philosophy*, in: *History of European ideas* 32.2006, 4, S. 367–384
- Dacome, *Anatomia e santità*, 2013
 Lucia Dacome: *Ai confini del mondo naturale: anatomia e santità nell'opera di Prospero Lambertini*, in: *Storia, medicina e diritto nei trattati di Prospero Lambertini – Benedetto XIV*, hg. v. Maria Teresa Fattori, Rom 2013, S. 318–338
- Daston/Galison, *Objectivity*, 2009.
 Lorraine Daston und Peter Galison: *Objectivity*, New York 2009
- Dear, *Meanings of Experience*, 2006
 Peter Dear: *The Meanings of Experience*, in: *The Cambridge History of Science*, Bd. 3: *Early Modern Science*, hg. v. Katharine Park und Lorraine Daston, Cambridge 2006, S. 106–131
- Dragoni, *Marsigli*, 1993
 Giorgio Dragoni: *Marsigli, Benedict XIV and the Bolognese Institute of Sciences*, in: *Renaissance and Revolution. Humanists, scholars, craftsmen and natural philosophers in early modern Europe*, hg. v. J.V. Field und Frank A. J. L. James, Cambridge 1993, S. 229–238
- Eamon, *Books of secrets*, 1994
 William Eamon: *Science and the secrets of nature: books of secrets in medieval and early modern culture*. Princeton 1994
- Engelberg, *Die Neuzeit*, 2013
 Meinrad Engelberg: *Die Neuzeit 1450 – 1800: Ordnung - Erfindung – Repräsentation*, Bd. 2, *WBG-Architekturgeschichte*, hg. v. Christian Freigang, Darmstadt 2013
- Esch, *Gelehrte im Bild*, 2001
 Andrea von Hülsen Esch: *Gelehrte im Bild: Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte)*, Göttingen 2001
- Felfe/Wagner, *Museum, Bibliothek, Stadtraum*, 2010
 Robert Felfe und Kirsten Wagner: *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, (Kultur: Forschung und Wissenschaft), Berlin / Münster 2010
- Ferrari, *Public Anatomy lessons*, 1987
 Giovanna Ferrari: *Public Anatomy Lessons and the Carneval: The Anatomy Theatre of Bologna*, in: *Past and Present* 117.1987, 1, S. 50–70
- Ferrari/Nutton, *Alessandro Benedetti*, 1998
 Giovanna Ferrari und Vivian Nutton: *L'esperienza del passato: Alessandro Benedetti filologo e medico umanista*, in: *Isis* 89.1998, 1, S. 127
- Ferretto, *Il dibattito*, 2016
 Silvia Ferretto: *Il dibattito sulle "scole" dei gesuiti a padova nel XVI secolo*, in: *Studi storici* 57.2016, 4, S. 897–900

Christine Beese	Imaginationsraum oder Sehmaschine?	kunsttexte.de 1/2023- 20
-----------------	------------------------------------	--------------------------

- Fiocchi, *Il Palazzo del Paradiso*, 1993
 Fabrizio Fiocchi: *Il Palazzo del Paradiso da residenza a "Luogo delle Scienze."*, in: *Palazzo Paradiso e la Biblioteca Ariostea*, hg. v. Alessandra Chiappini, Rom 1993, S. 37–79
- Fox/Guagnini, *Laboratories*, Berkeley 1999
 Robert Fox und Anna Guagnini: *Laboratories, workshops, and sites: concepts and practices of research in industrial Europe, 1800–1914* (Berkeley papers in history of science 18), Berkeley 1999
- Frabetti, *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio*, 1988
 Alessandra Frabetti: *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio, tra forma simbolica e architettura di servizio*, in: *L'Archiginnasio. Il palazzo, l'università, la biblioteca*, hrsg. von Giancarlo Roversi, Bd. 1, Bologna 1988, S. 201–218
- Frank, *German Artwriting*, 2012
 Mitchell B. Frank: *Recapitulation and Evolutionism in German Artwriting*, in: *German art history and scientific thought: beyond formalism*, hg. v. Mitchell B. Frank und Daniel Adler, Farnham 2012, S. 97–116
- Friedrich, *Die Jesuiten*, 2016
 Markus Friedrich: *Die Jesuiten: Aufstieg, Niedergang, Neubeginn*, München/Berlin 2016
- Galison, *Architecture of science*, 1999
 Peter Galison: *The architecture of science*, Cambridge 1999
- Goethe, *Italienische Reise*, 1951
 Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, hg. v. Christian Wegner, Hamburg 1951
- Grote, *Macrocosmos in Microcosmo*, 1994
 Andreas Grote: *Macrocosmos in Microcosmo: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (Berliner Schriften zur Museumskunde), Wiesbaden 1994
- Gulinelli, *Il Museo di Gian Maria Riminaldi*, 2010
 Maria Teresa Gulinelli: *Il Museo di Gian Maria Riminaldi per lo studio di Ferrara*, in: *Roma e l'antico/Fondazione Roma*, hg. v. Carolina Brook und Valter Curzi, Mailand 2010, S. 145–150
- Harrison, "Science" and "Religion", 2006
 Peter Harrison: "Science" and "Religion": *Constructing the Boundaries*, in: *The Journal of religion* 86.2006, 1, S. 81–106
- Hays, *Diagramming the New World*, 1999
 K. Michael Hays: *Diagramming the New World. Hannes Meyer's "Scientization" of Architecture*, in: *The architecture of science*, hg. v. Peter Galison und Emily Thompson, Cambridge 1999, S. 233–252
- Hecht, *Katholische Bildertheologie*, 1997
 Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock: Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 1997
- Hendrisken, *Elegant anatomy*, 2015
 Marieke Hendriksen: *Elegant anatomy: the eighteenth-century Leiden anatomical collections*, History of science and medicine library, Leiden 2015
- Hesse, *Neuzeitliche Architektur*, 2012
 Michael Hesse: *Handbuch der neuzeitlichen Architektur*, Stuttgart 2012
- Hildebrandt, *Anatomie im Nationalsozialismus*, 2013
 Sabine Hildebrandt: *Anatomie im Nationalsozialismus: Stufen einer ethischen Entgrenzung/Anatomy in National Socialism: stages of an ethical transgression*, in: *Medizinhistorisches Journal* 48.2013, 2, S. 153–185
- Hoffmann, *Unter Beobachtung*, 2006
 Christian Hoffmann: *Unter Beobachtung: Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate*, Göttingen 2006
- Holländer, *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion*, 2000
 Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion: *Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. v. Hans Holländer, Berlin 2000
- Jackson, *Laboratorium*, 2017
 Catherine M. Jackson: *Laboratorium*, in: *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, hg. v. Marianne Sommer, u.a., Stuttgart 2017, S. 244–255
- Jones/Galison, *Picturing science*, 1998
 Picturing science, producing art, hg. v. Caroline A. Jones und Peter Galison, New York 1998
- Kann, *Inszenierung von Wissen*, 2005
 Christoph Kann: *Inszenierung von Wissen und Ritual der Vermittlung. Zur mittelalterlichen quaestio disputata und ihrer Kritik*, in: *Inszenierung und Ritual in Mittelalter und Renaissance*, hg. v. Andrea Hülsen-Esch, Düsseldorf 2005, S. 13–34
- Kemp, *The physician's art*, 1999
 Martin Kemp: *Foreword*, in: *The physician's art: representations of art and medicine*, hg. v. Julie V. Hansen und Suzanne Porter, Durham 1999, S. 13–19
- Kemp, *Temples of the Body*, 1996
 Martin Kemp: *Temples of the Body and Temples of the Cosmos: Vision and Visualization in the Vesalian and Copernican Revolutions*, in: *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, hg. v. Brian S. Baigrie, Toronto 1996, S. 40–85
- Kemp, *Visualizations*, 2000
 Martin Kemp: *Visualizations: the "Nature" book of art and science*, Oxford 2000
- Klamt, *Sternwarte und Museum*, 1999
 Johann-Christian Klamt: *Sternwarte und Museum im Zeitalter der Aufklärung: der Mathematische Turm zu Kremsmünster (1749–1758)*, Mainz 1999
- Klestinec, *Medical education*, 2010
 Cynthia Klestinec: *Medical education in Padua: students, faculty and facilities*, in: *Centres of Medical Excellence? Medical Travel and Education in Europe, 1500–1789*, hg. v. Andrew Cunningham u.a., London 2010, S. 193–220
- Klestinec, *Theater der Anatomie*, 2011
 Cynthia Klestinec: *Theater der Anatomie. Visuelle, taktile und konzeptuelle Lernmethoden*, in: *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum: frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich (Theatrum scientiarum 5)*, hg. v. Helmar Schramm u.a., Berlin/New York 2011, S. 75–96

Christine Beese	Imaginationsraum oder Sehmaschine?	kunsttexte.de 1/2023- 21
-----------------	------------------------------------	--------------------------

- Klestinec, Girolamo Fabrici and his medical students, 2007
Cynthia Klestinec: Civility, comportment, and the anatomy theater: Girolamo Fabrici and his medical students in Renaissance Padua, in: *Renaissance Quarterly* 60.2007, 2, S. 434–463
- Knoespel, Reshaping the Earth, 1994
Kenneth J. Knoespel: Reshaping the Earth: olof Rudbeck and the Transformation of Sweden, in: *Cultural Exchange between European Nations during the Renaissance*, hg. v. Gunnar Sorelius und Michael Srigley, Stockholm 1994, S. 193–212
- Krischel, From hell, 2010
Roland Krischel: From hell: das Design des Paduaner Teatro Anatomico, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, hg. im Auftr. der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums und des Museums Ludwig e.V., LXXI.2010, S. 145–196
- Laget, Communauté des Chirurgiens de Paris, 1998
Pierre-Louis Laget: L'Amphithéâtre d'Anatomie de la Communauté des Chirurgiens de Paris sous Rue des Cordeliers, in: *Bulletin Monumental* 156.1998, 4, S. 369–384
- Latour, Laboratory Life, 1986
Bruno Latour u.a.: *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Princeton 1986
- Laube, von der Reliquie zum Ding, 2011
Stefan Laube: *Von der Reliquie zum Ding: heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011
- Lazardzig, Theatermaschine und Festungsbau, 2007
Jan Lazardzig: *Theatermaschine und Festungsbau: Paradoxien der Wissensproduktion im 17. Jahrhundert*, Berlin 2007
- Lembke, Anatomische Sektionen, 2005
Sven Lembke: Wie der menschliche Leichnam zu einem Buch der Natur ohne Druckfehler wird. Über den epistemologischen Wert anatomischer Sektionen im Zeitalter Vesals, in: *Zergliederungen – Anatomie und Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit (Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, Bd. 9)*, hg. v. Albert Schirmermeister und Mathias Pozsgai, Frankfurt am Main 2005, S. 19–49
- Locker, Art and reform, 2019
Jesse Locker: *Art and reform in the late Renaissance: after Trent*, hg. v. Jesse M. Locker, New York/London 2019
- Long, Architecture and the sciences, 2017
Pamela O. Long: *Architecture and the sciences*, in: *Renaissance and Baroque architecture*, hg. v. Alina Payne, Bd. 1, Chichester 2017, S. 191–219
- Loos, Ornament und Verbrechen, 1981
Adolf Loos: 1908: *Ornament und Verbrechen*, in: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Conrad Ulrichs, Bd. 1, Berlin 1981, S. 15–21
- Luciani, o.T., 1906
Luigi Luciani: [o. T.], in: *La Tribuna*, 25. Juni 1906, S. 3–4
- Lunsingh Scheurleer, Un amphithéâtre moralisée, 1975
Theodor H. Lunsingh Scheurleer: *Un amphithéâtre moralisée*, in: *Leiden University in the Seventeenth Century. An Exchange of Learning*, hg. v. Theodor H. Lunsingh Scheurleer und Guillaume H.M. Posthumus Meyjes, Leiden 1975, S. 2017–2277
- Manso, Evangelisch-Reformierte Kirche, 2009
Iris Manso: „Gott dem Erlöser und den Gottesdiensten der Reformierten gewidmet 1753“. Die spätbarocke Evangelisch-Reformierte Kirche in Göttingen, Göttingen 2009
- Manuel/Manuel, Utopian Thought, 1979
Frank Edward Manuel und Fritzie Prigohzy Manuel: *Utopian Thought in the Western World*, Oxford 1979
- Martínez-Vidal/Pardo-Tomás, Anatomical theaters, 2005
Alvar Martínez-Vidal und José Pardo-Tomás: *Anatomical theatres and the teaching of anatomy in early modern Spain*, in: *Medical history* 49.2005, 3, S. 251–280
- Mascardi, Teatro Olimpico, 2015
Chiara Mascardi: *Il Teatro Olimpico di Vicenza e il Teatro Anatomico del Bo: scambi tra lo Studio di Padova e l'Accademia Olimpica*, in: *Odeo olimpico XXIX (2013/2014)*, 2015, S. 643–670
- Mascardi, Teatro anatomico dell'Archiginnasio, 2016
Chiara Mascardi: *Il teatro anatomico dell'Archiginnasio e la sua architettura. Anatomia di un teatro*, in: *Strenna storica bolognese/Comitato per Bologna Storica e Artistica*, LXVI, 2016, S. 269–290
- Meier, Enzyklopädie und Welttheater, 2009
Christel Meier: *Enzyklopädie und Welttheater. Zur Intertheatralität von Universalwissen und weltpräsentierender Performanz*, in: *Enzyklopädistik 1550–1650. Typen und Transformationen von Wissensspeichern und Medialisierungen des Wissens*, hg. v. Martin Schierbaum, Bd. 18, Berlin 2009, S. 3–39
- Messbarger, Benedict's Vision, 2017
Rebecca Messbarger: *The Art and Science of Human Anatomy in Benedict's Vision of the Enlightenment Church*, in: *Benedict XIV and the Enlightenment: Art, Science, and Spirituality*, hg. v. Rebecca Messbarger u.a., Toronto 2017, S. 93–119
- Morgese u.a., Localizationism, 2017
Giorgia Morgese u.a.: *Localizationism, Antilocalizationism, and the Emergence of the Unitary Construct of Consciousness in Luigi Luciani (1840-1919)*, in: *History of psychology* 20.2017, 4, S. 365–386
- Mücke/Schnalke, Anatomisches Theater, 2018
Marion Mücke und Thomas Schnalke: *Anatomisches Theater*, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)*, hg. vom Leibniz-Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2018-01-16. URL: <http://www.ieg-ego.eu/mueckem-schnalke-2018-de> URN: urn:nbn:de:0159-2018011506 [2021-09-14]
- Nasim, Observatorium, 2017
Omar W. Nasim: *Observatorium*, in: *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, hg. v. Marianne Sommer u.a., Stuttgart 2017, S. 180–192
- Nerdinger/Oechslin, Die Weisheit baut sich ein Haus, 2011
Die Weisheit baut sich ein Haus: *Architektur und Geschichte von Bibliotheken (anlässlich der Ausstellung im Architekturmuseum der TU München, in der Pinakothek der Moderne München, 14. Juli –*

Christine Beese	Imaginationsraum oder Sehmaschine?	kunsttexte.de 1/2023- 22
-----------------	------------------------------------	--------------------------

16. Oktober 2011), hg. v. Winfried Nerdinger und Werner Oechslin, München 2011

Olmi, Rappresentare il corpo, 2004
Rappresentare il corpo: arte e anatomia da Leonardo all'Illuminismo, hg. v. Giuseppe Olmi, Bologna 2004

Ophir u.a., The place of knowledge, 1991
Adi Ophir u.a.: The place of knowledge: the spatial setting and its relation to the production of knowledge, in: Science in context 4.1991, 1, S. 1–218

Park, Autopsy and Dissection, 1994
Katharine Park: The Criminal and the Sainly Body: Autopsy and Dissection in Renaissance Italy, in: Renaissance quarterly 47.1994, 1, S. 1–33

Pevsner, Building types, 1976
Nikolaus Pevsner, A history of building types (The A. W. Mellon lectures in the fine arts 19, Bollingen series 35), London 1976

Rheinberger, Räume des Wissens, 1997
Hans-Jörg Rheinberger: Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997

Richter, Anatomisches Theater, 1936a
Gottfried Richter: Das anatomische Theater (Abhandlungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften), Berlin 1936a

Richter, Bauliche Entwicklung, 1936b
Gottfried Richter: Die bauliche Entwicklung des anatomischen Theaters, in: Zeitschrift für Anatomie und Entwicklungsgeschichte 106.1936b, S. 138–168

Rippa Bonati, Teatro Anatomico, 1988-90
Maurizio Rippa Bonati: Le tradizioni relative al teatro anatomico dell'Università di Padova con particolare riguardo al progetto attribuito a fra' Paolo Scarpi, in: Acta Medicae Historiae Patavina 35–36, 1988–1990, S. 145–168

Rößler, Empirie und Schaulust, 2011
Hole Rößler: Der anatomische Blick und das Licht im theatrum. Über Empirie und Schaulust, in: Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum: frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich (Theatrum scientiarum 5), hg. v. Helmar Schramm u.a., Berlin/New York 2011, S. 97–128

Rößler, Kunst des Augenscheins, 2012, S. 174
Hole Rößler: Die Kunst des Augenscheins: Praktiken der Evidenz im 17. Jahrhundert, Zürich 2012

Roversi, Il palazzo delle "scuole", 1988
Giancarlo Roversi: Il palazzo delle "scuole" dal sec. XVI alla fine del Settecento, in: L'Archiginnasio. Il palazzo, l'università, la biblioteca, hrsg. von Giancarlo Roversi, Bd. 1, Bologna 1988, S. 219–250

Rutkin, Astrology, 2006
H. DarrelRutkin: Astrology, in: The Cambridge History of Science, hg. v. Katharine Park und Lorraine Daston, Bd. 3, Cambridge 2006, S. 541–561

Scalabrini, Memorie storiche, 1773
Giuseppe Antenore Scalabrini: Memorie storiche delle chiese di Ferrara e de' suoi borghi: munite, ed illustrate con antichi inediti monumenti, che ponno servire all' istoria sacra della suddetta città, Ferrara 1773

Schramm u.a., Instrumente in Kunst und Wissenschaft, 2006
Instrumente in Kunst und Wissenschaft: zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert (Theatrum Scientiarum 2), hg. v. Helmar Schramm u.a., Berlin/New York 2006

Schramm u.a., Spuren der Avantgarde, 2011
Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum: frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich (Theatrum scientiarum 5), hg. v. Helmar Schramm u.a., Berlin/New York 2011

Sedlmayr, Kunstwissenschaft, 1931
Hans Sedlmayr: Zu einer strengen Kunstwissenschaft (Kunstwissenschaftliche Forschungen Bd. 1), Berlin 1931

Semenzato, Teatro Anatomico, 1994
Camillo Semenzato: Il Teatro Anatomico: storia e restauri, Padova 1994

Serlio, Regole generali, 1540
Sebastiano Serlio: Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio sopra le cinque maniere degli edifici, cioè, Thoscano, Dorico, Ionico, Corinthico, e composito. Con gli esempi de l'antiquita, Venedig 1540

Seznec, Survival of the pagan gods, 1953
Jean Seznec: The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art (Bollingen series 38), New York 1953

Shapin, Social history of truth, 1994
Steven Shapin: A social history of truth: civility and science in seventeenth-century England (Science and its conceptual foundations), Chicago 1994

Smith, Artisanal knowledge, 2008
Pamela H. Smith: Artisanal knowledge and the representation of nature in sixteenth-century Germany, in: Studies in the History of Art 69.2008, S. 15–31

Sonntag, Self-Image, 1974
Otto Sonntag, The Motivations of the Scientist: The Self-Image of Albrecht von Haller, in: Isis 65.1974, S. 336–351

Stalder, On 'Sachlichkeit', 2015
Laurent Stalder: On 'Sachlichkeit': Some Additional Remarks on an Anglo German Encounter, in: Forty Ways to Think about Architecture, hg. v. Iain Borden u.a., London 2014, S. 174–179

Steinemann, Bildtheorie, 2006
Holger Steinemann: Eine Bildtheorie zwischen Repräsentation und Wirkung: Kardinal Gabriele Paleottis „Discorso intorno alle imagini sacre e profane" (1582), Hildesheim 2006

Stolberg, Learning anatomy, 2018
Michael Stolberg: Learning anatomy in late sixteenth-century Padua, in: History of Science 56.2018, S. 381–402

Tomasini, *Gymnasium patavinum*, 1654
Giacomo Filippo Tomasini: *Gymnasium patavinum*, Udine 1654
Treppe, *Erforschung der Natur*, 2009
Ann-Charlott Treppe: Von der Glückseligkeit alles zu wissen. Die Erforschung der Natur als religiöse Praxis in der Frühen Neuzeit, Frankfurt am Main 2009

Underwood, *Early teaching of anatomy*, 1963
E. Ashworth Underwood: The early teaching of anatomy at Padua, with special reference to a model of the Padua anatomical theatre, in: *Annals of science* 19.1963, 1, S. 1–26

Vermeir, *The magic lantern*, 2005
Koen Vermeir: The magic of the magic lantern (1660–1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible, in: *The British Journal for the History of Science* 38.2005, 2, S. 127–159

Webster, *The great instauration*, 1975
Charles Webster: *The great instauration: Science, medicine and reform 1626–1660*, London 1975

Wittkower, *Architectural principles*, 1967
Rudolf Wittkower: *Architectural principles in the age of humanism*, London 1967

Zierholz, *Räume der Reform*, 2019
Steffen Zierholz: *Räume der Reform: Kunst und Lebenskunst der Jesuiten in Rom, 1580–1700*, Berlin 2019

Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, 1987
Frank Zöllner: *Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*, Worms 1987

Autorin

Dr. Christine Beese

ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin, Arbeitsbereich Architekturgeschichte. Nach einem Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Museologie in Münster, Rom, Heidelberg und Paris wurde sie 2014 an der TU Dortmund am Lehrstuhl Geschichte und Theorie der Architektur mit einer Arbeit zu den städtebaulichen Projekten Marcello Piacentinis zum Dr.-Ing. promoviert. Die Arbeit wurde mit dem Hans-Janssen Preis der Göttinger Akademie der Wissenschaften sowie dem Dissertationspreis der TU Dortmund ausgezeichnet. Ihre Forschungen zum italienischen Städtebau im Faschismus wurden vom Deutschen Historischen Institut Rom sowie der Bibliotheca Hertziana in Rom gefördert, 2019 erschien der von ihr und Ralph-Miklas Dobler herausgegebene Band „Urbanistica a Roma durante il Ventennio Fascista“ als erster Band der Reihe Quaderni della Bibliotheca Hertziana. Aktuell befasst sie sich mit Räumen der

Wissenschaft in der Frühen Neuzeit. In ihrem mit dem Zentrum für Wissenschaftsforschung der Leopoldina assoziierten Habilitationsvorhaben untersucht sie die Rolle Anatomischer Theater als gebaute Räume bei der Ausformung einer genuin wissenschaftlichen Sphäre. In Kürze erscheint in diesem Zusammenhang: *On Privacy of Anatomy Towers in Göttingen and Jena in the 18th century. Knowledge-making between Remote Seclusion and Spatial Isolation*, in: Da Silva Perez, Natália/Klein Käfer, Natacha (Hg.), *Practices of Privacy: Knowledge in the Making, KNOW: A Journal on the Formation of Knowledge*. Chicago 2023.

Titel

Christine Beese, *Imaginationsraum oder Sehmaschine? Anatomische Theater als Gegenstand kunsthistorischer Forschung*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2023 (23 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2023.1.94346>