

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Oliver Jehle, „Schnittmuster. Hogarth Sektionen der Schönheit“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/jehle.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Schnittmuster. Hogarth Sektionen der Schönheit

Oliver Jehle
O.Jehle@gmx.de

[1] Thomas Bartholin spannt auf dem Titelblatt seiner 1651 erschienen *Anatomia reformata* (Abb. 1) eine vom Körper gelöste Haut aus und nagelt sie an einen Holzrahmen. Als Titelfolie wird diese zu einer planen Schicht, hinter der sich eine subkutane Welt lediglich erahnen läßt. Erst das Aufblättern des Traktates ermöglicht den Zugang zu Tiefenschichten, wobei das Umschlagen und Aufblättern in sinnfälliger Analogie der Offenlegung des Körpers gleicht. Auch daß der Titel direkt auf die Haut gedruckt erscheint, integriert diese Tiefenschichten einer Wissensordnung, macht sie zu einer Trophäe, deren Inbesitznahme diskursiv gekennzeichnet ist. Die Haut ist Schreibfläche. Der Titel, *Anatomia reformata*, schreibt sich der Haut in Großbuchstaben frontal ein, während die halbrund geschlossene Nische, die sich durch die Einrisse in der *Titelfolie* erkennen läßt, semantisch unbesetzt bleibt. Erst auf der geschundenen Haut wird die Schrift, die den folgenden Buchkörper anfüllen wird, lesbar. Die visuelle Dimension des Textträgers, die aufgespannte Haut, adressiert den Sehsinn und fordert die epistemologische Kompetenz des zum Betrachter gewordenen Lesers ein: Nicht allein „den Mitteln typographischer Gestaltung [wird somit] semantische Signifikanz zugeschrieben“¹, sondern die kalkulierte Sichtbarkeit des Textträgers wird im Zeichen medizinischer Hermeneutik in Lesbarkeit transformiert. Körperoberfläche und Buch ergänzen einander und damit wird eine enge Anbindung des Lesens an den Körper nahegelegt, der es im Folgenden nachzugehen gilt. Der Aufbau des Frontispiz folgt zugleich einer Logik der Iteration, da der ersten Schicht eine zweite und dieser noch zahllose andere folgen werden: Damit wird

¹ Auf der Suche nach der Sichtbarkeit des Textes widmet sich Rainer Falk in seiner Analyse der Erstausgabe von Goethes *Römischer Carneval* (1789) bedeutungstragender Typographie. Mit Falk nimmt die ästhetische Erfahrung des Textes notwendig ihren Ausgang von der materiellen Dimension der Schrift und muß gewärtigen, dass diese – indem typographischer Gestaltung semantische Signifikanz zugeschrieben wird – nicht nur gesehen, sondern ihre spezifische Sichtbarkeit in Lesbarkeit transformiert werden wird.

das traditionelle Verhältnis von fremdem Inneren und vertrauter Oberfläche invertiert, und zugleich ist der dem Aufspannen der Haut inhärente Aspekt des Tötens beschränkt auf die emphatische Freilegung und transformierende Neubildung.

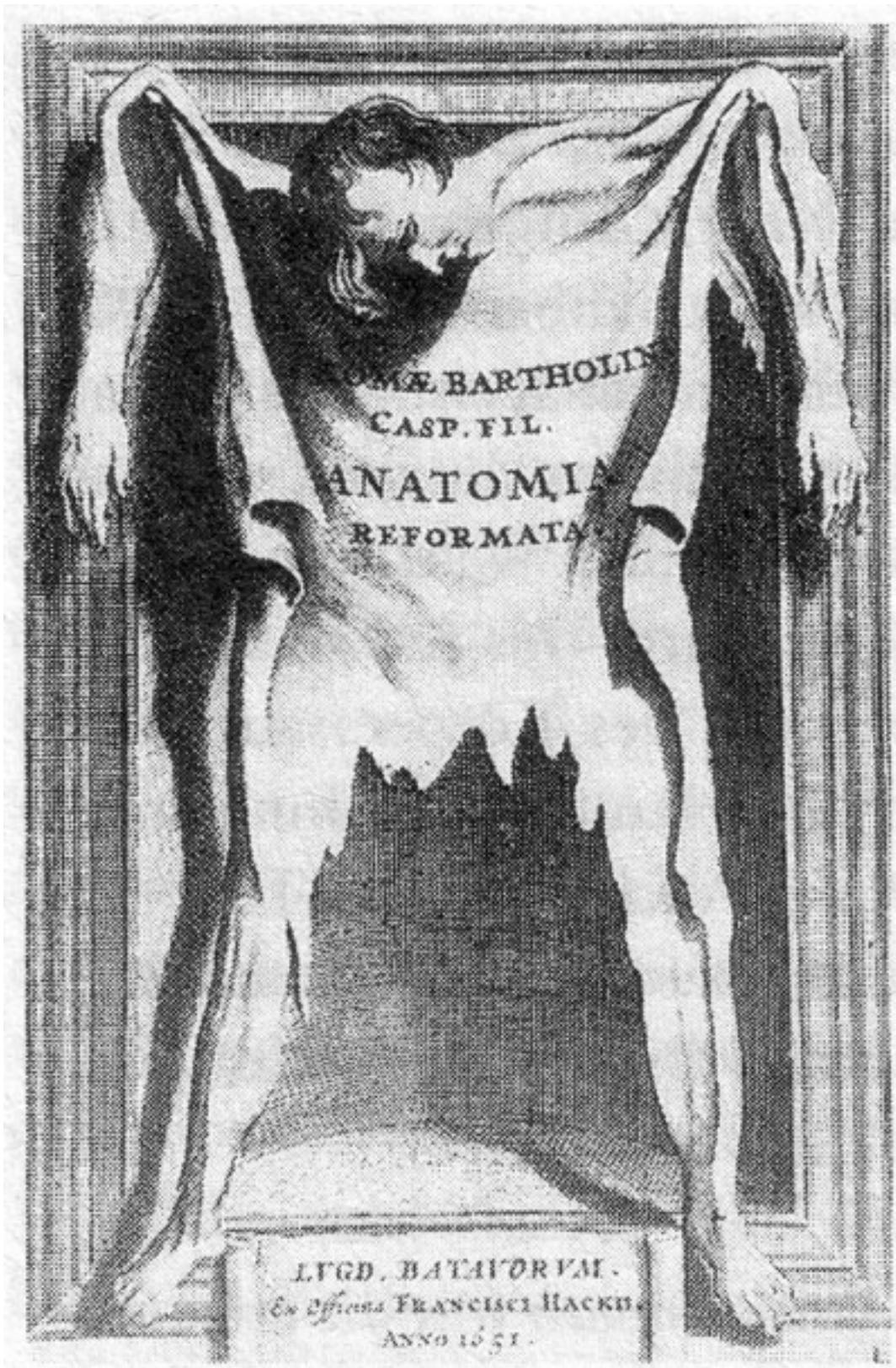


Abb. 1: Frontispiz aus: Thomas Bartholin, *Anatomia Reformata*, Lugd. Batavorum 1651.

[2] Ist die Konsistenz der *Anatomia reformata* ihr aus Blattlagen bestehender Buchkörper, läßt man mit dem Öffnen die Problematik der Oberfläche hinter sich, um – der Regie des Schnittes folgend – zur Kategorie der Schichten zu gelangen. „Die Konstruktion der künstlerischen Anatomie verläuft über diese Schnittlinien, welche die wahre, die verborgene Perspektive bilden, die ganze ästhetische Tomographie (Albrecht Dürer), die neben den einzelnen Bestandteilen der ‚fabrica‘ des Menschen [...] umfaßt.“² Daß gegen den physiognomisch bewanderten Blick die oberste Schicht eine Struktur der Überdeckung sei, die semiotischen Prozeduren widerstehen könne, läßt ihren Begriff schwanken zwischen dem, was bedeckt, und dem, was entdeckt wird. Selbst der cartesianische Körper als *res extensa* scheint dieses Schwanken zu gewärtigen. Ist die Haut nur ein *Handschuh*³, so verweist Descartes sie in den Rang einer äußersten Schicht, einer einhüllenden Oberfläche bar jeglicher Transparenz. Die Geschichte der Anatomie läßt sich somit als eine umgekehrte Archäologie, eine paradoxe Schichtenabtragung lesen, in der die tiefsten Lagen zuerst erobert wurden und der Blick sukzessive an die Oberfläche zurückkehrt.

[3] Erzählt uns das Frontispiz von dieser Schichtenabtragung, liegt der Anatomie die Verletzung und Durchdringung der Oberflächenentität voraus – doch rettet sie den Begriff der Entität zugleich, indem sie den entbergenden Schnitten, die der ersten Oberfläche galten, gleichsam eine zweite und dritte Oberfläche folgen läßt. Mit der Zerteilung des Leibes in der Anatomie entsteht ein Erkenntnismodell, das sich im Aufblättern ereignet und auf Herausschälung aufbaut,⁴ wobei die Aufdeckung der Topographie des Subkutanen in der Faszination eines Erblickens mündet, das dem „Niegesehenen“ gilt.⁵

[4] Stellt die Ästhetik des 18. Jahrhunderts den Kontext für eine Betrachtung der Schnitte und Sektionen, so bildet der medizinische Diskurs den zweiten Bezugsrahmen. Die Sektion, die sich dem Interesse am Verhältnis von Oberfläche und Binnenstruktur verdankt, wird zu einem erkenntnistheoretischen Leitmodell.⁶ Eine exakte Kartographie des Körpers ist nur möglich, schneidet man ihn auf, zerlegt man ihn in seine Bestandteile. Die bildmächtige Darstellung der Körperöffnung und die Inszenierung der Sektion erbringen eine visuelle Stimulans, die in der Diskussion der *médecins-philosophes* des späten 18. Jahrhunderts eine Reflexion über die Trias von Ästhetik, Ekel und Erkenntnis⁷ auslöste. Der Körper wird aufgrund seiner Verletzung lesbar.⁸ Man glaubte, im Nervengeflecht, diesem „new medium or ‚atmospheric‘ third world of fleeting emotions and fluid instincts

² Manlio Brusatin, *Geschichte der Linien*. Aus dem Italienischen von Sabine Schulz, Berlin 2003, 54-55, Hervorhebung im Original.

³ René Descartes, „Traité de l'homme“ (1664), in: ders., *Œuvre Complètes*, hrsg. Paul Adam, Jacques Tannery, Paris 1909, Bd. XI, 143; Übersetzung zitiert nach: Georges Didi-Huberman, *Die leibhaftige Malerei*. Aus dem Französischen von Michael Wetzler, München 2002, 34.

⁴ Michael Sonntag, „Die Zerlegung des Mikrokosmos. Der Körper in der Anatomie des 16. Jahrhunderts“, in: Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hrsg.), *Transformationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, 90.

⁵ „Nach Jahrhunderten der Suche im Tiefenraum des Leibes beginnt nun eine oberflächennahe Examination [...].“ Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 2001, 64.

⁶ K. B. Roberts, J. D. W. Tomlinson, *The Fabric of the Body. European Traditions of Anatomical Illustration*, Oxford 1992.

⁷ Dieser idealistischen Trias antwortet Pudovkins Verschränkung, welche die Filmform mit der Form wissenschaftlicher Beobachtung unverlierbar zu verbinden sucht.

⁸ Elaine Scarry, *Der Körper im Schmerz. Die Chiffre der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt/M. 1992.

coursing beneath the skin"⁹, endlich eine Manifestation des Seelischen entdeckt zu haben. Der Blick des Anatom ruht somit nicht allein auf der durchtrennten Körperoberfläche, sondern erweitert die Untersuchungsperspektive sowohl durch die Hinwendung zum Körperinneren als auch durch die Berücksichtigung neuer epistemologischer Dimensionen des medizinischen Diskurses. Nerven werden als materiales Geflecht und Geflecht sensibler Reizübertragung gewertet. Im Modus der Sektion stellt die veränderte ästhetische Wahrnehmung des Leibes und vor allem der neue Blick in das Körperinnere kein randständiges Phänomen einer neuen wissenschaftlichen Disziplin dar, sondern wird zu einem ästhetischen wie epistemologischen Leitmodell der Aufklärung.¹⁰



Abb. 2: William Hogarth, *The Reward of Cruelty*, etching and engraving, 385 x 318mm, London 1751.

[5] William Hogarth zeigt mit *The Reward of Cruelty* (Abb. 2), dem letzten Blatt der Reihe *Four Stages of Cruelty*, einen Körper im Bild, der material gedacht ist und Fremdeinwirkungen unterliegt. Hogarth thematisiert Schnitte und fragt, ob diese den Ort beschreiben, an dem die Wahrheit über den Körper lesbar wird und sich das Geflecht der Nerven entwirrbar zeigt. Dieser Holzschnitt, der sich jedoch

⁹ Barbara Maria Stafford, *Body Criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, London 1991, 38.

¹⁰ Ebd., 47.

nur dann in die Reihe anatomischer Blätter einreihen läßt, gewärtigt man seine Differenzqualität, verweigert den Transport einer Kunstvorstellung, die lediglich die Natur abschreiben möchte. Er versagt den Dienst, einer datensüchtigen anatomischen Praxis zuzuarbeiten; vielmehr inszeniert Hogarth einen Bruch mit der eindimensionalen Konzeption „naturwissenschaftlicher“ Bilder: Er lenkt den Blick über die krude, holzschnittartige Oberfläche des Erscheinenden hinaus – und damit unter die erste Schicht in das Reich des Subkutanen. Im Modus der öffentliche Sektion,¹¹ die Hogarth sich zum Vorwurf wählte, und der damit einhergehenden Verletzung des Konturs wird die Integrität eines Leichnams billigend aufgegeben, gilt sie doch einem gleichsam verworfenen Leib.¹² Kommt dem Hingerichteten in der Geschichte der Sektion eine zentrale Rolle zu, so rücken auch die Ärzte ihrerseits nicht nur deshalb in die Nähe des Verbrechers, weil sie dem Körper Aufmerksamkeit schenken, sondern weil sie mit dieser Beschäftigung gesellschaftliche Regeln unterlaufen und Tabus brechen. Aggressive chirurgische Arbeit am Lebenden oder diejenige des Pathologen am Toten konnte nicht geschehen, ohne Verdacht zu erregen, und sei dieser als Entgrenzungserfahrungen auch ästhetisch fundiert. Medizinische Wahrnehmung ereignet sich als Anschauung, die zuerst den freilegenden Blick und die distanzierte Beobachtung privilegiert. Die Bedingung der Möglichkeit einer Sichtbarkeit, die Wissen schafft, ruht auf mechanischen Aspekten der Arbeit am Stoff. Hogarth, der anlässlich des eigenen Vorhabens, die anatomische Praxis zeichnerisch und druckgraphisch zu dokumentieren, einen Vertrag mit der Empirie schließt, kündigt diesen auf, sobald der Holzschnitt allein dadurch dokumentarischen Wert gewinnt, dass er die perverse Symmetrie zwischen Sektion und Strafe ausstellt. Und doch fungiert die Verletzung nicht allein als Grenze idealer Schönheit, sondern zugleich als Ursprung einer neuen ästhetischen Erfahrung: Die Leichensektion wird zur öffentlichen Demonstration und das Schauspiel der Anatomie gilt der Offenlegung des Inneren.¹³ Wird der geöffnete Mensch den Blicken des Publikums präsentiert und damit „als Gegenstand eines anthropologischen Wissens im 18. Jahrhundert neu erfunden“¹⁴, so gilt dies auch für die Riten der Konturverletzung. Eine Form der Aufmerksamkeit ergibt sich, die „zum Habitus der Wissensgesellschaft wird.“¹⁵ Die *curiositas* des Betrachters ist nicht länger mit dem Verdikt der Sündhaftigkeit belegt, sondern wird neu bewertet als wissenserschließende Aufmerksamkeit.¹⁶ Hogarth dokumentiert, wie ein Verurteilter getötet und zugleich zum

¹¹ Gertrud Wolf-Heidegger, Anna Maria Cetto, *Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung*, Basel, New York 1967, 52.

¹² Tom Nero wurde wegen Mordes und Diebstahls gehängt. Vgl. Ruth Richardson, *Death, Dissection, and the Desitute*, London, New York 1987.

¹³ Anke Hennig untersucht in ihrem Beitrag über Pudovkins „Die Mechanik des Gehirns“ und Briks „Das Glasauge“ das Phänomen von „faktur und fRaktur: Transformationen ästhetischer Erfahrung im Film“ (ebenfalls in dieser Publikation). Geben beide Filme der Faktur das Motiv des lebendigen Körpers und verbinden sie die Offenlegung seiner Materialität mit einer Realisierung der Fraktur in Form medizinischer Operationen, läßt sich auch, wenngleich von unterschiedlichen Medien die Rede ist, eine deutliche Analogie zwischen den Beiträgen ersehen.

¹⁴ Inge Baxmann, „Der Tod als Schauspiel des Körpers und Szenario des Blicks im 18. Jahrhundert“, in: Inge Baxmann, Michael Franz, Wolfgang Schäffner in Zusammenarbeit mit Bernhard Siegert und Robert Stockhammer (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, 511.

¹⁵ Hartmut Böhme, „Der Körper als Bühne. Zur Protogeschichte der Anatomie“, in: Helmar Schramm, Hans-Christian von Herrmann, Florian Nelle, Wolfgang Schäffner, Henning Schmidgen, Bernhard Siegert (Hrsg.), *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin 2003, 127.

¹⁶ Lorraine Daston, „Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft“, in: A. Grote (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmos: Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Opladen 1994, 35-59. Lorraine Daston, *Classical Probability in the Enlightenment*, Princeton 1986, 296-369.

Bild wissenschaftlicher Aufmerksamkeit wird und erweist damit, daß sich die Faszination des betrachtenden Publikums aus dem dialektischen Verhältnis von medizinischem Interesse und voyeuristischer Lust am geöffneten Körper ergibt.

[6] Die These Simon Richters, Schmerz sei nicht an der Peripherie des klassischen Ästhetikdiskurses zu finden, sondern konstituiere dessen Mitte,¹⁷ erkennt den Schmerz als Organon ästhetischer Praxis an und beschreibt die irritierende Tatsache, dass im 18. Jahrhundert das „Skandalon des versehrten Körpers“¹⁸ fortgesetzt verhandelt wurde. So antwortet allgegenwärtiger menschlicher Schönlebigkeit Hogarths Gegenbild eines geschundenen Körpers.¹⁹ Gleichsam die Opazität des menschlichen Konturs durchdringend, öffnet Hogarths Blick den Leib dem zahlen-den Publikum; sein graphisches Verfahren folgt der Schnittführung des Seziermessers und dringt in dem Bewußtsein in den menschlichen Körper ein, daß der Sektion eine gesteigerte Aufmerksamkeit des Sehens antworten wird: Hogarth eröffnet mit dem letzten aus seiner Serie von vier großformatig angelegten Holzschnitten einen komplexen, perspektivisch wie atmosphärisch dichten Erzählraum, in welchem eine Blickwendung aus dem Bildraum heraus die Aufmerksamkeit des Betrachters zu evozieren vermag. Er schließt diese grundsätzliche Umkehrung der Blickrichtung gleichsam in sein Bild ein und stellt damit die Frage nach dem Status der Seherfahrung. Das Sehereignis selbst fällt ins Auge, der Blick des jungen Mannes, der uns trifft als fremder Blick, führt eine neue Struktur in das Sehgeschehen ein. Für einen Moment orientiert er sich nicht mehr am Parameter des rezipierenden Blicks, der dem Bild etwas zu entnehmen sucht, sondern an der Darstellung eines Anblicks, der einer auffordernden Anrede gleicht – einem piktoralen Appell. Die Konstellation der Blicke und Gesten in *The Reward of Cruelty* kann somit als eine überlegte Bezugnahme von Bildraum und Betrachter verstanden werden, als eine ästhetische Einwerbung des externen Blicks in das formale, aber auch in das semiotische System bildlicher Repräsentation. Dabei setzt dieser fruchtbare Augenblick eines rezipierenden Blicks, der dem Bild nicht nur etwas entnimmt, sondern hinzufügt, das illusionserzeugende Wechselspiel von Anschauung und Imagination, von Sehen und Ergänzen in Gang.

[7] Dieser Blick des Verängstigten, dessen Intention ebenso offen wie uneinschätzbar bleibt, pointiert die Herausforderung, die das Bild an die Reflexion des Betrachters stellt, an die Reflexion über die Erscheinungswirklichkeit des Bildes selbst. Durch einen bildinternen Hinweis wird dem Betrachter verdeutlicht, dass seine Rolle als impliziter Teilhaber am Bildgeschehen nicht nur vorgezeichnet, sondern kalkuliert ist: Eine scharfe Trennung liegt dieser Kalkulation voraus, eine Sonderung von Sehen und Erblicken, von physiologisch motivierter Reizwahrnehmung und einer Hermeneutik des Blicks. Es geht Hogarth nicht um die Möglichkeit, objektive Wirklichkeit im Zeitalter datensüchtiger Empirie schärfer zu konturieren und diese abzubilden, um den Gegenstand hinreichend klassifizieren zu können, sondern vielmehr darum, einen Blick auf das Wesen der Darstellung zu lenken: „Er-blicken meint hier: ein-blicken in das, was uns aus dem Gesehenen her eigentlich, d.h. als dessen Eigenstes anblickt.“²⁰ Der erschrockene

¹⁷ Simon Richter, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Detroit 1992, 33.

¹⁸ Irmela Marei Krüger-Fürhoff, *Der versehrte Körper. Revisionen des klasszistischen Schönheitsideals*, Göttingen 2001, 21.

¹⁹ Eugen Holländer, *Die Medizin in der klassischen Malerei*, Stuttgart 1903, 82.

²⁰ Martin Heidegger, „Vom Wesen der Wahrheit“, in: ders., *Gesamtausgabe*, II. Abteilung, Bd. 34, Frankfurt/M. 1988, 64.

Blick als das eigentliche Movers der Bilderzählung würde die Schnittstelle bezeichnen, an der sich die Euphorie des Sehens in die Phobie des Blicks verschiebt. Die visuelle Angst, sich erblickend zu infizieren, gehört zu den anthropologischen Konstanten des medizinischen Diskurses der Aufklärung. Der piktorale Appell erweist damit seine Qualität, lenkt er den Blick zurück und bedeckt die gefährliche Blöße, die bedrängende materielle Präsenz des geöffneten Leichnams. Der Blick auf die Blöße, das wache Aufmerksamkeit fordernde Eindringen in den Leichnam wird zu einem Erlebnis jener Ambiguität, welche den Akt des Betrachtens zwischen visueller Euphorie und visueller Phobie oszillieren läßt. Hogarth fasziniert der Moment, in welchem der Betrachter weder die Kraft erbringt, nicht mehr sehen zu wollen noch sich die beruhigende Gewissheit einstellt, von nun an ungefährdet erblicken zu können: Diese Überlagerung von Phobie und Euphorie markiert den wunden Augenblick, in dem Schnitte gesehen werden, die in letzter Konsequenz zu Narben des Blicks führen. Die Darstellung des eröffnenden Blicks begleitet seine Theatralisierung, die in der Inszenierung des Niegesehenen ihren Ausdruck findet. Hogarths Behandlung der Körperoberfläche läßt sie als ein geschundenes Organ erscheinen,²¹ das im Moment der Sektion zu einem Medium und zum Ort eines theatralischen Erkenntnisgewinnes wird: Die Körperoberfläche erlangt eine vermittelnde Funktion, sie wird zu einer Membran, die betrachtet, und zu einer Schleuse, die geöffnet werden wird.

[8] Auf dem Blatt ist der graphischen Darstellung ein Text subordiniert, so daß sich Körperdarstellung und Schrift dieselbe Fläche teilen. Das schneidende Instrument der Sektion, das in der Blattmitte aufscheint, ist das Scharnier in diesem Prozess der Signifikation: da die Bestialität der Leiböffnung eine nachträgliche Rechtfertigung in der Subscriptio erfährt.²² Hogarth ist hier sowohl der stechende Künstler als auch der konzentriert arbeitende Satiriker. Die differenten Kulturtechniken des Stechens und Schreibens finden auf einer gemeinsamen Fläche statt, ohne ineinander verschränkt zu sein, nur inhaltlich sind sie aufeinander beziehbar: als Skarifikation, als Einritzung der Oberfläche. Derartige therapeutische Verfahren, die darauf zielten, hilfreiche und Linderung versprechende Erkrankungen (*morbi auxiliares*) hervorzubringen, übernimmt an dieser Stelle die Subscriptio, unterlegt sie doch der Verschränkung von Sektion und Strafe eine Sinn.

[9] Das Medium der reproduzierbaren Druckgraphik bietet sich für diesen Typus der Bildkritik besonders an, da dem innerbildlich gegebenen Vorgang dilettantischer Sektion ein plastisches Einarbeiten antwortet und das „Hervorschinden“ (Herder) auf der medialen Ebene verdoppelt. Der Metallschnitt und die Sektion werden für einen Moment als analoge Wege des Einschneidens verstanden. Auf einer organischen Ebene situiert, dringt der Anatom wie der Künstler ins Innere vor. Als Geste der Wissensgewinnung ist die Sektion auf ein analysierendes Verfahren verwiesen, das von einer subkutanen Tiefenstruktur ausgeht, während das Stechen und Ritzen auf die Oberfläche des Trägers hin orientiert ist.

²¹ Philipp Sarasin, „touch-screen 1850. Die Haut im 19. Jahrhundert als Medium. Eine Skizze“, in: Christine Hanke, Regina Nössler (Hrsg.), *Haut*, Tübingen 2003, 218-228.

²² „Behold the Villain's dire disgrace! / Not Death itself can end. / He finds no peaceful Burial Place; / His breathless Corse, no friend. // Torn from the Root, that wicked Tongue, / which daily swore and curst! / Those Eyeballs, from their Sockets wrung, That glow'd with lawless Lust! // His Heart, expos'd to prying Eyes; / To Pity has no Claim: But, dreadful! From his Bones shall rise, / His Monument of Shame.“

[10] Das Stechen dient einem analytischen Zweck, da es sich auf Formen der Tiefe richtet: Der Griffel ritzt die Oberfläche der Platte, dringt in sie ein und hinterläßt kontrollierte Spuren. Das gestochene Motiv hingegen handelt vom Vorgang einer Sektion. Nur das Stechen, das die Druckgraphik hervorbringen wird, ist jedoch als ein komplexes Verfahren gekennzeichnet: Schnitt für Schnitt dringt der Stecher in die Oberfläche ein und organisiert in klar differenzierten Marken die Matrix einer für die Reproduktion bereiten, graphischen Bildwelt. Analog zum Stechen der Platte ist die Öffnung des Leibes geordnet. Es bleibt allerdings unklar, ob Hogarth sich in seiner *mode d'expression* dem Modus der laienhaften Sektion verpflichtet fühlt. Aufgrund des inhaltlichen Kontextes ist der Eindruck grausamen Agierens nicht von der Hand zu weisen. Auch der grobmotorische Einsatz der Hände, mit deren Hilfe der Körper ausgeweidet wird, geht einher mit einer tendenziellen Auflösung leiblicher Integrität. Der Durchdringung und partiellen Auflösung der Oberfläche folgt eine sekundäre und tertiäre Sichtbarkeit, die den eigenen ästhetischen Maßgaben zu folgen scheint: Hogarths bittere Ironie erweist sich, sobald die anästhesierende Sektion den Blick auf Darmverschlingungen ermöglicht, die durch die *Line of Beauty* codiert sind.



Abb. 3: Textillustration aus: Albrecht von Haller, *Abhandlungen des Herrn von Haller von den empfindlichen und reizbaren Theilen des menschlichen Leibnes*, verdeutscht und geprüft von Carl Christian Krausen, Leipzig 1756.

[11] *The Reward of Cruelty* spielt auf die Situation eines euphorisierten Sehens an, bei der aus einer Fülle von dargebotenem Material ausgewählt werden muß. Aber die Bedeutung reicht weiter. Sie zielt auf das Infragestellen des ästhetischen Mediums selbst: der dem Papier eingeprägte Metallschnitt als Trägerschicht einer neuen Sichtbarkeit und damit als piktoraler Garant des anatomischen Gegenstandes. Im etymologischen Sinn bedeutet *aisthesis* Wahrnehmung durch die Sinne, wobei unentschieden ist, an welchen der Sinne sich der Gegenstand in seiner sinnlichen Präsenz wenden wird. Diese Offenheit in der Relation von Adressat und Empfänger greift Hogarth auf, wenn er die seit der Renaissance dominierende ästhetische Privilegierung des Auges ironisch hinterfragt: Er markiert mit dem Anatomischen Theater ein diskursives Feld, in welchem die durch Schnitte und Sektionen erlangte neue Sichtbarkeit verhandelt wird. Mit Vesal trat der Anatom vom Katheder herab und übernahm fortan das Sezieren. Bis dahin zeichnete sich die medizinische Lehrsektion noch durch einen funktionalen Dreischritt aus: Der Gelehrte, der von einer erhöhten Position herab aus dem anatomischen Traktat vortrug, der *demonstrator*, der den Leichnam zerschnitt und der *ostensor*, der auf die jeweils benannten Organe verwies.²³ Das Titelblatt der *De humani corporis fabrica* (Basel 1543), jenes „akribische und kaltblütige Werk von Schnittlinien zur Erforschung des menschlichen Apparates“²⁴, formuliert eine programmatische Akzentverschiebung, da der Anatom auf einer Ebene mit dem Leichnam gezeigt wird, den er selbst sezirt hat. Wissenschaftliche Expertise und empirischer Gegenstand verschränken sich zum „Triumph der Komposition und Dekomposition“²⁵ und verabschieden damit die Rezeption des Lehrtextes. Die experimentelle Praxis und der entdeckende Blick ersetzen die tradierte Pathologie, die primär als Buchwissen weitergegeben wurde. Wird seit Vesal der menschliche Körper als erstrangiger Ort der Erkenntnis in den Blick genommen, richtet die Erkenntnistheorie bevorzugt ihr Interesse auf den diskursiven Sinn, dem die Gestalt aufgeht: dem Auge. Dabei ist der Augensinn dazu auserkoren, das exakt im Blick Fixierte dem Wissen zu vermitteln. Die Sektionen legen fest, was das organische Auge fortan zu sehen habe und bedingen somit eine neue Art des Sehens. Das Auge des Sezierenden wird zum Instrument, zur Prothese der vom Körper gelösten Vernunft. In dieser Weise vom Körper und den körperlichen Sinnen abgehoben, wird das Auge zum unbetroffenen Erkenntnisorgan. Keine wechselseitige visuelle Wahrnehmung verknüpft im Anatomischen Theater Individuen, die Achse dieses Sehens ist nur durch eine Richtung bestimmt. Der technisierte Blick, den etwa der schweizerische Physiologe Albrecht von Haller²⁶ zeitgleich und gegen Hogarth fordert, gilt dem Erkennen von Körperdaten: „Sehen wird damit zum Lesen von Daten, von Informationen, zu einem bloßen Zeichenverkehr.“²⁷ Um diesen Datenfluss nicht zu behindern, führen Bilder, die unter die Haut gehen, zu einer gewollten Anästhesierung des Wahrnehmens. Im Interesse an klaren Konturen und scharfen Umrisslinien, fordert Haller, dass die Natur zu sezieren sei. Wird sie in Teile zerlegt, gewinnt die empirische Beobachtung an distinkter Klarheit. Richtet sich

²³ Jonathan Sawday, „The Fate of Marsyas. Dissectiong the Renaissance Body“, in: Lucy Gent, Nigel Llewellyn (Hrsg.), *Renaissance Bodies. The Human Figure in English Culture c. 1540-1660*, London 1990, 118.

²⁴ Brusatin, *Geschichte der Linien*, 54-55.

²⁵ Brusatin, *Geschichte der Linien*, 55.

²⁶ 1751 entstand Hogarths Druckgraphik und fällt damit in die Zeit, als der Schweizer Physiologe Albrecht von Haller in Göttingen seine Vorlesung „Von den empfindlichen und reizbaren Teilen des menschlichen Körpers“ hielt. Die empirische Rationalität nervenphysiologischer Untersuchungen, die den „homme machine“ als „gläsernen Menschen“ zu verwirklichen sucht, bestimmte seinen erkenntnistheoretischen Weg.

²⁷ Marie-Anne Berr, *Technik und Körper*, Berlin 1990, 28.

der Betrachter auf die Klarheit der Schnittführung und der harten Konturlinie, ist eine Beobachtung erforderlich, die sich beschränkt auf den Bereich eines genau abgegrenzten Betrachtungsgegenstands. Im Zeichen der empirischen Rationalität physiologischer Untersuchungen wird der jeweilige Ausschnitt der schärfsten Wahrnehmung ausgesondert, eingefasst und losgelöst betrachtet.²⁸ Der Betrachter des versengten, eingeschnittenen, gestochenen, bis zur Zerstörung zerfetzten Leibes ist dabei ein hinreichend unbetroffener und empirisch klassifizierender Beobachter, der als neutrale Perzeptionsinstanz sein subjektives Mitempfinden, seine affektive Gestimmtheit aus dem Prozess des Erkennens verbannt hält (Abb. 3). Der unempfindlichen Systematik einer „datensüchtigen Naturwissenschaft“²⁹ zuarbeitend, dringt Hallers heuristisch geschulter Blick und das geschärfte Skalpell durch den Kontur des lebendigen Organismus und unterläuft willentlich die Integrität des Leibes.³⁰ Hallers Schilderungen seiner Experimente sind allein im Kontext eines *cultural pattern* zu verstehen, welches die rhetorischen Qualitäten eines dramatischen Geschehens mit dem Sprachduktus medizinischer Investigation zusammenschließt. Folgt man dem Weg, welchen die physiologischen Erkundungen des menschlichen Leibes nahmen, so erhält man den Eindruck, daß der Körper erst im Ausdruck des Leidens medizinisch und semiotisch zu entschlüsseln sei. Der erleidende Körper wird zu einem Ausdrucksträger. Sukzessive gewinnt man ihm jede dieser zuerst verdeckten, im Dunklen des Organischen schlummernden Botschaften ab, da ästhetische Betrachtung und medizinische Sektion sich als probate Mittel erweisen, einen Körper zum Sprechen zu bringen. Die Sektion führt zu einer Objektivierung des Körpers, deren Sicherheit und Präzision zum kulturellen Grundprinzip anatomischen Handelns wird und die Konstruktion ärztlicher Autorität und ärztlicher Geltungsansprüche in der Medizin des 18. Jahrhunderts befördert.³¹

[12] Erklärte Bacon in seinem *Novum Organon*, daß die Natur auf die Folter zu spannen sei, und zeigte er sich damit gleichsam getragen von einer positivistischen Aufbruchseuphorie der Naturwissenschaften, formulierte Haller noch hundert Jahre später seine Zielvorgaben in vergleichbarer Weise: „Wir müssen die Natur im Körper stellen; wir müssen sie sezieren, sie in Teile zerlegen, sie mitten bei ihren Verrichtungen überraschen, wir müssen sie, lebendig oder tot, zur Preisgabe ihrer Geheimnisse zwingen.“³² Hallers empirisches Interesse an der Physiologie läßt ihn eigentümlich unempfindlich gegenüber jeglichen Einwänden erscheinen. Obgleich der *in vivo* Sezierende den Ausdruck des Leidens gewärtigte, wendet sich seine klare Vernunft nur mehr dem methodischen Beweis seiner Theorie zu, die er *ex negatione* erbringt.³³ Im Sinne einer Wahrhaftigkeit und skrupulösen Genauigkeit, entgeht er nicht der Gefahr, Sektion und Sadismus zu verwechseln. Mit dieser für Objektivität gehaltenen Gleichgültigkeit des Blicks

²⁸ August Langen, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, Jena 1934, Reprint Darmstadt 1965, 8.

²⁹ Ursula Pia Jauch, *Jenseits der Maschine. Philosophie, Ironie und Ästhetik bei Julien Offray de La Mettrie (1709-1751)*, München, Wien 1998, 268.

³⁰ Alex Sutter, *Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*, Frankfurt/M. 1988, 263f., Anm. 19.

³¹ Michael Stolberg, „Formen und Strategien der Autorisierung in der frühneuzeitlichen Medizin“, in: Wulf Oesterreicher, Gerhard Regn, Winfried Schulze (Hrsg.): *Autorität der Form – Autorisierung – Institutionelle Autorität*, Münster 2003, 205-218.

³² Zit. nach Jauch, *Jenseits der Maschine*, 267.

³³ „Ich nenne denjenigen Theil unempfindlich, welcher, so er versenget, eingeschnitten, gestochen, bis zur Zerstörung zerfetzt wird, kein Zeichen des Schmerzes, keine Zuckung, keine Veränderung der Lage des ganzen Leibes nach sich zieht.“ Albrecht von Haller, *Abhandlungen des Herrn von Haller von den empfindlichen und reizbaren Theilen des menschlichen Leibes*. Verdeutsch und geprüft von Carl Christian Krausen, Leipzig 1756, 3.

auch für die verletzende Offenlegung verfängt sich Haller in den Schlingen einer maßlosen Aneignungsstrategie. Er wird Opfer seiner Konfusion zwischen Perzeption und Apperzeption. Alles aufzeichnen und dokumentieren zu wollen, was der geöffnete Körper an Schichtungen darbietet, indiziert Hallers Verfehlung. Die Konsequenz seines hermeneutischen Mißverständnisses führt dazu, die doppeldeutige Botschaft nicht realisieren zu können, daß jeder Datensucht ein blinder Fleck innewohnt.

[13] Über eine solche Hermeneutik der Verfehlung schreibt Diderot in seinem „Versuch über die Malerei“, in dem es heißt, die Körperoberfläche, sie sei eine „Leinwand, die sich rührt, sich bewegt, sich ausdehnt und so bald erschläfft, sich färbt und mißfärbt“³⁴. Er schildert damit eingehend, wie schwierig sich die hermeneutische Zugänglichkeit angesichts eines amorphen Mediums gestaltet. Die Haut wird „im ästhetischen Sinne zur ‚Leinwand‘, zur Einschreibeoberfläche der malerischen Zeichen.“³⁵ Die kontingenten Merkmale, die an der Oberfläche des Leibes in Erscheinung treten, bilden ein weites Feld von Andeutungen und Hinweisen, dem erst durch den ärztlich geschulten Blick seine eigentliche Sichtbarkeit implementiert wird. Das geschulte Auge vermag, den Überblick angesichts einer Fülle von dechiffrierenden Zeichen zu behalten, Anzeichen zu unterscheiden und diese identifizierend in das Arsenal der Symptome einzuordnen. Da der heuristisch geschulte Blick des Mediziners in den geöffneten Körper als „Paradigma des aufgeklärten Blicks“³⁶ galt, der die opake Oberfläche des Leibes durchstößt, um das Verborgene aufzudecken, entläßt dieser Blick eine weitreichende Neuordnung: Richtet sich die medizinische Semiotik des 18. Jahrhunderts auf Zeichen, die Subkutanes sichtbar werden lassen, verbindet diese Anzeichen-Deutung Details mit der Sprachregelung einer im Werden begriffenen Wissenschaft, bildet „die medizinische Semiotik“ doch einen „der entscheidenden Bereiche, in denen im späten 18. Jahrhundert die Zeichen explizit diskutiert werden“.³⁷

[14] Auch die Durchtrennung und Entfernung der Haut ist Signum dieser positiven Wissensproduktion. Im Modus der Sektion und der damit einhergehenden Verletzung der „äussere[n] Fläche“ (Winckelmann) wird die Unversehrtheit billigend unterlaufen und der geöffnete Körper den Blicken der Betrachter präsentiert. Das Auge funktioniert dabei wie ein zusätzliches Sezierschneidmesser, das die Oberflächenstruktur der Haut durchtrennt und das Gewebe zurückklappt, um dem Blick auf die neu eröffneten Schichten zu ermöglichen. Wird der eingeschnittene Körper zu einem Ausdrucksträger, so erweisen sich die Schnittmuster medizinischer Sektionen als probate Mittel, um diesen Körper zum Sprechen zu bringen.³⁸ Mit der Darstellung eines anatomischen Experimentes wird deutlich, wie der Körper zum Zentrum medizinischer Praxen wird, die beanspruchen, ein positives Wissen gegen jede Form spekulativer Anzeicheninterpretationen zu setzen. Wo ein positives Wissen erwünscht wird, betritt der Anatom die Bühne. Die von ihm vorgenommene Sektion bietet einen visuell stimulieren-

³⁴ Denis Diderot, „Versuch über die Malerei (1765)“, übersetzt v. Johann Wolfgang Goethe, in: Denis Diderot, *Ästhetische Schriften*, hrsg. Friedrich Bassenge, Berlin 1984, 647.

³⁵ Michael Wetzels, „»Ein Auge zuviel«. Derridas Urszenen des Ästhetischen“, in: Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, hrsg. Michael Wetzels. Aus dem Französischen von Andreas Knop und Michael Wetzels, München 1997, 143.

³⁶ Baxmann, „Tod als Schauspiel des Körpers“, 513.

³⁷ Baxmann, Franz, Schäffner, *Das Laokoon-Paradigma*, 482.

³⁸ Die deutlichste Parallele zwischen den Beiträgen läßt sich in der Schnitttechnik William Hogarths und Lilja Briks entdecken. Beide müssen das ästhetische Skandalon der Körperöffnung am (lebendigen) Leib ikonographisch und damit moralisch motivieren.

den Betrachtungsgegenstand und stellt ein physiologisches Experimentierfeld dar, auf das ihm euphorisierte Blicke eines zahlenden Publikums folgen werden. Mit Hilfe der Schnittmuster verfügt der disponierende Anatom dabei über den Leichnam. Mit dieser Verfügungsgewalt bildet sich notwendig ein Machtverhältnis³⁹ aus, das Hogarth mit den graphischen Mitteln der Bildsatire offenlegt. Ausgeschlossen aus dem Bereich der schönen Künste und als solches erst ausführlich thematisiert im Rahmen einer Druckgraphik, die als Satire den Konventionen des Dekorums zuwiderlaufen darf, wird alles, was „dem tastenden Sinn keine ununterbrochene schöne Form“⁴⁰ ist, in *The Reward of Cruelty* von Hogarth gezeigt. Den Menschen als tastendes Wesen, drängt es danach, sich fühlend fremder Versehrtheit auszuliefern. Die Sektion Hogarths ist ein schmutziges Geschäft. Nur tastend wäre Haller, wäre jeder Chirurg dem, was er fühlt, ausgesetzt; und diese Näheerfahrung der Berührung korreliert notwendig mit einem Distanzverlust. Aus diesem Grund mußte das Taktile diskreditiert werden,⁴¹ „auch wenn der Begriff, Grundwort philosophischer Befragung, in seiner primären Bedeutung den ‚Griff‘, die Berührung anspricht.“⁴² Die Bindung von Griff und Begriff löst sich in dem Moment auf, in welchem die sehende Wahrnehmung als der Akt des Verstehens gefasst wird und die Differenz von diskursivem und nichtdiskursivem Sinnesvermögen aufscheint: Dem Auge wird vorgeworfen, es zerstöre, ja zerstücke das Betrachtete durch die Auflösung „in Ecken und Flächen“⁴³ und der Hand komme die integrierende Aufgabe zu, Schnittmuster als Bestandteile zu begreifen, die gleichsam darauf warten, erneut verschlossen den Körper als unversehrten zu restituieren. Was den Kontur einer geschlossenen Hautlinie unterbricht, eröffnet dem Auge neue Schichten, da das nie gesehene Subkutane sich darbietet. Reagiert das Auge, identifiziert der Blick das Phänomen, wird die taktile Erfahrung im Begriff aufgehoben. Vollzieht sich die Berührung jenseits der Sprache, wendet sich das analysierende Auge der Bedeutung des Wahrgenommenen zu. Die Vernachlässigung der haptischen Wahrnehmung in der Ordnung der Sinne findet ihre Entsprechung in ihrer steten Überformung durch die begriffliche Bestimmung. Die faktische Präsenz des geöffneten Körpers ist sekundär, solange er nicht in eine Anzahl von Qualitäten zerlegt und in einen Katalog von Merkmalen eingeteilt ist. Auch der tote Körper lebt fort, sobald er in die diskursive Ordnung der Zeichen Aufnahme gefunden hat. Zeichen bedürfen der Differenz. Der taktile Augenblick hingegen fordert die Nichtabgrenzung, die Spuren am Ertastenden hinterläßt. Hogarth setzt eine Fernbeziehung zwischen Anatom und Körper ins Bild; über den Zeigestock vermeidet der Thronende die Konfrontation mit der klebrigen Materialität des geöffneten Leibes. Mit gesenkten Lidern, wie ein Blinder mit einem Stock, demonstriert der Anatom ein Sehen, das die Prothese nicht um der Schärfung des Blickes willen einsetzt, sondern deren Einsatz der Festschreibung von Distanz dient, einer Distanz, die im Widerspruch steht zu jeder chirurgischen Interaktion. Dies gilt umso mehr, da eine entsprechende Referenz im Bildraum thematisch wird, im regelrechten Sinne eines Bildes im Bild. Maßgeblichen Anteil an der Sinnkonstitution innerhalb des Anatomie-

³⁹ Dietmar Kamper, Christoph Wulf, „Einleitung“, in: dies., *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Berlin 1989, 1.

⁴⁰ Johann Gottfried Herder, „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume (1778)“, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. Martin Bollacher u.a., Frankfurt/M. 1985ff., hier: Bd. 4: *Schriften zur Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, hrsg. Jürgen Brumack, Martin Bollacher, Frankfurt/M. 1994, 269.

⁴¹ Zur Transformation ästhetischer Erfahrung im Zeichen des Taktilen vergleiche Sabine Slaninas Überlegungen zur Konkurrenz von Visualität und Taktilität im Werk Delacroix' in dieser Publikation.

⁴² Dieter Mersch, „Dialoge. Taktilität und Entgrenzung“, in: Christine Hanke, Regina Nössler (Hrsg.), *Haut*, Tübingen 2003, 233.

⁴³ Herder, „Plastik (1778)“, 22.

schen Theaters hält die ovale Bildtafel, die in die Rückenlehne des Throns eingelassen ist. Unter dem Emblem medizinischer Manufaktur, die mit der Darstellung zweier sich berührender Hände gegeben ist, wird der Zeigestock gerade nicht als Supplement einer deiktischen Geste eingesetzt: Indiziert das Oval ein chirognomisches Durchspüren und quantifizierendes Erspüren pulsierender Körperströme, verneint der Zeigestock als Attribut des Wissenden jeden Prozess wechselseitiger Durchdringung.



Abb. 4: Holländische Schule (Gérard Hoet [1648-1733] zugeschrieben), *Philister, die Augen Simsons ausstechend*, Feder in schwarzer Tinte, grau laviert (324 x 218 mm). Musée du Louvre, Graphische Sammlung.

[15] Im Namen der Plastik war Herder derjenige, der am nachhaltigsten gegen die Skoptophilie der modernen Ästhetik Einspruch erhob und eine *aisthesis* auch und gerade taktiler Natur einforderte. Im Rekurs auf Diderot heißt es in Herders „Plastik“, „daß das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein Körper zeige, daß alles, was Form ist, nur durchs tastende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche, und

zwar nicht körperliche, sondern nur sichtliche Lichtfläche erkannt werde“⁴⁴. Kein Aufzeichnen des bloß Geschauten, sondern eine taktile Erfahrung dessen, was mit „fühlendem Aug“ und „sehender Hand“⁴⁵ aufgenommen wird – dem Durchspüren gleich: „Es geht dabei nicht um ein Sehen im optischen, sondern ein Spüren im physiologischen Sinne, ein Empfinden – selbst unter Schmerzen –, das die Spuren der Dinge und Ereignisse in einer Art von körperlichem Gedächtnis spürt, ohne sie in der Distanz eines Blickwinkels zu halten.“⁴⁶ Was Herder jenseits der Medien des Sichtbaren beschwört, ist die Dimension des wiederentdeckten Plastischen: Das Taktile muß wiederbelebt werden, man muß sich vortasten, um sich eine neue Dimension des Erlebens zu erschließen. Auf die Gefahr hin, im Berühren zum Berührten zu werden, sind die Präsenzeffekte des Visuellen um die taktile Erfahrung zu ergänzen. Hogarths Bild im Bild verweist in der Darstellung der Hand, die die Hand berührt, daß ihm als sensualistische Basis dieses Motivs die spezifische Bipolarität⁴⁷ des Tastsinns dient, dessen objektive Wahrnehmung des Gegenstandes sich immer mit einer subjektiven, auf den eigenen Leib bezogenen Erfahrung verbindet: Die tastende Hand ist „immer zugleich die sich selbst spürende“⁴⁸. Diese Kommunikation, in der sich das Sehen des Tastsinns bedient, führt zu einer „haptischen Intuition“⁴⁹, da in der Erfahrung des plastischen Körpers durch die am Kontur sich orientierenden Sinneswahrnehmungen ein Inneres unmittelbar wahrgenommen wird, nur gleicht diese innere Empfindung einer Selbstempfindung des tastenden Sehens und des sehenden Tastens. Im reziproken Moment der Berührung gilt, daß der Betrachter nicht zu berühren vermag, ohne zugleich berührt zu sein.⁵⁰ Ein Realisieren im Medium der Hände wird inszeniert, die eine Wende vollzieht „gegen den dominierenden und andere Wahrnehmungsdimensionen abschattenden Augensinn“.⁵¹ Den verschatteten Augen des thronenden Anatom antwort die nachträgliche Blendung Tom Neros. Mit einem Messer stößt ein Gehilfe in dessen Augenhöhle und gemahnt in dieser ungemein brutalen Geste an alttestamentliche Blendungen. Als ein mögliches Beispiel zeigt eine grau lavierte Federzeichnung in schwarzer Tinte dieses Sujet: *Philister, die Augen Simsons ausstechend*⁵² (Abb. 4). Während sich auf diesem Blatt zahllose Hände gegen den Körper Simsons stemmen, ihn am Boden halten und sich am Schädel verklammern, sieht man, wie ein überlanger Nagel auf dem rechten Auge angesetzt wird, um im nächsten Moment dieses zu durchbohren. Während das alttestamentliche Opfer der Bestrafung, *Simson*, als Werkzeug des göttlichen Heilsplan eingesetzt wird, ist *Tom Nero* ein Erwählter medizinischer Vorsehung. Simson wird die Möglichkeit gegeben, den Verlust des Augenlichts zu vergelten: „[D]amit ich an den Philistern Rache nehmen kann, wenigstens für eines von meinen beiden Augen.“⁵³ Der Leichnam Tom Neros hingegen bäumt

⁴⁴ Herder, „Plastik (1778)“, 75.

⁴⁵ Johann Wolfgang von Goethe, „Römische Elegien“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3.2, hrsg. Norbert Miller u.a., München 1990, 47.

⁴⁶ Wetzel, „»Ein Auge zuviel«“, 145.

⁴⁷ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. III: Phänomenologie der Erkenntnis*, Darmstadt 1990, 151.

⁴⁸ Hartmut Böhme, „Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis“, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.), *Tasten*, Ausstellungskatalog, Bonn, Göttingen 1996, 204.

⁴⁹ Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998, 368.

⁵⁰ Ann Jessie van Sant, *Eighteenth-century sensibility and the novel. The senses in social context*, Cambridge 1993, 87.

⁵¹ Wetzel, „»Ein Auge zuviel«“, 144.

⁵² Holländische Schule (Gérard Hoet [1648-1733] zugeschrieben), *Philister, die Augen Simsons ausstechend*, Ende des XVII. Jahrhunderts, Musée du Louvre, Graphische Sammlung.

⁵³ Das Buch der Richter, 16, 28.

sich unter den Schmerzen philiströser Tortur und indiziert auf körpersemiotischem Wege die perverse Symmetrie von Sektion und Strafe.

[16] Während das Auge Abstand wahrt, erfordert der Tastsinn die unmittelbare Hinwendung zum Gegenstand der anatomischen Untersuchung. Das Taktile operiert im körperlichen Dialog. Das Fühlen läßt die Stofflichkeit, die spezifische Materialität des Körpers erfahren: Das Öffnen und Eindringen mit der Hand ist eine elementare Geste, die Hogarth ins Bild setzt. Im „Nahraum“⁵⁴ der Bauchhöhle gleiten die Finger über Flächen, tasten ein amorphes Gebiet ab und verlieren sich in wechselnden Eindrücken. Dem richtungsweisenden Zeigestock des thronenden Chirurgen folgend, schiebt sich die Hand unter die Haut und läßt die Berührung zur Suche werden. Dem taktilen Sinn der tastenden Hand ist dabei ein Chiasmus immanent, da das Berühren des Körperinneren zwischen Fassen und Erfassen changiert. Diese Bedrohung gründet im Wissen um die materielle Qualität des Erfassten: „Doch im gleichen Moment, in dem ich es zu besitzen glaube, besitzt es plötzlich mich in einer merkwürdigen Umkehrung. Und dabei erscheint sein wesentliches Merkmal: seine Weichheit ist saugend.“⁵⁵ Diese Grenzen verletzende Begegnung wird als verschmutzend erlebt. Sie stellt die je eigene Integrität in Frage. Die Operation der Berührung ist riskant und mahnt zur Vorsicht. Während sich der Gehilfe dem geöffneten Körper und seinen Absonderungen aussetzt, nehmen diese gleichsam von ihm Besitz, da die taktile Erfahrung der Leichensektion sich für den manuell Ausführenden in einem weichen, saugenden und damit „prekären Zwischenraum gegenseitiger Durchdringung“⁵⁶ ereignet. Im Modus der Sektion konfrontiert so das Taktile mit der ursprünglichen Bedeutung von *Aisthesis*: Was er erfühlt, rückt ihm nahe, da er nach einem Körperbestandteil tastend sucht und dabei gleichsam angegangen wird.

[17] Begleitete bereits eine ästhetische Irritation die versehrte Oberfläche, so muß die Durchdringung der Hautlinie und die offenlegende Darstellung des geöffneten Körpers ein der normativen Ästhetik des Klassizismus nicht zu integrierendes Moment enthalten. Und doch gehören Aisthetik, Ekel und Erkenntnis substantiell zusammen. Die von Hogarth eingeforderte Betrachtung der Sektion ist mehr als eine visuelle Erfahrung, da sie zugleich eine physiologische Reaktion impliziert. Das Leiden ist nicht mehr als eine Qualität des Betrachteten allein zu verstehen, sondern zeichnet eine Beziehung aus, die eine vitale, auf Momente der Verähnlichung beruhende Reaktion im Betrachter evoziert.⁵⁷ In diesen Reaktionen verbinden sich rezentes physiologisches Wissen und traditionelle Ängste auf neue Weise.⁵⁸ Die Unterbrechung des Konturs unterläuft die Möglichkeit, die Einbildungskraft über den sinnlichen Eindruck zu erheben. Die Verletzung eröffnet vielmehr „einen Abgrund [...], in dem sich das integrale Körperschema aufzulösen droht.“⁵⁹ Das Widerständige, an dem sich die Ästhetik des 18. Jahrhunderts abarbeitet, ist eben der ermöglichte Blick in den gewaltsam geöffneten Körper, dessen Betrachtung den Rezipienten unmittelbar zu affizieren

⁵⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1997, 682.

⁵⁵ Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg 1995, 1041.

⁵⁶ Mersch, „Dialoge“, 236.

⁵⁷ Hennig weist in ihrer Filmlektüre (in dieser Publikation) auf die Wahrnehmungsbedingungen und deren Fundierung in der empirischen Psychologie der Avantgarde hin, die auch und gerade als Filiation einer idealistischen Psychologie des Ekels gewertet werden können.

⁵⁸ Johanna Geyer-Kordesch, „Whose Enlightenment? Medicine, Witchcraft, Melancholia and Pathology“, in: Roy Porter (Hrsg.), *Medicine in the Enlightenment*, Amsterdam, Atlanta 1995, 113.

⁵⁹ Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions*, 472.

droht. Hogarths Kunsttheorie, die er in der 1753 veröffentlichten *Analysis of Beauty* entwickelt, orientierte sich an der überkommenen Hierarchisierung der Sinne, die das Distanz verlangende Auge privilegiert, führt aber in *The Reward of Cruelty* eine Figur ein, die als Verkörperung des Tastsinns den Betrachter dazu zwingt, sich mit dem Bild versehrter Körperlichkeit auf taktiler Ebene zu konfrontieren. Eine Oberflächenstruktur, die sich als „schöne elliptische Linie“ beschreiben ließe, die „nie scharf abgeschnitten“⁶⁰ und „nie gewaltsam unterbrochen“⁶¹ wird, ist im Klassizismus erfordert, um die Kriterien idealschöner Körperlichkeit zu erfüllen. Dem gewaltsam unterbrochenen Körperkontur kommt in Hogarths Bildfindung damit keine akzidentielle Funktion zu, er eröffnet vielmehr die Gegenposition zu einer reinen Schönlebensigkeit und läßt damit die Wirkungsmechanismen klassizistischer Ästhetik deutlich werden. Was aus der sanften Kontur einer idealen Körperlinie heraustritt, vermag der Tastsinn nicht mehr zu einer geschlossenen Form zusammenzuführen. Irritiert ist der Tastende dem Disparaten des Erfüllten ausgesetzt, das dort als Grenzwert der Ästhetik fungiert, wo die künstlerische Thematisierung der Schnitte und Sektionen Abscheu auslöst.

[18] Die ästhetische Debatte über den geöffneten Körper und den Schmerz durchzieht ein latenter Konflikt zwischen der Anerkennung der Wirkung auf die Sinne und einer Ästhetik der Einfühlung, die vor den auch das Auge des Betrachters verletzenden Darstellungen warnt. Hogarth gestattet, die affektiven Wirkungen des Bildes zu untersuchen, die Art und Weise, wie sie die Partizipation des Betrachters herbeiführt. Der Betrachter wird sich vergeblich darum bemühen, was er sieht durch Kenntnis historischer Substrate und das Gewärtigen formaler wie ikonographischer Komponenten zu erklären. Bildersehen hat seinerseits mit Resonanzen zu tun, mit visuellen Wechselwirkungen und überraschenden Synthesen. Die Wirkung der Sektion – verstanden als größtmögliche Konkretion in der Darstellung – evoziert emotionale Reaktionen. Hilfreich dabei ist die genuin visuelle Ambiguität, die es Hogarth erlaubt, mit der Dimensionalität der Identifikationspotentiale zu spielen und sie somit bildrhetorisch wirksam werden zu lassen: Zwischen der Wertung als unbetroffen klassifizierender Offenlegung und grausamer Strafe oszilliert der Begriff der Sektion in dieser Bildfindung. Damit ist die Erhellungskraft der Ambiguität für das Bild allerdings nicht erschöpft. Hogarth diskutiert Ambiguität als bildrhetorische Figur eines unvollständigen Schlußes. Die Sektion und Fragmentierung in der gewaltsamen pathologischen Praxis wird zu einer Metapher des fortgesetzten Schmerzes; eines Schmerzes des unvollständigen Schlußes, da er von jedem emotional mitbetroffenen Betrachter erneut empfunden werden wird. Dem perpetuierten Schmerz fehlt, und das ist die theatralische Wendung gegen den klassizistisch normierten Abstand von Bildraum und Betrachter, die Konklusion.⁶² Dieser Fehlstelle, dieser aufgehobenen Schlußfolgerung eignet jedoch eine ganz eigene Plausibilität. Gerade die Unvollständigkeit, Offenheit und Vieldeutigkeit involviert den Betrachter. Sie gibt affektiven Resonanzen Raum, evoziert Sinn, indem sie Allusionen erzeugt und paradoxe Zirkularitäten in Gang setzt: Dieser offene Bilderverkehr fordert einen ebenso offenen Betrachter, der sich emotional enga-

⁶⁰ Johann Gottfried Herder, „Kritische Wälder oder Betrachtung über die Wissenschaft und Kunst des Schönen: Viertes Kritisches Wäldchen“, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. Martin Bollacher u.a., Frankfurt/M. 1985ff., hier: Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*, hrsg. Gunter E. Grimm, Frankfurt/M. 1993, 309.

⁶¹ Johann Gottfried Herder, „Plastik“ (1770), in: ders., *Werke, Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung*, hrsg. Wolfgang Proß, München 1987, 414.

⁶² Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M. 1984, 258.

gieren läßt; einen Betrachter, der mithin die ästhetischen Grenzen im Moment sympathetischer Identifikation zu überwinden sucht. Für solche Effekte der Verähnlichung, die zwischen Bildfigur und Bildbetrachter stattfinden, gibt es im 18. Jahrhundert einen bestimmten Begriff: jenen der „Sympathie“, die auch medizinisch einen zentralen Status gewinnt. Wird der die ästhetischen Grenzen überschreitende Betrachter zum Paradigma dafür, wie Verähnlichung und Ambiguität sich kreuzen, wird das empfindsame Mitleiden, das sich durch die Betrachtung und Dechiffrierung der Körpersemiotik vermittelt und damit auf das System der sozialen Zeichen übergreift, zu einer Metapher für jene sympathetischen Wechselwirkungen, die zu einer Diffusion der emotionalen Gestimmtheit von Betrachter und Betrachtetem führt: In der Sympathie des Nervensystems findet das Zeitalter Hogarths die theoretische Grundlage ästhetischer Erfahrung, die den Betrachter angeht.⁶³ Die neurophysiologisch konditionierte Aufmerksamkeit läßt dabei Diffusionen denkbar werden, die einen Organismus konstituieren, der sich durch eine ausgeprägte intersubjektive Vernetzung und ästhetische Empfänglichkeit auszeichnet: Hallers zeitgenössische physiologische Theorie etwa verortet Empfindung und Denken in einer Materie, in der eine kontinuierliche Bewegung stattfindet, und wendet sich damit gegen die Möglichkeit, das noch bis dahin kanonische Modell cartesianischer Substanzentrennung zu verwenden: Haller streift diesen Handschuh, den Descartes einst anreichte, letztgültig ab. Wo die physiologische Betrachtung sezierend und damit trennend vorgeht, geschieht dies nicht im Sinne eines dem Klassizismus diametral differenten Erkenntnisweges, sondern vielmehr, um zu zeigen, daß sich eine cartesianische Scheidung im Moment des Betrachtens, der dem Erleiden gleicht, zwingend aufhebt. Denn was immer leidensfähig ist, gehört derselben Substantialität zu. Die emotional gerichtete Wahrnehmung der Konturverletzung – gilt sie auch einem verworfenen Leib – gerät damit zu einem physiologischen Ereignis, dessen Dramaturgie körpertechnisch abgesichert und konditioniert wird. Diese autonome Bewegungslogik der Sympathie führt dazu, daß derjenige, der die willentliche Verletzung und das Unterlaufen leiblicher Integrität gewärtigt, „kaum je zu einer völligen physischen Entspannung finden wird.“⁶⁴ Was uns unmäßig „angeht“, kann maßlos schmerzhaft sein, denn sinnlich bewegendes Vergnügen ist dem Erleiden gleich.

⁶³ Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, 124.

⁶⁴ Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, München 2002, 170-171.