

Lorenzo Pericolo

Die Leber, das Herz und das Gehirn.

Francesco Scannelli und der Körper der Malerei¹

In der Einführung zu seinem *Leviathan* (1651) bemerkt Thomas Hobbes (1588–1679), der Mensch habe es in der Nachahmung der Natur so weit gebracht, dass er, wenn auch unwissentlich, »ein künstliches Tier erschaffen kann.« »Warum können wir dann nicht sagen«, fragt sich Hobbes, »daß alle Automaten [*automata*] (Maschinen, die sich durch Federn und Räder bewegen, wie eine Uhr es tut) ein künstliches Leben haben?« Denn das Herz sei »nichts anderes als eine Feder«, die Nerven »lauter Stränge« und die Gelenke »lauter Räder, die dem ganzen Körper Bewegung verleihen«. Das Gemeinwesen [*body politic*], so insistiert Hobbes, sei selbst eine menschliche Schöpfung, ein Geschöpf, »ein künstlicher Mensch«. Ganz im Sinne dieser Gleichnisse definiert Hobbes die Souveränität als eine »künstliche Seele [...], insofern sie dem Körper Leben und Bewegung verleiht« und die Glieder des ausführenden Organs entsprechend als »künstliche Gelenke«, die durch »Belohnung und Strafe« wie mit »künstlichen Nerven« verbunden seien.² Das Gemeinwesen, wie es von Hobbes entworfen wurde, bleibt nicht immun gegen pathologische Dysfunktionalität; in Bezug auf das Gemeinwohl [*commonwealth*] bedeutet Eintracht Gesundheit, Aufruhr hingegen Krankheit und Bürgerkrieg den Tod. Es ist unwahrscheinlich, dass der Mediziner und Kunsttheoretiker aus Forlì Francesco Scannelli (1616–1663) mit Hobbes' Werk vertraut war. Es war sicherlich nicht die dem *Leviathan* zugrunde liegende zwingende Analogie, die Scannelli dazu inspiriert hat, der Malerei in seinem *Microcosmo della Pittura* (1657) einen metaphorischen Körper zuzusprechen. Dennoch war er zweifellos von der Vorstellung des Körpers als ominöser Maschine fasziniert; eine Faszination, die er mit zahllosen zeitgenössischen Medizinern und Naturphilosophen in ganz Europa teilte, darunter auch René Descartes (1596–1650).

Descartes geht in seinen Traktaten über den Menschen und den menschlichen Körper (die Scannelli unbekannt waren) so weit, den gesamten

Organismus als einen quasi künstlichen Mechanismus zu interpretieren, mitsamt den Organen, die ähnlich wie »die Bewegung einer Uhr oder eines anderen Automaten« arbeiteten und von »Federn und Rädern« angetrieben würden.³ Sicherlich hätte Scannelli niemals eine so radikale Konzeption des menschlichen Mikrokosmos vertreten. Tatsächlich basiert die Funktionsweise von Scannellis Körpermaschine noch auf der Idee von spirituellen Wirkkräften, die die wichtigsten Fäden der menschlichen physiologischen Aktivität ziehen.⁴ Gemessen am Standard seiner Zeit entsprechen Scannellis Vorstellungen in Bezug auf den menschlichen Körper kaum dem neuesten Stand der Forschung. Obgleich er den Wert der Erfahrung in der medizinischen Theorie bekräftigt, indem er die grundlegende Bedeutung der anatomischen Sektion und ihrer Ergebnisse unterstreicht, bedient er sich in erster Linie der Schriften älterer Ärzte und Anatomen und zeigt keinerlei offenkundiges Interesse an zeitgenössischen Debatten über die Medizin oder, im weiteren Sinne, den experimentellen Wissenschaften. Weder Pionier noch Innovator, kommt Scannelli nicht der Rang eines Hobbes oder Descartes zu. Und dennoch liefert Scannellis beispiellose Neudefinition der Malerei als organischer Körper durchaus originelle Einsichten. Das größte Hindernis für ein tieferes Verständnis seines Unterfangens – und einer Prüfung seiner Stichhaltigkeit – liegt jedoch in der langatmigen, gelegentlich abschweifenden, überaus abstrakten und unübersichtlichen Struktur seiner Argumentation, die beim Leser Verwirrung bis hin zur Orientierungslosigkeit erzeugt. Ein zusätzliches Problem stellen die typographischen Fehler dar, die sich über die gesamte Ausgabe des *Microcosmo* von 1657 verteilen. Allerdings kann man mit Recht argumentieren, dass die physiologischen Ansichten Scannellis in Bezug auf die Malerei einer verhältnismäßig kohärenten Gesamtkonzeption verpflichtet sind. Dem vorliegenden Aufsatz liegt die Absicht zugrunde, Scannellis Schrift entlang einer subtextuellen Route zu navigieren und dabei den durch seine Randnotizen ausgelegten Fährten zu folgen, um schließlich das Gefüge seines Denkens durch eine alternative, wesentlich plausiblere Reihenfolge zu erschließen.

An den Leser gewandt, behauptet Scannelli am Anfang des *Microcosmo*, dass er die Vorurteile eines Publikums fürchte, das, »bevor es zu lesen beginnt, nicht nur den Titel, sondern auch den Autor des Buches erschnüffelt, als wäre es eine Speise.«⁵ Die Gründe für derartige Skrupel resultieren aus Scannellis Berufsstand; er ist kein Maler, sondern ein »medizinischer Chirurg, der sich dem Schreiben über das Malen widmet.«⁶ Tatsächlich dürfte Scannelli ange-

sichts seiner neuartigen Methode, die es ihm nicht nur erlaubte, eine Definition der Malerei aufzustellen, sondern auch ihre ›biologische‹ Verfasstheit und Entwicklung nachzuzeichnen, einigen Stolz empfunden haben. Als Arzt ist es Scannelli ohnehin nur deshalb gelungen, in die Malerei vorzudringen, weil er einen relativ konventionellen Weg einschlug. So hängt er der Meinung an, dass das Wesen der Malerei und das, was ihre Perfektion ausmache, schlicht eine Frage des gesunden Menschenverstandes, oder genauer gesagt: der Selbstevidenz, sei. Nichtsdestotrotz »[begegnet man], wenn es darum geht die Wirkung der vornehmen Malerei zu erörtern und zu offenbaren, so zahlreichen und unterschiedlichen Meinungen [...], dass man die Wahrheit vorgetäuscht und die Wirklichkeit nachgeahmt und verfälscht vorfindet«. Als Arzt erscheint ihm die hermeneutische Dunkelheit, in die sich die Malerei verwickelt hatte, wenig plausibel. In seinen Augen ist die Malerei zuallererst »der vorzügliche und angemessene Gegenstand des vornehmsten aller Sinne, des Sehannes, der [...] unter allen Sinnen als am wenigsten empfänglich für die Täuschung gilt.«

Darüber hinaus »ist die Malerei einsichtiger und augenscheinlicher als jeder andere dem Sehsinn und der Erkenntnis undurchsichtigere Gegenstand.«⁷ Als »Hand des Sehvermögens« re-inszeniere die Malerei das Sehen und ziele zugleich auf das Gesehenwerden. Als ein Produkt des Sehens, das sich der Sichtbarkeit gemäß verhalte und qua Sicht wahrgenommen werde, schreibt er der Malerei nicht nur unmittelbar inhärentes Wissen, sondern auch die Fähigkeit der augenblicklichen Evidenzerzeugung zu. Um diesen Punkt zu untermauern, gründet Scannelli seine Überzeugung auf die Autorität des Aristoteles. Am Anfang des zweiten Buches von *De anima* vergleicht Aristoteles die Koordination von Leib und Seele mit der Funktionsweise des Sehannes:

»Wenn nämlich das Auge ein Lebewesen wäre, so wäre seine Seele die Sehkraft; denn sie ist das Wesen des Auges dem Begriffe nach. Das Auge aber ist die Materie der Sehkraft. Wenn diese sich entferne, wäre es kein Auge mehr [...] Der Körper ist das in Möglichkeit Seiende. Wie aber die Pupille und die Sehkraft das Auge bilden, so bilden dort die Seele und der Körper das Lebewesen.«⁸

Durch Bezugnahme auf diese Passage insinuiert Scannelli, dass die Sehkraft die grundlegende Funktion der Seele darstelle und dass keine Seele ihre Aufgaben erfüllen könne, wenn ihr die Sicht entzogen werde. Auch wenn diese Schlussfolgerung natürlich am Kern von Aristoteles' kurzem Gleichnis vorbeigeht, ist für den Mediziner Scannelli die Vorstellung bedeutsam, dass die Seele sowohl physiologisch als auch metaphorisch betrachtet durch das wie auch analog zum sehenden Auge agiere. Es verdient Erwähnung, dass Scannelli sich nicht mit dem weitverbreiteten Topos des Sehsinnes als dem vornehmsten aller Sinne begnügt, wenn es um die Genese und den Erhalt von Wissen geht. Vielmehr konzipiert er das Sehen im Sinne eines spirituellen Vermögens – ganz im Einklang mit seiner Auffassung der Malerei als einer perfektionierten Schau der natürlichen Schönheit. Ich werde zu diesem Punkt noch zurückkehren.

Wenn die Malerei per definitionem selbstevident ist (wie Scannelli versichert), dann bleibt zum einen der Umstand erklärungsbedürftig, dass keine Einmütigkeit hinsichtlich ihrer spezifischen Natur erzielt werden konnte, und zum anderen sind die Gründe für die Persistenz der in diesem Zusammenhang auftretenden Fehlurteile und Fehldeutungen aufzudecken. Wie viele andere Kunsttheoretiker seiner Zeit sah auch Scannelli in Giorgio Vasari den hauptsächlichen Stein des Anstoßes. Ohne ihn direkt beim Namen zu nennen, kritisiert Scannelli das unzureichende Wissen und mangelhafte Sehvermögen derer, die durch eine übersteigerte Leidenschaft dazu angetrieben worden seien, den Verstand zukünftiger Generationen zu vernebeln, indem sie allein ihre »Heimat oder Nation« zelebrierten und unfähig seien, »die Arbeit wahrer Meister« zu erkennen.⁹ Anders formuliert, würden Missverständnisse aus einem Mangel oder dem gänzlichen Fehlen von gemäßigter und mäßiger Vernunft resultieren. Scannelli bringt dieses Prinzip deutlicher zum Ausdruck, wenn er darauf hinweist, dass adäquates Wissen nur dann erworben werden könne, wenn der Betrachter das Objekt mit dem richtigen Abstand in Augenschein nehme (wieder wird hier ein epistemologisches Verfahren mit dem Sehen in Analogie gesetzt). In diesem Zusammenhang bemerkt Scannelli, dass er sich »mit Blick auf die Werke und die Heimat der würdigsten Künstler in gebührendem Abstand« befunden habe und seine Schlussfolgerungen sich damit, frei von »affektierter Parteilichkeit«, durch Selbstlosigkeit und Objektivität auszeichneten. Er habe also nur in dem Maße mit Unparteilichkeit danach streben können, die »reine und begehrte Wahrheit« zu enthüllen, in

dem seine Ansichten »in den Augen der Autoritäten und der Vernunftbegabten« Bestätigung fanden.¹⁰ Mit Autoritäten sind hier in erster Linie die Autoren kanonischer Kunsttraktate sowie die grundlegenden Schriften der aristotelischen und galenischen Medizintradition gemeint. Nach Scannelli könne sich die Wahrheit nicht ohne einen intensiven Dialog mit diesen affirmieren. Auch wenn Scannelli den Kunsttheoretikern der Vergangenheit des Öfteren widerspricht, stört er sich nur selten an den altehrwürdigen Verfassern antiker Medizinteorie oder Naturphilosophie. In gewissem Sinne wendet er das autoritative Prinzip seines eigenen Fachs in unumstößliche Prämissen einer neuen Hermeneutik, die – in Übereinstimmung mit einem Netzwerk analogischer Korrespondenzen – ganz und gar einem globalen Verständnis der Malerei verpflichtet ist. Im Bewusstsein der Fallstricke, die mit dem Versuch verbunden sind, eine Interpretation der Malerei anhand eines physiologischen Modells zu entwerfen, gesteht Scannelli ein, dass solche Parallelen zu kurz griffen, wenn man eine Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen den Funktionen und Organen des Körpers und denen der Malerei erwarte. Dennoch würden Gelehrte »im Mikrokosmos der Malerei die wichtigsten und vornehmsten Partien [des Körpers] klar erkennen, die ihm Form, Nahrung, Leben und Intelligenz ebenso verleihen wie Gefühle, Bewegung und Selbsterhaltung.«¹¹

Als natürliches »Komposit« [*composto*] verdanke der menschliche Körper seine Funktionsfähigkeit dem harmonischen Zusammenspiel der Organe. »Naturphilosophen«, so argumentiert Scannelli, »konnten einstimmig zeigen, dass der Leber, gemeinsam mit dem Herzen und dem Gehirn der Vorrang im menschlichen Mikrokosmos gebührt, weil sich die Tugenden der Ernährung, Wärme und Intelligenz von diesen Prinzipien ableiten wie von ihrer eigentlichen Quelle.«¹² In Scannellis Worten verkörperten die Leber, das Herz und das Gehirn nicht nur die Hauptorgane, sondern sie bargen zugleich die logischen Prinzipien [*principi*] der grundlegenden physiologischen Vorgänge des Menschen in sich. Ebenso wie seine menschliche Entsprechung müsse der Körper der Malerei als theoretisches Konstrukt gelten. Tatsächlich richtet Scannelli seinen Blick nicht auf den individuellen Körper mit seinen Störfähigkeiten und Unzulänglichkeiten, sondern auf den perfektionierten Körper der Malerei, der den gesunden Körper in vollkommener Weise spiegele. In diesem Zusammenhang verteidigt Scannelli die Meinung Galens, der konstatiert, dass »derjenige, der eine krankhaft veränderte Gestalt erkennen möchte, diese zunächst im Zustand vollkommener Gesundheit verstanden

haben muss.«¹³ Dieser Satz bildet den Kern von Galens erstem Paragraphen von *De ossibus ad tirones*.¹⁴ Galens Beobachtungen zufolge komme der Natur eine normative Bestimmung zu, sodass der Arzt Anomalien und Verformungen dadurch heile, dass er den Körper in seinen normativen (Ur-)Zustand zurückversetze. Nach derselben Logik argumentiert Scannelli für die Notwendigkeit normativer Regeln als Voraussetzung von Wissen und gründet somit seine Definition der Malerei nach einem ästhetischen Paradigma, das auf der Vorstellung einer vollkommenen Natur basiert. Ähnlich wie Vasari, aber mit einem noch ausgeprägteren Dogmatismus, subsumiert Scannelli die historische Entwicklung der Malerei unter einer überzeitlichen Idee von Perfektion. In der Tat kreist Scannellis Perspektive auf die Malerei um eine kanonische Vergangenheit. Die Kunst schwingt sich zu ihrem Höhepunkt durch das Werk von Meistern empor, die zu einem bestimmten Zeitpunkt koexistieren: Raffael, Tizian und Correggio. In Opposition zu Vasari entthront Scannelli Michelangelo als die Verkörperung künstlerischer Perfektion und ersetzt ihn durch Correggio, der zu Michelangelos vollkommenerem Alter Ego mutiert. Auch wenn die Kunst nach Correggio nicht ganz zu ihrem Ende gelangt, so kommt ihr nichtsdestotrotz die Innovationsfähigkeit weitgehend abhanden. Folglich spielt die Geschichte eine untergeordnete und dennoch komplementäre Rolle in Scannellis Interpretation der Malerei. Im *Microcosmo* wird jede Vorstellung von Entwicklung grundsätzlich physiologisch gedacht; damit sind die Stufen umrissen, die die Malerei in ihrem natürlichen Wachstumsprozess hin zu dem Ziel einer prädestinierten Perfektion überwindet.

Das Zusammenspiel zwischen menschlichem Mikrokosmos (dem Körper) und Makrokosmos (dem durch die göttliche Vorsehung geschaffenen Universum) markiert den Eckstein der Naturwissenschaften seit der Antike. In seiner erstmals im Jahr 1600 herausgegebenen *Historia anatomica* greift der französische Arzt André du Laurens (1558–1609) die wohlbekanntes Homologie zwischen Mensch und Kosmos wieder auf, um sie neu zu konzeptualisieren.¹⁵

»Gerade so wie die Seele als die vornehmste aller Formen unter der Scheibe des Mondes gilt, übertrifft auch der Körper, der die Seele beherbergt, alle übrigen derart, dass sie Maß [μέτρον] und Richtschnur alles Körperlichen genannt werden darf [...] In bewundernswerter Weise umfasst und enthält sie in sich all das, was unter das Gesetz und die Vorherrschaft der Natur fällt. Tatsächlich können wir in ihr das lebendige

Abbild der Gesamtheit dessen sehen, was uns vor Augen steht, als sei es in einem Spiegel oder in einem kleinen Gemälde repräsentiert.«¹⁶

Weil er den menschlichen Körper zu »Maß und Richtschnur« der Malerei erklärt, zeigt sich Scannelli, der in seinem *Microcosmo* explizit auf die *Historia anatomica* verweist, davon überzeugt, auf die Künste das stringenteste und unanfechtbarste hermeneutische System anzuwenden, das ihm zur Verfügung stand. Am bemerkenswertesten sind Scannellis Überlegungen dort, wo er aufzuzeigen versucht, dass die Malerei auf demselben Niveau wie der menschliche Mikrokosmos analysiert und seziiert werden könne. Nur durch den Rekurs auf die Prinzipien der Naturphilosophie konnte in seinen Augen der Nachweis der Unfehlbarkeit seiner Thesen überhaupt gelingen. Du Laurens merkt in seinem Loblied auf den menschlichen Körper an, »dass dessen Proportionen und seine Symmetrie [συμμετρία] so erstaunlich« seien, dass »Künstler ihn zum Vorbild nehmen, Architekten alles auf ihn beziehen, so wie auf den Kanon des Polyklet; nach seinem Modell bauen sie Tempel, Häuser, Maschinen und Schiffe und es wird sogar davon ausgegangen, dass Noahs Arche in Übereinstimmung mit den Maßen des menschlichen Körpers geschaffen wurde.«¹⁷ Auf Grundlage dieser Überlegungen war es für Scannelli ein Leichtes, sich von einem physiologischen auf einen ästhetischen Interpretationsmodus zu verlagern, umso mehr, als der menschliche Körper die Praktiken der Skulptur und Architektur seit der griechischen Antike inspiriert habe. In seiner *Historia anatomica* geht du Laurens noch weiter:

»Die alten Magier und die ägyptischen Priester betrachteten das Universum als dreigeteilt; der höchste Teil, den sie als vernunftbegabt und engelsgleich bezeichnen, ist der Sitz des Denkens, durch das alle niederen Dinge regiert und gezügelt werden; der mittlere, himmlisch genannt, wird von der Sonne im Zentrum beherrscht, die die Sterne lenkt und leitet, der dritte, der irdische oder elementare, bringt mit bewundernswerter Fruchtbarkeit die Pflanzen und Tiere hervor, ernährt sie und lässt sie gedeihen.«¹⁸

Von der Gültigkeit seiner dreigliedrigen Kosmologie überzeugt, verfiht du Laurens die These, dass im Falle des menschlichen Körpers der Kopf »die Festung des menschlichen Verstehens, den Sitz der Vernunft, die Wohnstätte

von Weisheit, Gedächtnis und Urteilsfähigkeit, das Arsenal der Gedanken« darstelle.¹⁹ In Anlehnung an diese Analogie korrespondiere der Kopf logischerweise mit dem »höchsten, engelsgleichen Teil der Welt«, während der mittlere Teil des Kosmos folglich mit der »Brust und der Taille des Leibes« gleichzusetzen sei.²⁰ Aus du Laurens' Blickwinkel »zögerten einige der Denker des Alterums nicht, die Sonne das Herz der Welt zu nennen und das Herz die Sonne des Menschen.«²¹ Ebenso wie es die Sonne der Welt durch die von ihr ausstrahlende Hitze ermögliche, zu gedeihen und sich fortzupflanzen, werde »der Mikrokosmos [*parvus mundus*] durch die ewige Bewegung und lebensspendende Wärme in seiner Kraft erneuert, aufrechterhalten und bewahrt.«²² Du Laurens erläutert das Zusammenspiel von Herz und Kopf genauer, indem er die Funktion des Ersteren mit dem *motor immobilis* in Aristoteles *Metaphysik* analog setzt.²³ Während der Kopf (oder genauer gesagt: das Gehirn) den Körper mit seinem spirituellen Vermögen verlebendige, indem er ihm den Bewegungsimpuls vermittele, halte das Herz den Körper in Bewegung, indem es dessen Wachstum und Vitalität gewährleiste. In du Laurens' Physiologie wird der sublunare oder elementare Teil des Körpers mit den Organen des Unterbauchs assoziiert, wobei deren Tätigkeit in erster Linie in der Nahrungsaufnahme und der Sicherstellung der Reproduktion bestehe. Insbesondere hebt du Laurens die Funktion der Genitalien, der Leber, der Blase und der Milz hervor. Auch wenn er die Leber als »Springbrunnen und Quell eines anmutigen Dampfes« rühmt, zählt er sie nicht zu den Hauptorganen des sublunaren Körpers.²⁴

Scannellis Einführung einer dreigliedrigen Struktur des Körpers als Modell der Malerei ist in erheblichem Maße du Laurens' *Historia anatomica* geschuldet. Auch wenn die Leber nach du Laurens' Ansicht kein Körperteil ersten Ranges darstelle, war ihre führende Stellung in der Medizinteorie der Frühen Neuzeit tief verwurzelt. Bei der Erörterung des Zusammenspiels von Leber, Herz und Gehirn bezieht sich Scannelli beispielsweise auf die im Jahr 1521 erstmals veröffentlichten *Epistolae medicales* des Ferrareser Arztes Giovanni Manardo (1462–1536).²⁵ In Brief vier von Buch vier, den Manardo als allgemeine Definition der Medizin als Wissenschaft anlegt, werden Leber, Herz und Gehirn insofern zu den drei Hauptorganen ernannt, als »sie für die Erhaltung des Individuums notwendig« seien. Manardo insistiert, dass Leber, Herz und Gehirn die »wichtigsten Fähigkeiten« [*principes potestates*] des menschlichen Körpers in sich bergen.²⁶ Dabei ist seine Erklärung so prägnant wie luzide:

»Das Gehirn ist der Sitz des Seelenvermögens, das ein Zweifaches ist, nämlich sowohl motorisch als auch kognitiv, und sich durch die in ihm angelegten Nervenbahnen über den gesamten Körper ausdehnt. Durch das ihr innewohnende natürliche Vermögen bildet die Leber Blut und andere Körpersäfte, die sie über die Venen im gesamten Körper verteilt, um diesen mit Nährstoffen zu versorgen. Das Herz ist aufgrund der von ihm erzeugten Vitalkräfte der Ursprung des Lebens und transportiert den Lebenssaft über die Arterien auch zu winzigsten Körperteilen.«²⁷

Die Ideen, die Manardo hier entwickelt, wurden in ähnlicher Weise bereits von Galen formuliert. Beispielsweise schreibt Galen in *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers*:

»Die Natur hatte beim Aufbau der Tiere und ihrer Körperteile drei Hauptziele; sie schuf sie entweder für die Lebenserhaltung (Leber, Herz, Gehirn), für ein besseres Leben (Augen, Ohren und Nasenlöcher) oder für den Fortbestand der Rasse (Schamgegend, Hoden und Gebärmutter).«²⁸

In dem Moment, in dem Scannelli begriff, dass der Mechanismus des menschlichen Apparats als Modell herangezogen werden kann, um die Funktionsweise der Malerei unwiderlegbar und deutlich zu erklären, muss er auf das Problem gestoßen sein, einen Weg zu finden, um die Hauptaufgaben des Körpers, nämlich die Kognition, die Vitalität und die Ernährung, in Begriffen der Kunst zum Ausdruck zu bringen. Selbstverständlich kann kaum nachvollzogen werden, wie genau Scannelli zu einer Vorstellung der Malerei als einem halb-natürlichen, halb-künstlichen Körper gelangte, der nicht nur durch physiologische Vorgänge gekennzeichnet ist, sondern sich darüber hinaus auch buchstäblich aus den symbolischen Körpern aller Künstler zusammensetzt. Als eine metaphorische Entität amalgamiert Scannellis Malerei (eine *Prosopepeia*) in der Tat Raffael und Tizian, Michelangelo und Correggio und viele, viele andere Künstler, deren Zahl potentiell gegen unendlich geht. Man muss davon ausgehen, dass Scannelli von Anfang an entschlossen war, Correggio den Vorrang einzuräumen, da er ihm die Rolle des Gehirns zuschreibt, womit er zugleich Michelangelo degradiert, der wohl als Vasaris ›Gehirn‹ bezeichnet werden könnte. Die Frage, welches Organ Michelangelo denn dann verkörpern soll, scheint ihn umgetrieben zu haben. Seiner Ansicht nach könne und

dürfe Michelangelo nicht für eines der Hauptorgane der Malerei einstehen, denn er habe die Malerei weder genährt noch verlebendigt und ließe sich daher weder mit Raffael (der Leber) noch mit Tizian (dem Herzen) vergleichen. Auch wenn kaum ein Zeitgenosse Scannellis die Vorrangstellung Michelangelos explizit propagiert hat, war es dennoch ein riskantes Unterfangen, die Taxonomie Vasaris als gänzlich unbegründet zurückzuweisen. Scannellis Lösung lag darin, Michelangelo als die Entsprechung des Rückenmarks zu sehen. Dieser Schritt ermöglichte es Scannelli, Michelangelo in der Rolle als Skelett der Malerei positiv zu besetzen:

»Aus guten Gründen können wir Michelangelo in der Tat mit dem Rückenmark des Mikrokosmos der Malerei vergleichen, das Philosophen und guten Anatomen gemeinhin als Grundlage und wahres Prinzip des Skeletts betrachten, so wie der Kiel den Unterbau und die Grundlage des Schiffes bildet, und folglich als das eigentliche Gerüst der erstaunlichen menschlichen Gestalt. Auf dieselbe Weise war der höchst kenntnisreiche Michelangelo der Erste, der einen Beitrag zur Architektur dieser großartigen Maschine leistete und ihr stabiles Fundament legte [...], sodass andere nach ihm [diesem Fundament] mit qualifizierteren Privilegien mühelos die Errungenschaft der passenden Proportionen hinzufügen konnten.«²⁹

Diese Passage kann als eine der wenigen im *Microscosmo* gelten, in der Scannelli nicht nur einen strukturellen, sondern einen historischen Zugriff auf die Malerei nahelegt. Als Vorläufer der ersten Schule der Malerei habe Michelangelo den Weg für Raffael geebnet, der nach Scannellis Einschätzung »zwischen all den anderen dem modernen Zeitalter den wahren Zustand der blühendsten und vollkommensten Jugend geschenkt hat.«³⁰ Scannellis Darstellung impliziert die Idee, dass Michelangelo die Kindheit der Malerei repräsentiere, und damit zur rechten Zeit Raffael als fleischgewordener Vitalität eines jugendlichen Organismus vorangehe. Für ein besseres Verständnis von Scannellis Sichtweise ist es jedoch notwendig, einen Blick in die philosophischen und medizinischen Traktate zu werfen. Aristoteles beispielsweise bemerkt in seiner *Tierkunde*: »kein Knochen besteht allein für sich, sondern ist entweder Teil eines kontinuierlichen Knochens oder ist verknüpft und verbunden (mit den übrigen)«.³¹ Als zusammenhängende und potentiell biegsame Struktur

ermöglicht das Skelett zugleich Stabilität und Bewegung. Galen betont in Buch drei seiner Abhandlung *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers* die Ähnlichkeit des Knochens mit einem ›Kiel‹. In einer entscheidenden Feststellung, auf die Scannelli unmittelbar Bezug nimmt, veranschaulicht Galen die wesentliche Bedeutung des Rückenmarks:

»Da das Rückenmark als eine Art zweites Gehirn für die Bereiche unterhalb des Kopfes gebildet wurde [...], musste es zum Schutz vor Verletzungen von einem festen Gehäuse umschlossen werden. Dieses Gehäuse musste geformt werden und seinen Platz finden; und so lag es nahe, jenen Kiel, der die Grundlage des Körpers des Tieres darstellt und der natürlich ganz aus Knochen besteht, auszuhöhlen, um einen Pfad und zugleich einen Schutz für das Rückenmark zu erschaffen.«³²

Für Scannelli stellte Michelangelos Vortrefflichkeit ein exemplarisches Beispiel für Vasaris Konzeption des *disegno* dar. Mit einer durchaus kühnen kritischen Unabhängigkeit modifiziert Scannelli die Definition des *disegno*, das zwar grundlegend bleibt, aber der Malerei untergeordnet wird, radikal. Anders formuliert, liegt das Ziel des *disegno* nicht mehr im *disegno* selbst; vielmehr garantiert die Bandbreite der künstlerischen Fertigkeiten, die als spezifisch für Michelangelo erachtet werden, die Stabilität und das reibungslose Funktionieren der wichtigsten Organe der Malerei. In und aus sich selbst heraus jedoch fungiert Michelangelos Rückenmark in erster Linie als ›Kiel‹ oder ›Bahn‹ des piktorialen Mikrokosmos. Scannellis Neuinterpretation von Michelangelos *disegno* birgt allerdings eigene theoretische Schwierigkeiten. Die intrinsische Verbindung, die zwischen Michelangelo und Raffael im Sinne einer konzeptuellen und historischen Affinität geknüpft wird, findet keine Entsprechung in der Beziehung zwischen Rückenmark und Leber im menschlichen Körper. Tatsächlich besteht kein Grund, zwischen diesen beiden Organen einen besonderen Zusammenhang zu postulieren. Unabhängig davon, ob Scannelli sich dieser logischen (oder analogischen) Diskrepanz in seiner Theorie bewusst war oder nicht, betrachtete er Raffaels Tätigkeit unbestreitbar als direktes Resultat und zugleich als Verbesserung derjenigen Michelangelos.

In Scannellis Augen bestehe Raffaels größter Verdienst in der Auswahl der »vollkommensten Relikte der Antike« als Gegenstände sorgfältigen Studiums.

Doch was hat dies mit der Funktion der Leber zu tun? Hier folgt Scannellis Erklärung:

»Sobald sie die Form ihrer ersten Züge erhalten hat, empfängt die Leber dank des Blutes der Mutter die Vollendung und Vollkommenheit ihres Seins; und Raffael entzieht der Mutter Antike wie aus Venen, die für die Malerei bestimmt sind, auf Grundlage verträglicher Körpersäfte, die Substanz des Wissens. Die Leber nimmt die feinsten und wohlproportioniertesten Partikel des besagten Blutes auf. Entsprechend der Härte des Steins und der Bronzen der Statuen meißelt Raffael das Subtile und Zarte des Kunstwerks heraus und verwandelt es in die ihm eigene Zartheit guter Malerei. Solcherart aus sich selbst heraus geformt und neugeformt, dient die Leber als Quelle, um das Blut an alle übrigen Körperglieder zu liefern und mit ihm auch die notwendigen Lebensgeister [*spiriti*]; so gelangt Raffael mit seinem außergewöhnlichen Urteilsvermögen und beharrlichen Studium aus sich selbst heraus zur wahren Form guter Malerei; und durch seine Werke, die gleichsam Ursprung und unerschöpflicher Quell sind, vermittelt er den übrigen Malern unablässig die geeignetste Substanz und die damit verbundene Geisteshaltung [*spiriti*] einer vollkommenen Arbeitsweise.«³³

Bemerkenswert ist, dass sich Scannelli nicht nur auf die Rolle der Leber als Blut- und Nährstofflieferant des gesamten Körpers fokussiert, sondern darüber hinaus auch auf ihre Entwicklung und Vorgänge im Embryonalstadium sowie auf ihre strategische Verbindung zu Herz und Gehirn. Dass es sich hierbei für Scannelli nicht um zweitrangige Fragen handelte, belegt die Erörterung der differierenden Ansichten bezüglich der Entstehung und der Vorrangstellung der Leber:

»Obwohl es scheinen mag, als ob die Leber gleichzeitig mit den anderen Organen gebildet wird, gemäß den Aussagen des ewig großen Meisters [Hippokrates], der die Wirkungsweise des menschlichen Körpers als Erster untersucht hat, haben andere nach ihm, die in der Praxis der Anatomie besser unterwiesen waren, vernünftig und mit klarer Evidenz gezeigt, dass die Leber, weil sie als Erste die unmittelbarste Substanz der mütterlichen Eingeweide empfängt, auch die Erste ist,

die ernährt wird und damit [diese Substanz] an das Herz weiterleitet, und vom Herzen zum Gehirn, und auf diese Weise diese beiden Organe unablässig mit Nährstoffen versorgt, und gemeinsam mit den übrigen zentralen Organen auch mit Wärme und Lebensgeistern [*spiriti*], die für den neuen Organismus [notwendig] sind.«³⁴

In seinem 1542 erstmals veröffentlichten Traktat *De naturali parte medicinae* attackiert der französische Arzt Jean Fernel (1497–1558) die Überzeugung des Aristoteles, derzufolge das Herz das erste Organ sei, das sich im Fötus herausbilde, »weil es der Ursprung sowohl der Venen als auch der Arterien ist und zugleich das Prinzip der Bewegung und des Ernährungsvermögens.«³⁵ Fernel insistiert, dass die moderne Medizin Aristoteles' Ansichten nicht anerkennen könne.³⁶ Seine Argumentation nimmt ihren Ausgangspunkt in einem strukturellen Vergleich zwischen Pflanzen und Tieren:

»Die erste Lebensform, die wir die natürliche nennen, wohnt dem Menschen in einem höheren Grade der Vollkommenheit und weitaus kraftvoller inne als den Pflanzen. In der Tat leben auch Letztere, versorgen sich mit Nährstoffen und wachsen, aber nicht durch das Herz und die Lebenskräfte, die bei Tieren vom Herzen kommen, weil Pflanzen weder ein Herz noch irgendetwas besitzen, das diesem analogisch entspricht. Gerade erst durch den Samen gebildet, ist es unwahrscheinlich, dass der Fötus in sich selbst etwas Wirkungsvolleres birgt als die Pflanzen und tatsächlich lebt er und versorgt sich mit Nährstoffen, solange sein Herz noch nicht herausgebildet ist, geradeso wie die Pflanzen.«³⁷

Fernels Theorie, nach der das Anfangsstadium des menschlichen Lebens von der Leber abhängt, blieb hochgradig spekulativ, obgleich sie sich auf einen analogischen Diskurs stützte. Dieser Umstand mag Scannelli womöglich nicht entgangen sein, ergänzt er doch seine Bezugnahme auf Fernel im *Microcosmo* um einen Verweis auf die 1586 erstmals veröffentlichten *Anatomicae Praelectiones* des Ferrareser Arztes Arcangelo Piccolomini (1525–1586).³⁸ In einem der »Vorrangstellung der Leber« gewidmeten Kapitel berichtet Piccolomini von den bahnbrechenden Resultaten einer Vivisektion an einer schwangeren Hündin:

»Beachte Folgendes: Nachdem ich den Uterus sezirt und geöffnet hatte, kamen mir (eine bedeutungsvolle Sache, die ich sah und erzählen möchte!) drei spezifische Blasen in den Blick, ähnlich dreier Perlen von der Größe einer recht dicken Erbse, strahlend weiß und glänzend und in sehr feine, diaphane und fast durchsichtige Membranen gehüllt. Und sofort erkannte ich die höhere Wahrheit dessen, was der höchst gelehrte Fernel in seinem Buch über die menschliche Fortpflanzung mit seinen Worten gepriesen hatte, als er diese drei Organe erwähnte [die Leber, das Herz und das Gehirn] [...] Ich begann, diese Blasen zu bewundern und sie behutsam mit meinen Händen zu berühren. Sie waren so angeordnet, dass eine zuoberst, die andere in der Mitte und die letzte zuunterst lag, und der Abstand zwischen ihnen war kleiner als ein Zoll; auf den ersten Blick wirkten sie isoliert und ohne eine Verbindung zwischen ihnen. Als ich sie jedoch in die Hände nahm und gegen das Licht studierte, schienen sie durch zahllose Fasern miteinander verwoben, hauchzart und weiß glänzend zugleich erstreckten sie sich von der oberen zur mittleren und von dieser zur unteren, auf und nieder und nach allen Seiten hin. Zwei Tropfen Blut hingen an der Unterseite der unteren Blase, von hier wurden sie zur Nabelschnur befördert. Diese Dinge erregten meine Bewunderung dermaßen, dass ich exstatisch [ἐκστατικός] wurde. Als ich mich wieder gezügelt hatte, wurde ich von einer unaussprechlichen Freude erfüllt, weil ebendiese Untersuchung alle Zweifel beseitigte, die ich immer noch hegte, und mir wurde klar, wie wenig die Argumentation und der übrige Irrsinn von Aristoteles und Galen zählten. Dank dieser Beobachtungen und Untersuchungen erkannte ich, dass jene drei Blasen die ersten elementaren Organe, die Leber, das Herz und das Gehirn sind, die im Samen in ihrer ursprünglichen Anordnung und bei gleichzeitiger Entstehung koexistieren.«³⁹

Die anatomische Erfahrung, von der Piccolomini aus erster Hand berichtet, war für Scannelli außerordentlich wertvoll, nicht nur, weil sie Fernels Theorie bestätigte, sondern auch, weil sie den Primat der Leber bei der Entwicklung des Fötus bestätigte. Es mag merkwürdig erscheinen, dass eine anatomische Entdeckung, die die Herausbildung der Leber im menschlichen Fötus betrifft, eine so prominente Rolle im *Microcosmo* spielt, auch wenn die Bedeutung

dieser Entdeckung, aufgrund ihrer scheinbar marginalen Thematisierung in verstreuten Randnotizen, leicht übersehen wird.

Durch Experimente gelang es Piccolomini, Fernel's Intuition, die auf logischen und analogischen Prämissen beruhte, unter Beweis zu stellen. Einmal verifiziert, konnte Fernel's Überzeugung, der zufolge sich die Leber im menschlichen embryonischen Wachstum vor dem Herzen entwickelt haben müsse, von Scannelli in ein epistemologisches Prinzip gewendet und überzeugend auf jeden physiologischen Diskurs übertragen werden. Dass die Nährstoffversorgung (Leber) vor der Verlebendigung (Herz) erreicht werde, umreißt einen Ursache-Wirkungs-Mechanismus, der eine Logik zeitlicher Entwicklung voraussetzt und einen historischen Ablauf vorausahnen lässt, wird er doch zur Erklärung der physiologischen Evolution der Künste herangezogen. Für Scannelli war insbesondere das ›Wenn x, dann y‹-Prinzip der organischen Gleichung von Bedeutung, wenn es in der Praxis überprüft und für gültig erklärt wurde (anatomische Sezierung): genau genommen konstituierte es ein logisches Verfahren, das sein Erklärungsmodell der physiologisch homologen Malerei zu validieren vermochte. Wie Piccolomini glaubte auch Scannelli, dass sich seine physiologischen Annahmen in der Praxis verifizieren und bestätigen ließen. Die Wirkung des Kunstwerks auf den Betrachter liefere nach Ansicht Scannellis Hinweise darauf, wie erfolgreich der Mechanismus der Kunst funktioniere und ob er entsprechend eingestellt sei.

In diesem Licht lässt sich der logische Unterbau von Scannellis Deutung der Funktionen erkennen, die Raffael (die Leber) erfüllt: die Metabolisierung des antiken Kanons in eine destillierte Substanz dient dem Ziel, die Kunstfertigkeit und Virtuosität der nachfolgenden Meister zu fördern und zu bereichern. Es ist anzumerken, dass sich Scannellis Körper der Malerei – trotz eines gewissen Ahnenverhältnisses – nicht mit der Antike identifizieren lässt. Vielmehr erteilt Scannelli der antiken Kunst als unübertroffenem Paradigma der Perfektion eine Absage. In seinen Augen teilen die Antike und Michelangelo den gleichen Mangel: Härte. Die knöcherne Substanz, aus der Michelangelos ›Rückenmark‹ besteht, ließe sich also auch als unmetabolisiertes Fossil des Altertums ausgelegen – verkörpert durch die antike Skulptur. Raffael sei es als Einzigem gelungen, Zartheit aus der Härte des Steins alchemisch herauszudestillieren, um die Antike und deren Ausarbeitung durch Michelangelo in eine Materie der Malerei zu verwandeln.⁴⁰

Erneut werfen die physiologischen Analogien gewisse Hindernisse auf, da die Aufgabe der Umwandlung von fester Nahrung in Blut nicht ausschließlich von der Leber erfüllt wird. In *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers* macht Galen deutlich, dass die Leber »die beständig zubereiteten Nährstoffe«, die sich durch »grobe Konturen und eine vage Ähnlichkeit mit Blut« auszeichneten, vom Magen und den Venen empfangen, und somit den »endgültigen Umwandlungsprozess« in Gang setze, »sodass aus Nährstoffen das eigentliche Blut entsteht«.41 Geradezu poetisch bemerkt Galen,

»dass der Körpersaft, der in der Leber für die Ernährung des Tieres gebildet wird [...], nachdem die ihr innewohnende Hitze ihn vollständig ausgekocht hat [...], rein und rot wird und zum konvexen Teil der Leber aufsteigt und damit die Farbe zeigt, die die schneidende Kraft des göttlichen Feuers und die Einwirkung dieses Feuers auf eine feuchte Substanz auf ihn ausgeübt hat.«

Scannelli scheint diesen Prozess der Sublimierung und Verdünnung im Sinn gehabt zu haben, wenn er der Arbeitsweise von Raffael (der Leber) eben jene Attribute zuschreibt. Kaum zufällig entdeckt Scannelli die für die Transformation der Antike in malerische Subtilität unabdingliche »ureigene Hitze« in Raffaels Sorgfalt. Zu Beginn seiner Karriere habe Raffaels »äußerst subtiler und herausragender Geschmack die Vollkommenheit der Antike als reichhaltigste und geeignetste Nahrung gewählt«. Indem Raffael diese Entscheidung getroffen habe, »extrahierte und schuf er mithilfe der angemessenen Materie und durch die Hitze mühevollen Studiums das reinste Gold der schönsten Malerei.«42 Nach Scannelli korrespondiere Raffaels Mäßigung und sein Sinn für (Augen-)Maß mit dem richtigen Grad an Hitze, der für die Verdauung und Umwandlung der Nahrung in Blut erforderlich sei. Die besondere Stellung Raffaels im künstlerischen Kanon sei dabei gerade durch seine moderate Hitze (oder ausgewogene Sorgfalt in Bezug auf das Studium der Antike) bestimmt. Scannelli macht in seinem *Microcosmo* das verbohrt Antiken- und Zeichenstudium für die in der Malerei allenthalben zu findende unangenehme Sprödigkeit verantwortlich. Er veranschaulicht dieses Phänomen mithilfe einer digestiven Analogie: »ebenso wie Hitze, wenn sie übermäßig auf die Materie einwirkt, dazu neigt, diese zu verschmoren, nehmen auch die Künstler durch langwierige und tückische Sorgfalt leicht eine daraus resultierende Trocken-

heit in ihrer Arbeitsweise an, die gelegentlich dem Übermaß des Lasters anheimfällt.«⁴³ Ganz im Gegensatz zu Michelangelo, der per definitionem so spröde sei wie das Rückenmark, verfeinere Raffael die Antike – ähnlich einer wohltemperierten Leber – ohne sie jedoch vertrocknen zu lassen.

In seiner Verkörperung als Leber der Malerei steht Raffael in der Rangfolge gleichwohl hinter Tizian (dem Herzen) und Correggio (dem Gehirn). Scannellis Identifikation Tizians mit dem Herzen erscheint im Vergleich weniger problematisch und zugleich generischer als seine Charakterisierung Raffaels:

»Geradeso wie das Herz, das, nachdem es den Körpersaft von der Leber erhält, niemals aufhört diesen zu vervollkommen und mit der außerordentlichen Hitze der Lebensgeister anzureichern, zeigt der begabte Tizian seine Seelenverwandtschaft zu einem Organ von derartiger Vortrefflichkeit.«⁴⁴

Scannelli löst die Analogie durch den Hinweis auf, dass aus Tizian »das Leben dieser Kunst entspringt, die auf den allerlebendigsten und wirklichkeitsnahsten Stil gründet.«⁴⁵ Während die Analogie der Leber mit Raffael auf einem komplexen Bündel von Faktoren beruht (über die Scannelli eine Weile nachgedacht zu haben scheint), bleibt das Verhältnis zwischen Tizian und dem Herzen schwer zu fassen. Im Einklang mit den medizinischen Autoritäten, auf die er sich bezieht, setzt Scannelli das Herz mit Vitalität und Kraft synonym. Im Hintergrund seiner Angleichung Tizians an das Herz stand wohl der Gedanke der sprichwörtlichen Bravour des Meisters in dessen Wiedergabe der »vera carne«, d. h. »der Lebendigkeit des Fleisches«, womit Scannelli letztlich auf eine Gegenüberstellung von Raffaels raffinierter Zeichenkunst und Tizians kraftvollem Kolorit abzielt. In Scannellis Charakterisierung von Tizians Malerei finden sich gleichwohl einige der Merkmale, die auch Raffaels Kunst auszeichnen:

»Unser Tizian, mit größerem Talent ausgestattet [als Raffael], war nach der Untersuchung der wertvollsten Wahrheit, die die Natur in ihren vielfältigsten Ausprägungsformen verbreitet hatte, in der Lage, die Essenz der schönsten Glieder (wie Köpfe, Hände und Füße, Arme und Beine, Schenkel und Oberkörper) zugleich auf das Glücklichste zusammenzustellen wie auch hervorzubringen, sodass diese, auf wundersame Weise

miteinander verbunden, zusammen ein hervorragendes [körperliches] Gefüge [*composto*] darstellen. Hier offenbart sich eine besondere Vorstellung seltener Schönheit, weil sie mit süßer Weichheit und überrasgender Zartheit die gleichsam nach der Wahrheit geformte wahrhaftige Erscheinung lebendigen Fleisches [*vera carne*] zeigt.«⁴⁶

In gewissem Sinne erscheint Tizian in Scannellis Augen als der verbesserte und revidierte Raffael – unter maßgeblicher Ergänzung der »vera carne«. Tizians wie Raffaels Anmut werden damit zum Produkt eines Destillationsprozesses (in Tizians Fall jedoch nicht der Antike, sondern der Natur). Der höhere Grad an Lebendigkeit in Tizians Kunst leitet sich logischerweise von ihrer größeren Naturnähe ab. Raffaels Natürlichkeit hingegen stellt wegen ihrer Verpflichtung gegenüber dem antiken Kanon gewissermaßen eine Natürlichkeit zweiter Ordnung dar; als eine durch den Filter der Kunst wahrgenommene Natur bleibt sie letztlich ein Surrogat. Im Gegensatz dazu konstruiert Scannelli Correggio als den besseren und revidierten Tizian: den vergöttlichten Tizian. Die Vorrangstellung Correggios markiert Scannellis bedeutendste Entdeckung als Kunsttheoretiker und offenbart zugleich seine Innovationskraft. Obwohl er die Überlegenheit Correggios als quasi selbstevidentes Faktum präsentiert, war ein solcher Entwurf seinerzeit alles andere als unumstritten. Dabei gesteht Scannelli durchaus ein, dass viele frühere Kommentatoren gezögert haben, die absolute Vollkommenheit Correggios anzuerkennen. »Obwohl er wahrhaftig eine helle Sonne der Malerei war,« beklagt Scannelli, »erkannten zu seiner Zeit viele Menschen die Strahlen einer so leuchtenden Tugend nicht, ebenso wie viele Gelehrte in Übereinstimmung mit eben jenem Aristoteles glaubten, das Hirn sei von der Natur allein deshalb geschaffen worden, um das Herz herunterzukühlen.«⁴⁷ In der Tat hält Aristoteles diese Auffassung in seiner *Tierkunde* aufrecht:

»Aus dem Gesagten ist deutlich, daß es notwendig ist, daß die Lebewesen an Wärme Anteil haben. Da aber alles ein Gegengewicht braucht, um das angemessene Maß und die Mitte zu erreichen [...] hat die Natur als Gegenstück zur Herzgegend und der im Herzen befindlichen Wärme das Gehirn ersonnen [...].«⁴⁸

In Abkehr von Aristoteles' Theorie hatte bereits Galen festgestellt, dass das Gehirn keineswegs für Abkühlung Sorge, »weil das Gehirn sich stets wärmer anfühlt als die Luft, die uns umgibt.«⁴⁹ In seiner Schrift *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers* veranschaulicht Galen darüber hinaus die Grundstruktur und Funktion des Gehirns.

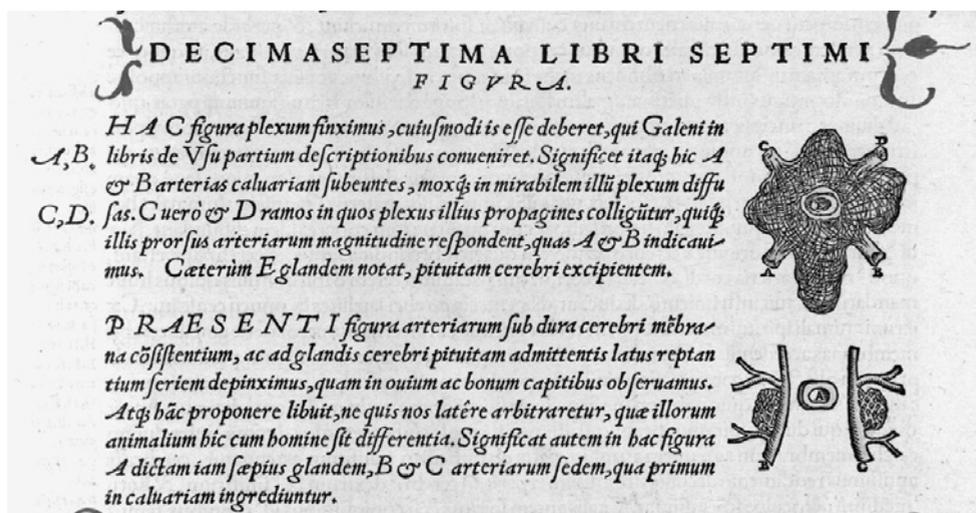
»In seiner Substanz ähnelt das Gehirn den Nerven, deren Ursprung es ist, nur dass es weicher ist, passend für einen Körperteil, der alle Eindrücke empfängt, alle Bilder erzeugt und alle Ideen erfasst. Denn eine leicht veränderliche Substanz ist für solche Handlungen und Affektionen höchst geeignet, und eine weiche Substanz ist immer leichter zu modifizieren als eine härtere. Aus diesem Grund ist das Gehirn weicher als die Nerven, aber da es zwei Arten von Nerven geben muss [...] wurde auch dem Gehirn eine Doppelnatur zuteil, d. h. der vordere Teil ist weicher [*cerebrum*] als der übrige harte Teil [*cerebellum*] [...] Nun musste der vordere Teil weicher sein, weil er als Ursprung der weichen Nerven konzipiert wurde, die zu den Sinnesinstrumenten führen, und der hintere Teil musste härter sein, weil er den Ursprung der harten Nerven bildet, die den gesamten Körper durchdringen.«⁵⁰

Nach Galens Interpretation der Hirnfunktionen hängt die relative Weichheit oder Härte des Großhirns und des Kleinhirns von ihrer Rezeptivität ab. Weil das Gehirn der Knotenpunkt der Nerven sei, seien die weicheren Teile notwendigerweise mit den für Eindrücke empfänglicheren Nerven verbunden und daher aufgrund ihres höheren Grades an Rezeptivität weicher. Galen nennt diese die »Sinnesinstrumente« und erklärt, »dass es für jede von [diesen] absolut notwendig ist, eine Veränderung zu erfahren, damit sich Wahrnehmung einstellt.« »Es werden jedoch nicht alle«, erklärt er, »von jedem wahrnehmbaren Gegenstand verändert, vielmehr wird das helle, leuchtende Sinnesinstrument von Farben verändert, die luftähnlichen Instrumente von Geräuschen und die dampfförmigen Instrumente durch Gerüche, in einem Wort: das Gleiche wird vom Gleichen wahrgenommen.« Wenn Galen die Wirkungsweise des Sehnervs beschreibt, beharrt er darauf, dass »keine der Sinnesinstrumente außer dem Sehinstrument durch Farben verändert werden; denn nur das Sehvermögen besitzt ein Sinnesinstrument, das strahlend, rein und glitzernd ist, nämlich die kristalline Flüssigkeit«. In dieselbe Richtung zielt

Galens Bemerkung, dass »eine solche Veränderung, sollte sie denn stattfinden, zwecklos wäre, solange sie nicht von einem leitenden Prinzip erkannt würde, das imstande ist, Bilder hervorzubringen, sich zu erinnern und zu schlussfolgern.« In diesem Sinne würde sich auch das Gehirn, so fährt er fort, »bis in die kristalline Flüssigkeit erstrecken, um zu wissen, wann es affiziert wird.«⁵¹ Galen definiert das Nervengeflecht zwischen Augen und Gehirn als »einen Ableger, der genauso weich ist wie das Gehirn.« Um Verletzungen vorzubeugen, verdichte sich dieser Nerv vorübergehend und werde kompakter, nur um dann am Übergang zum Großhirn wieder auszudünnen und seinen Normalzustand anzunehmen, »sodass es scheint, als sei es das wirkliche Gehirn in Bezug auf Farbe, Konsistenz und alle übrigen Eigenschaften.«⁵²

Der Umstand, dass das Sehen und Wahrnehmen eines Gegenstandes durch ein Geflecht von Nerven zustande kommt, die in ihrer materiellen Beschaffenheit eine sehr starke Ähnlichkeit mit dem Gehirn aufweisen, bedeutet für Scannelli, dass sowohl Auge und Gehirn als auch Sehkraft und Seele intrinsisch miteinander verwoben sind. In gewisser Weise wird das Sehen damit zur vornehmsten Tätigkeit der Seele; durch das Sehvermögen stellt die Seele ihre außerordentliche ›Zartheit‹ zur Schau und damit ihre Fähigkeit, Sinnesindrücke zu empfangen, sich einzuprägen und zu verarbeiten. Unklar bleibt, ob Scannelli, wenn er Correggio als Gehirn der Malerei kennzeichnet, zugleich auch die dem Maler eigene Zartheit [*morbidezza*] mit dem Charakteristikum der Weichheit des Gehirns und des Sehnervs in der galenischen Medizin assoziiert. Da die physiologische Weichheit sowohl die Schärfe als auch die Intensität der visuellen und mentalen Wahrnehmung bestimmt, kann diese Möglichkeit jedoch nicht ausgeschlossen werden.

Unabhängig davon geht es Scannelli bei der Bezeichnung Correggios als Gehirn der Malerei darum, die sinnliche Genauigkeit des Meisters in Hinblick auf die Wiedergabe der Natur ebenso hervorzuheben wie seine Fähigkeit, die visuelle Wahrnehmung in ein geistiges Sehen zu sublimieren. Mit anderen Worten: Correggio ist sowohl das Auge als auch die Seele der Malerei und in diesem Sinne wird auch seine Malerei zum göttlichen Produkt des menschlichen Sehvermögens und Verstandes. Der Fairness halber muss gesagt werden, dass es Scannelli im Großen und Ganzen misslingt, diese Botschaft überzeugend zu vermitteln. Im Folgenden zeigt sich, wie Scannelli versucht, Correggios Gleichsetzung mit dem Gehirn zu erhellen:



1. Andreas Vesalius, Fiktive Rekonstruktion von Galens rete mirabile, in: *De humani corporis fabrica*, Basel 1543, S. 621. © Universitätsbibliothek Basel, AN I 15, <http://doi.org/10.3931/e-rara-20094> / Public Domain Mark.

»Auf ähnliche Weise haben die Ärzte gezeigt, dass das Gehirn das vornehmste und wunderbarste Organ des menschlichen Mikrokosmos ist, denn es enthält in sich die Ventrikel und Hohlräume, in denen sich die erstaunliche Tätigkeit jenes Plexus vollzieht, der in Hinblick auf seine Wirkung und nach allgemeiner Ansicht der Gelehrten am Göttlichen teilhat, und für gewöhnlich als bewundernswert [mirabile] und erstaunlich bezeichnet wird; in ihm werden die Verstandesgeister hergestellt, ganz zu schweigen von dem Umstand, dass dort auch die Lebensgeister perfektioniert werden, sodass diese daraufhin durch einen Kunstgriff und als Ergebnis ihrer sublimen Angleichung dem Verstand als ein unmittelbares Medium zur Verfügung gestellt werden.«⁵³

Diese Passage enthält eine der verblüffendsten medizinischen Beobachtungen in Scannellis gesamtem *Microcosmo*. Jacopo Berengario da Carpi (ca. 1460–ca. 1530) war – gefolgt von Andreas Vesalius’ noch schlüssigerer Argumentation (1514–1554) – der Erste, der beweisen konnte, dass das von Galen als Filtermechanismus der Seele konstruierte *rete mirabile* (Abb. 1) im menschlichen

Körper nicht auffindbar ist.⁵⁴ In diesem Fall hinkte Scannelli in seiner Kenntnis medizinischer Studien der Zeit entweder hinterher oder er ignorierte deren Ergebnisse ganz bewusst. Offenbar war er der Meinung, dass Galens Ansichten über das *rete mirabile* perfekt mit seinen kunsttheoretischen Zielen übereinstimmten. In *De placitis Hippocratis et Platonis* postuliert Galen, dass die höchste Form des *pneuma* (ein natürliches, zum menschlichen Leben notwendiges Element), das sich als »vorrangiges Instrument der Seele« erweise, im Gehirn durch einen Sublimationsprozess entstehe.⁵⁵

»Und wir würden erwarten, [...] dass dieses *pneuma* produziert wird, wenn die Gefäße, und insbesondere die Arterien es in die Gehirnentrikel hauchen, nachdem wir das retiforme Gewebe gesehen haben, das von den Arterien gebildet wird, die zum Kopf führen, und sobald sie den Schädel erreicht haben, sich dort in der sogenannten Basis des Gehirns befinden [...] Nun wird das *pneuma* in den Arterien vital genannt, und das im Gehirn psychisch, nicht in dem Sinne, dass es die Substanz darstellt, sondern vielmehr das erste Instrument der Seele, das dem Gehirn innewohnt, aus welcher Substanz auch immer es sein mag. So wie das vitale *pneuma* in den Arterien und im Herz gebildet wird, [...] so wird das psychische *pneuma* durch eine weitere Verfeinerung des vitalen gebildet [...] Es ist vernünftig, anzunehmen, dass [die Natur] als sie im Gehirn das psychische *pneuma* aus dem vitalen schuf, in der Nähe des Gehirns ein komplexes Labyrinth konstruierte, nämlich das retiforme Gewebe.«⁵⁶

In der Erläuterung seiner Funktionen idealisiert Galen das *rete mirabile* als bedeutendes Kunstwerk der Natur:

»Es handelt sich nicht um ein einfaches Netzwerk, sondern sieht so aus, als ob man mehrere Fischernetze übereinandergelegt hätte. Charakteristisch für dieses Netz der Natur ist jedoch, dass die Maschen der einen Schicht immer mit denen der anderen verknüpft sind und dass es unmöglich ist, eine alleine zu entfernen [...] aber natürlich ist dieses Netzwerk aufgrund der Zartheit der Maschen und der Dichte ihrer Verwebung weder mit einem von Menschenhand gefertigten Netz vergleichbar, noch wurde es aus irgendeinem beliebigen Material geschaffen.«⁵⁷

Galens Beschreibung des *rete mirabile* bildet den Schlüssel zu Scannellis Lesart von Correggio. Wie bereits erläutert, vergleicht Scannelli Raffaels und Tizians Arbeitsweise mit dem organischen Mechanismus der Destillation. Die Leber (Raffael) verwandelt Nahrung (den antiken Kanon) in Blut (die Subtilität der Kunstfertigkeit). Dieses wiederum wird in Lebendigkeit sublimiert [*vera carne*] und dank des Herzens (das Beispiel Tizians) durch den gesamten Körper transportiert (die Malerei). Am Ende dieses Prozesses steht Correggio (das Gehirn), der das wahre Leben des Blutes dank des *rete mirabile* in Lebensgeister verwandelt: Correggios Auge und Geist als göttlich weiches Sieb. In Scannellis eigenen Worten sei der lebendige Geist der Malerei nichts anderes als »die sehr schöne Idee der vornehmsten Malerei, von der gesagt werden kann, dass die allerfeinsten Geister gleichsam wie in einem Brennkolben destilliert werden; diese bilden die reinsten Extrakte und die wahre Quintessenz schöner und guter Malerei.«⁵⁸ Nach Scannelli funktioniere der Körper der Malerei wie ein wundersamer Brennkolben: ein göttlicher Filterprozess, der die Natur in ein Sehen verwandele, das nur von den reinen und geistigen Augen der Seele wahrgenommen werden könne »Ähnlich einem Nektar oder jedem anderen himmlischen Trank« vermöge es Correggios Kunst, »durch die Sehkraft die Sinne der größten Meister trunken zu machen und sie in ekstatischem Staunen gefangen zu halten«. Kurzum, Correggio wird als »Kopf des menschlichen Mikrokosmos« und »wahrer Sitz der allervortrefflichsten Tätigkeiten« identifiziert.⁵⁹ Seinen Gemälden habe

»Raffael die natürlichen Nährstoffe eines wahrhaft fundierten Wissens beigefügt, durch welches die Erfindungskraft zu außerordentlichen Repräsentationen von Historien angeregt wurde, zu seltenen und lebendigen Dispositionen mit ungewöhnlichen und erstaunlichen Haltungen; Tizian fügte [seinen Bildern] mit starker und vitaler Natürlichkeit, gepaart mit wilder und ungestüme Bewegung, den Geist [*spirito*] hinzu.«⁶⁰

Gleichgültig, ob sie zunächst in Mangel oder Übermaß vorhanden seien, würden alle Eigenschaften Raffaels und Tizians »vollständig gezähmt und gemäßigt durch das wohlproportionierte Wesen« von Correggio, dem Gehirn.⁶¹ Aufgebaut wie eine Matrjoschka, umschließe Scannellis Körper der Malerei Tizian und Raffael unter der äußeren Hülle von Correggio und liefere damit

zugleich die Begründung dafür, weshalb die Geschichte – verstanden als ein Fortschreiten der Kunst über die Zeit hinweg – mit Correggio an ihr Ende gelange. Unter einer Voraussetzung sei es jedoch möglich, den Meister aus Parma zu übertreffen, dann nämlich, wenn sein Vermächtnis an die nachfolgenden Generationen weitergegeben und als Modell ewig wählender Perfektion perpetuiert werde. In dieser Hinsicht liege es nahe, dass jene exzellenten Meister, die das Unglück hatten, nach Correggio geboren worden zu sein, am Ende lediglich mit zweitrangigen Körperorganen in Verbindung gebracht würden. Mit der – eingeschränkten – Ausnahme von Veronese, der dank seiner unerschöpflichen Fruchtbarkeit als Genital der Malerei eine zukunftssträchtige Rolle spiele, berechtige es auch die größten Reformer der zeitgenössischen Malerei wie die Carracci und ihre Schüler nur dazu, als »ausgeglichene Haut und universelle Membran« zu figurieren, die den »gut geformten Mikrokosmos der Malerei« einhüllten.⁶² Wenn es eine Entwicklung in Scannellis Kunsttheorie gibt, dann offenbar nur in Form der Degeneration oder, medizinisch gesprochen, des krankhaften Auswuchses.

»Ebenso wie die Haut immer wieder die Nagelhaut als unwürdigsten und unnötigsten Teil des Körpers hervorbringt, so wirken auch in unserem großartigen Körper der Malerei andere Meister dieser Schule, die jedoch von geringerer Bedeutung sind, als Nagelhaut, indem sie am äußerlichen Abschluss dieses Körpergefüges [*composto*] mitwirken, sodass in Bezug auf die integralen und notwendigen Körperteile jene hinzugefügt werden müssen, die gelegentlich nur akzidentiell erscheinen, wie sie zum Beispiel jenen schwierigen und harten Wucherungen und anderen Ablagerungen auf der äußersten Hautschicht entsprechen, wie Kosmetik und andere überflüssige Kleidung.«⁶³

Einmal vollständig in ihre eigene Haut eingehüllt, gehe die Malerei, indem sie der Eitelkeit äußerlicher Zier zum Opfer fällt, fast unausweichlich ihrem Niedergang entgegen. Präziser formuliert, ist die zeitgenössische Malerei in den Augen Scannellis von einer chronischen Krankheit befallen: Die Verbreitung des vermeintlich gefälligen »weißen Stils« diagnostiziert er als typisches Symptom des alternden Körpers der Malerei.⁶⁴ Es würde zu weit führen, an dieser Stelle näher auf Scannellis Vorstellungen über den Verfall der Malerei einzugehen.

Ebenjene Wahrnehmung des Verfalls bestimmt gleichwohl die Dringlichkeit von Scannellis Unterfangen. Als Heilmittel gegen Alter und Entkräftung zielt der von Scannelli skizzierte gesunde Körper der Malerei auf die Wiederherstellung der guten Malerei und eines vitalen Publikums. Die Gesundheit der Malerei kann nur auf einen gesunden Betrachter wirken, allerdings (und dies erzeugt eine Art von Teufelskreis) ist allein der mit einer kanonischen Kunstauffassung vertraute Betrachter für die Reize der vollkommensten Gemälde empfänglich. Als Produkt der menschlichen Sehkraft wird die Malerei erst durch den Blick des Betrachters aktiviert. Das Werk zu sehen bedeutet, durch die Augen und mit dem Geist des Urhebers zu sehen. Vollkommen von diesem Prinzip überzeugt, glaubt Scannelli auch, dass die Seherfahrung einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung gleiche: Die Perfektion eines Werkes von Correggio könne durch die Reaktion des Betrachters verifiziert werden. Das Experiment des Sehens sei zuallererst ein (Wieder)erkennen: das Äquivalent der aristotelischen *anagnorisis*. In einer zentralen und etwas verschlungenen Passage des *Microcosmo* bemerkt Scannelli:

»Vom anschließenden Wiedererkennen der Werke als Ausdruck spezifischer Gegenstände lässt sich die Qualität und Wirksamkeit der Ursache erahnen, weil man sich auf diese Weise der gesicherten Wahrheit der Fakten anpasst, während die mit unverbesserlicher Hartnäckigkeit hervorgebrachten Spitzfindigkeiten, die dem Nachweis durch die Sinne [*l'esperimentato del senso*] zuwiderlaufen, letztendlich von den Weisen als Auswirkung einer stockenden und schwachen Auffassungsgabe erachtet werden.«⁶⁵

Nach Scannellis Einschätzung gelten Maler und Gemälde als physikalische Ursachen der Empfindungen, die die Betrachter wahrnehmen, wenn sie das Sujet eines Werks und die Art seiner Ausführung bewerteten. Seien Qualität und Wirksamkeit vorhanden, werde der Betrachter sofort die Übereinstimmung zwischen visueller Verfasstheit und thematischem Inhalt erkennen. Dieses Erkenntnis ist nicht nur eine rationale, sondern umfasst auch die Sinne auf tiefster Weise und inspiriert darüber hinaus die Seele zu einer höheren Stufe des Sehens. Zudem konstatiert Scannelli, dass diese Form der Erkenntnis die stärksten Indizien liefere, um die Autorschaft und die Originalität

eines Werkes zu bestimmen. Kennerschaft markiert für Scannelli jedoch nur eine erste Stufe auf dem Weg zu einem wahrhaft fundierten Wissen und einer feinsinnigen Wertschätzung der Malerei als sinnlicher, ja sinnensfreudiger Erfahrung. In der Aufzählung der Wirkungen, die von den besten Werken hervorgerufen werden, folgt Scannelli einer hierarchischen und psychologischen Ordnung. Auf seiner höchsten Stufe erzeuge das Kunstwerk die intensivsten und erschütterndsten Reaktionen im Betrachter:

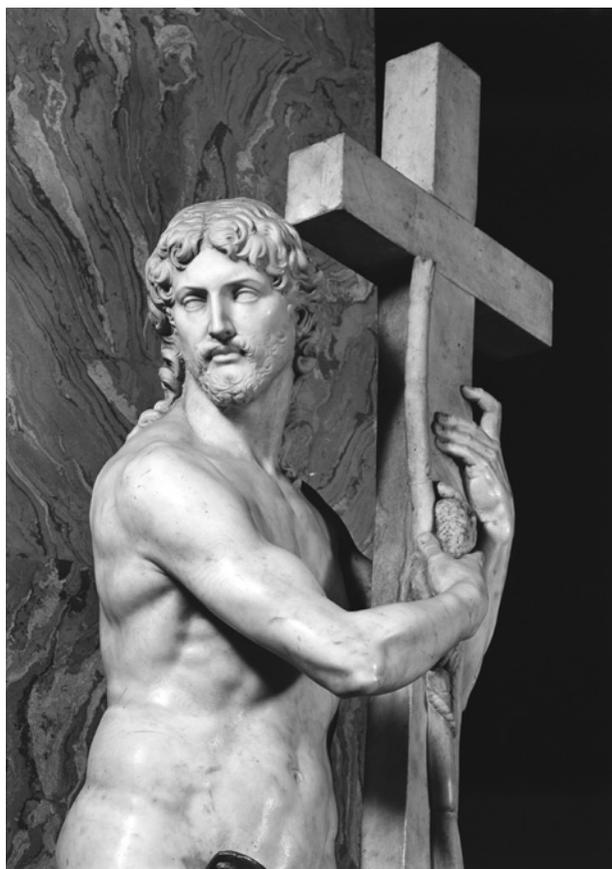
»Dort [auf der Ebene des Seelischen] präsentieren sich die bereits empfangenen Vorstellungen von höchster Schönheit der Imagination in derselben Erscheinung wie die Wahrheit, sei sie auch fiktiv und fingiert, und als solche stellt sie sich den menschlichen Empfindungen zur Schau. Im Gewährwerden dieser nach dem Leben gemalten Schönheit und der beinahe göttlichen Anmut werden auf diese Weise alle Sinne auf einmal durch die derart vorzügliche Qualität überwältigt und können nicht anders, als sich zur Liebe und Anbetung bewegen und sich andererseits durch die gleichsam lebendige Erscheinung profaner Schönheit und Sinnlichkeit zu Erregung und Lust hinreißen zu lassen.«⁶⁶

Irrelevant ist an dieser Stelle, dass Scannelli jede Form sinnlicher Empfindung, die durch Kunst hervorgerufen wird, verurteilt, während er auf recht vorhersehbare Weise jene Werke lobt, die zu reinen Gefühlen der Anbetung anregen: Letztere seien dazu bestimmt, als »dem Göttlichen an sich ähnlichere und zugehörigere Relikte und Zeichen« verehrt zu werden.⁶⁷ Wirklich von Bedeutung hingegen sei der Mechanismus, durch den der Betrachter das Bild wahrnehme und verarbeite. In Übereinstimmung mit der Optik des 17. Jahrhunderts setzt Scannelli voraus, dass das Werk mit dem Auge dadurch interagiere, dass es Eindrücke von sich selbst und von den in ihm dargestellten Figuren und Objekten aussende. Der am höchsten entwickelte Sinnesapparat des Menschen, das Auge, reagiere auf den Strom von Eindrücken [species] mit stärkerer oder schwächerer Intensität, vergleichbar mit der Dichte an Wahrheit, die dem Kunstwerk eingeschrieben sei. Wenn die durch das Werk vermittelte Schau hochgradig verfeinert, entsprechend verlebendigt und vergeistigt sei (gleichsam durch die Leber, das Herz und das Gehirn der Malerei), so werde es einem ähnlichen Prozess der Selbstsublimation unterzogen wie durch die Sinne und den Geist des Betrachters. Die Perfektion von Correggios

Malerei gründe zu gleichen Teilen auf ihre unübertroffene Natürlichkeit (die Augen des Betrachters würden sogar dann getäuscht, wenn das Bild den Sinnen vom Gehirn als ein Spiegel optisch wahrgenommener Natur vor Augen gestellt werde) und auf ihre Verschönerung (Gegenstände und Figuren, Ereignisse und Handlungen erschienen in ihrer reinsten Form, destilliert im Brennkolben von Harmonie und Perfektion, imaginiert durch die Kraft der inneren Erkenntnis). In diesem Licht erscheine die Divinität von Correggios Malerei sowohl ästhetisch wie theologisch fundiert: »die körperliche Harmonie, die Schönheit genannt wird, ist nichts anderes als ein Pfad, der zur Erkenntnis Gottes führt.«⁶⁸

Dass sich Staunen und Berausung natürlicherweise einstellen, wenn Auge und Geist – d. h. die Seele – der wahren Schau der transfigurierten Natur teilhaftig werden, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Mit Blick auf die göttliche Funktion der Kunst kann Scannellis Konzept der Malerei als Körper durchaus wörtlich genommen werden. Durch die Repräsentation des göttlichen Leibes erfüllt die Malerei ihre vornehmste Aufgabe: die Verkörperung des Göttlichen. Am überzeugendsten ist der Körper der Malerei dort, wo er zum Duplikat des menschlichen Leibes in Perfektion gerät. Wenn Scannelli Tizians *Zinsgroschen* (Tafel 7) lobt, konstatiert er, dass die darin gezeigte Christusfigur »von allen Figuren, die die vermenschlichte Göttlichkeit



2. Michelangelo Buonarroti, *Auferstandener Christus (Detail)*, 1519–20, Rom, *Santa Maria sopra Minerva*. © Scala / Art Resource, NY.

des gesegneten Erlösers mit größter Wirklichkeitsnähe offenbaren, die ungewöhnlichste ist, oder zumindest allen anderen ebenbürtig, die als hervorragend gelten, weil sie dem Lentulus-Brief am besten entspricht.«⁶⁹ Scannelli bezieht sich hier auf die Beschreibung der physischen Erscheinung Jesu, wie sie aus einem apokryphen Text aus dem 15. Jahrhundert hervorgeht: einem Brief, der vorgeblich von Publius Lentulus, dem Statthalter Judäas unter der Herrschaft des Kaisers Tiberius, an den römischen Senat gesendet wurde.⁷⁰ Ohne dessen Authentizität in Zweifel zu ziehen, betrachtet Scannelli den Brief als exaktes historisches Zeugnis des Aussehens Christi. Die vermeintliche Treue von Tizians Christus gegenüber Lentulus' Schilderung steigere in Scannellis Augen den Wert, das Dekor und die Perfektion des Werks. »Zusammen mit der größeren Wahrheit der Geschichte«, so argumentiert Scannelli, biete das Gemälde den Christen dar, »was [ihr Geist] gegenwärtig nur unvollkommen begreifen kann«. Die wahre Gestalt Christi »offenbart sich mit höchster Genauigkeit« durch Tizians Bild.⁷¹ Dass Scannelli der Fähigkeit der Malerei, den göttlichen Leib nicht nur zu evozieren, sondern diesen gerade nachzubilden, große Bedeutung zumaß, wird durch seine Auseinandersetzung mit Michelangelos *Christus* (Abb. 2) in S. Maria sopra Minerva in Rom bezeugt.⁷² Zu Scannellis Entsetzen hatte Lomazzo in seinem *Trattato della Pittura* erklärt, dass Michelangelos Christus, »der nackt und mit der anmutigsten Haltung dasteht und das Kreuz hält«, nach dem Beispiel von Lentulus' Beschreibung angefertigt wurde.⁷³ Er nimmt das Ergebnis des Vergleichs vorweg, wenn er prophezeit, dass der *Minerva-Christus* als unvollkommen erachtet werden würde. Gelehrte Künstler wüssten in der Tat, dass »in Bezug auf die Repräsentation der Menschennatur Christi [...] Anmut und eine einzigartige Vermischung ungewöhnlicher Zartheit« vonnöten seien.⁷⁴ »Die angemessene Darstellung der Figur des vermenschlichten Gottes«, bemerkt Scannelli, »ist nichts anderes als die Versinnbildlichung der größten Schwierigkeiten und der würdigsten und ausgewiesenen Schönheiten, die die Malerei jemals guten Künstlern vor Augen führen kann.«⁷⁵

Vom Blickwinkel der theologischen Fundierungen und religiösen Absichten her bewertet, erweist sich Scannellis *Microcosmo* als eher konservatives Unterfangen: Als Richtschnur dienen nicht nur die theoretischen Lehren der Gegenreformation, sondern (weit darüber hinaus) ein Ideal der Malerei, das sich sowohl als neo-scholastisch als auch als neoplatonisch bestimmen ließe. Im Lichte seiner Methodologie besehen, erscheint Scannellis Werk trotz aller

Beschränkungen als ein Produkt konzeptueller Innovation und ernsthafter Reflexion über die Natur und die Funktion der Malerei. Weit entfernt von dem von Descartes' theoretisierten und von Hobbes' erträumten Automaten, bildet Scannellis Körper der Malerei ein aus sich selbst heraus belebtes Konstrukt ästhetischer Perfektion und religiöser Kontemplation: die bizarre Schöpfung eines leicht rückwärtsgewandten Arztes, dem die Bilder sehr am Herzen lagen.

Anmerkungen

Ich danke Elisabeth Oy-Marra und Irina Schmiedel für ihre wertvolle und freundliche Unterstützung bei der Bearbeitung und Anpassung der deutschen Übersetzung meines Aufsatzes. Die englische Version erschien unter dem Titel »The Liver, the Heart, and the Brain: Francesco Scannelli and the Body of Painting« in Res: Anthropology and Aesthetics 71/21, 2019, S. 1–14.

- 1 Die kritische Literatur zu Francesco Scannelli ist rar und es existiert bislang keine Studie über den *Microcosmo della pittura*, die den medizinischen und philosophischen Unterbau beleuchtet. Aufgrund von Platzmangel verweise ich an dieser Stelle nur auf einige wenige Studien aus diesem Bereich. Alle Übersetzungen der italienischen und griechischen Originaltexte stammen, sofern keine deutsche Übersetzung existiert, von Henrike Eibelshäuser, in enger Anlehnung an die Übersetzungen (bzw. leichten Modifizierungen der Übersetzungen aus dem Griechischen) des Autors. Zur Biographie von Scannelli und seiner Rolle beim Erwerb von Gemälden für die Herzöge von Modena siehe Lepore in SCANNELLI/LEPORE 1989, Bd. 2, S. 7–29. Siehe außerdem CROPPER 2009; HUTSON 2012; OCCHIPINTI 2016.
- 2 HOBBS/OAKESHOTT 1946, S. 5 und (in deutscher Übersetzung) HOBBS/KLENNER 1996, S. 5. Siehe außerdem BREDEKAMP 1999, insb. S. 61–65.
- 3 René Descartes' *L'Homme* erschien posthum im Jahr 1662 und wurde 1664 wieder aufgelegt. Siehe DESCARTES 1664, S. 107 (DESCARTES/ROTHSCHUH 1969, S. 136). Siehe außerdem VIZIER 1996.
- 4 Zur Rolle und Bedeutung des Seelenvermögens in der antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Literatur siehe PERLER 2015.
- 5 SCANNELLI 1657, o. S.: »Egli è talmente svogliato il gusto di chi legge che fiuta a guisa di vivanda prima di leggere non che il titolo, l'autore del libro, con far caso anche del semplice nome d'esso autore, e sovente il rigetta senza pure assaggiarlo, vuo' dire, senza leggerne non che altro intero il frontispizio.«
- 6 Ebd.: »Ora che interverrà a me, oh discretissimo!, che sono almeno per professione medico chirurgo e mi son posto a scrivere di pittura? Certo che questa mia fatica verrà stimata come una vivanda da malato, cioè a dire sciapita e senza verun gusto.« In Bezug auf das Interesse an Malerei und der Kunsttheorie von Giulio Mancini, einem bedeutenderen Arzt des 17. Jahrhunderts in Rom, siehe GAGE 2016.
- 7 SCANNELLI 1657, S. 5: »Contuttociò riuscirà non ordinario paradosso a chi si sia a primo aspetto che, nel discorrere e palesarsi gli effetti della nobil pittura, comparischino tanti e talmente vari i pareri che al presente, in cosa cotanto chiara e manifesta più che in ogni

- altra di vista e cognizione oscura, si ritrovi il vero simulato e la realtà finta e mascherata, massime per esser la stessa virtù di pittura l'oggetto dilettevole ed adeguato del sentimento più degno della vista, che al parere del filosofo stimasi fra gli altri sensi non debba ricevere fallacia d'inganni.»
- 8 ARISTOTELES/SEIDL 1995, S. 29f.
- 9 SCANNELLI 1657, S. 6: »alcuni più per illustrare le proprie patrie e nazioni, ed anco se medemi, altri forse per l'ignore l'opere e veri maestri [...] hanno mancato ad un tempo a' professori ed alla stessa professione.«
- 10 Ebd., o. S.: »mentre sia quella buona veduta che [...] viene lo spettatore ad ottenere debitamente collocato dall'oggetto lontano, la mia persona [...] in riguardo [...] del ritrovarsi in debita distanza all'opere ed a' paesi de' più degni maestri, non dovrà [...] apportare sospetto veruno d'affettata parzialità come quella che il tutto non riconosce se non con senso indifferente, e solo in ordine a quel tanto che si manifesta alla vista dell'autorità e dal ragionevole corroborata, affine di raccogliere per beneficio commune la pura e desiata verità.«
- 11 Ebd., S. 11: »E vagliami l'occasione analogica del perfettissimo microcosmo dell'uomo, il quale, se bene in ordine ad un tal esempio non si scopra al minuto ogni determinata parte con la stessa puntuale situazione, riconoscerà però lo studioso assai chiaramente nel nostro microcosmo della pittura le prime e più nobili parti che vengono a dar con la forma il nutrimento, la vita e l'intelligenza, come il senso, moto e conservazione.«
- 12 Ebd.: »Diremo adunque di mostrare concordemente i dotti naturali il fegato col core e cervello ottenere nel microcosmo dell'uomo, come parti più degne ed eccellenti, il principato, per derivare da questi principi come da vera fonte la virtù del nutrimento, calore ed intelligenza.«
- 13 Ebd., S. 130: »Io però in tal caso stimo molto al proposito quello che lasciò scritto uno de' principali capi della medicina, quando disse che qualunque desidera di conoscere la viziata figura abbisogna che pria ben l'intenda nello stato di più perfetta sanità.«
- 14 Eine englische Übersetzung von Galens *De ossibus ad tirones* hat Charles Singer vorgelegt: GALEN/SINGER 1953, inbes. S. 768. Eine deutsche Übersetzung findet sich bei GALEN/VON TÖPLY 1904.
- 15 Für einen Überblick zu Leben und Karriere du Laurens' siehe die Einführung von Radu SUCIU zu DU LAURENS/SUCIU 2012.
- 16 DU LAURENS 1605, S. 4f.: »Ut anima hominis formarum omnium quae sub lunae concavo sunt est nobilissima, ita hominis corpus, animae domicilium, caeteris omnibus ita antecellet ut corporeorum omnium μέτρον et regula dici possit [...] tandem mirabilis rerum omnium quae naturae lege imperioque continentur amplexus, in eo enim universi istius quo oculis cernimus vivam imaginem tamquam in speculo aut parva tabella adumbratam intueri licet.«
- 17 Ebd., S. 5f.: »Partium vero humani corporis συμμετρία et proportio est mirabilis. Hanc unam pro exemplari sibi ob oculos proponunt artifices; ad hanc tamquam Polyclleti regulam omnia referunt architecti, templa, aedes, machinas, navigia construunt, et arcam Noë ad humani corporis mensuram fabricatam ferunt.«
- 18 Ebd., S. 6: »Veteres magi nec non sapientissimi Aegyptiorum sacerdotes universi partes statuerunt tres: superiorem unam, quam intellectualem et angelicam vocabant, sedem intelligentiarum quarum nutu inferiora gubernantur; alteram medi[a]m coelestem dic-

- tam, in cuius medio praeest sol, tamquam dux et moderator reliquorum siderum; tertiam sublunarem seu elementarem, cuius in procreandis, augendis, alendisque animalibus et stirpibus mira est foecunditas.«
- 19 Ebd.: »caput humanae mentis arx, rationis sedes, sapientiae domicilium, memoriae, iudicii, cogitationum [...] officina«.
- 20 Ebd.: »supremam illam et angelicam mundi partem pulchre refert«; »in thorace et medio ventre«.
- 21 Ebd.: »cor, cuius tanta est cum sole analogia ut solem non dubitarint antiqui cor mundi et cor solem hominis appellare«.
- 22 Ebd., S. 7: »ita cordis perpetua motione eiusdemque vitali calore parvus iste mundus reficitur, conservatur, viget«.
- 23 Ebd.: »motus et lumen in superioribus instrumenta sunt intelligentiarum et coeli: intelligentiarum quidem tamquam primi moventis immoti; coelorum autem tamquam primi moventis moti«.
- 24 Ebd.: »hepar fons gratiosi vaporis rite confertur«.
- 25 Zu Manardo siehe die Aufsätze von ARADY 1963. Zur Medizin in Ferrara zur Zeit des Humanismus siehe NUTTON 1997. Zu Genre und Funktion medizinischer Briefe siehe SIRAISSI 2013.
- 26 MANARDO 1535, S. 46: »ex quibus tria principalia ad individui conservationem necessaria, cerebrum, iecur, cor; in quorum singulo una ex principibus potestatibus residet«.
- 27 Ebd.: »cerebrum sedes est potestatis animalis. Quae duplex est, motiva videlicet et cognoscens, per nervos in universum corpus disseminatos diffusae. Iecur per vim naturalem in eo consistentem sanguinem et alios humores gignit, quos per venas universo corpori ad alimentum praestandum [...] distribuit. Cor vitae fons, per vitalem spiritum a se genitum et per arterias transmissum singulis particulis vitam elargitur.«
- 28 GALEN/HELMREICH 1907/1909, Bd. 2, S. 284. (Nur Galens erstes Buch von der Hand wurde bisher ins Deutsche übersetzt, siehe GALEN/NÖLDEKE 1805.)
- 29 SCANNELLI 1657, S. 9: »si può con ogni ragione paragonare [Michelangelo] per appunto alla spina del dorso nel microcosmo della pittura, che comunemente vien stimata da' filosofi e buoni anatomici nel corpo dell'uomo la base e vero principio dell'ossatura, come la carena il fondamento e base della nave, e per conseguenza il real sostentacolo nella stupenda formazione dell'uomo, così parimente il dottissimo Bonarota ritrovasi esser concorso primiero ad architettare cotanta machina, e poté gettare i sodi fondamenti in maniera che [...] altri vennero poi di facile con più qualificate prerogative ad apportare il compimento alle debite proporzioni.«
- 30 Ebd., S. 11: »che poi in effetto abbia apportato fra gli altri tutti alla moderna età il reale stato di più fiorita e perfetta gioventù.«
- 31 ARISTOTELES/KULLMANN 2007, Bd. 2, S. 48.
- 32 GALEN/HELMREICH 1907/1909, Bd. 2, S. 573.
- 33 SCANNELLI 1657, S. 12: »Il fegato, già ottenuta la formazione de' primi lineamenti, riceve poscia dal sangue della madre il compimento e perfezione del suo essere. E Raffaello tragge dalla madre antichità, come da vene a pro' della pittura per confacevole umore la sostanza del sapere. Il fegato succhia da' prefati sangui la parte più sottile e proporzionata. E Raffaello cava a proporzione della durezza de' sassi e bronzi nelle statue il sottile e delicato dell'artificio, tracangiato nella propria delicatezza di buona pittura. Il fegato quindi, formato e riformato che ha se stesso, serve di fonte per tramandare il sangue a

tutte l'altre membra del corpo e con esso gli spiriti necessari. E Rafaello col di suo straordinario giudicio e continuato studio compisce in se stesso la vera forma del ben dipingere e, mediante l'opere sue in guisa di prima scaturigine e buona miniera, partecipa incessantemente a gli altri pittori la sostanza più convenevole con lo spirito annesso del perfetto modo d'operare.«

- 34 Ebd., S. 12f.: »dopo però altri maggiormente versati nella pratica dell'anatomiche dimostrazioni hanno chiaramente dato a conoscere con la ragione e chiara evidenza che il fegato, per essere il primo a ricevere la più immediata sostanza delle viscere materne, pria nodrito, comunica poscia al core, ed egli al cervello, ed in un tal modo non cessa di partecipare ad amendue il nutrimento ed insieme con l'altre viscere principali lo spirito e calore per la conservazione del nuovo composto.«
- 35 FERNEL 1542, S. 157: »Aristoteles venarum quemadmodum et arteriarum originem [...] tum movendi tum nutriendi principium cor instituens, non abs re dum sibi suisque principiis vult consentire.«
- 36 Zu Fernels Ideen und seinem Einfluss auf die frühmoderne Medizin siehe FIGARD 1903; SHERRINGTON 1946 und RICHARDSON 2018.
- 37 FERNEL 1542, S. 158: »Primum id vitae genus quod naturale appellant perfectiori quodam ordine ac splendidum magis homini inesse quam plantis. Has siquidem etsi vivere recte pronuntiamus, nequaquam tamem vitali eo circumfluunt calore et spiritu qui animalibus ex corde profiscitur, quando nimirum nec cor nec quicque quod illi proportionem respondet obtineant; vita tamen suo quodam modo fruuntur ut quae alantur et incrementum accrescent. Semen recens conceptum nihil praestantius quam stirpes in se continere verisimile est, cum enim corde nondum conformato vivat alimentum incrementumque haud secus atque stirpium genus assumit. Haec est prima et simplex vivendi ratio, quae quoniam animantibus non satis esse potest, temporis prolaptione perfectionem quamdam consequitur ex corde, quod ingenti caloris et spiritus copia hanc actionem vegetiorem absolutioremque reddit.«
- 38 Zu Piccolomini siehe PIERRO 1965.
- 39 PICCOLOMINI 1586, S. 123: »dessecto apertoque utero ecce in conspectum se dant (mi[r]ificum et dictu et visu) tres veluti bullae tamquam tres margaritae, ciceris grandioris magnitudine candidissimae ac lucidissimae, ac membranis tenuissimis et maxime diaphanis seu perspicuis involutae. Et statim verissimum esse agnovi id quod doctissimus Fernelius lib. de hominis procreatione literis celebravit, harum trium mentionem facit [...] Has tres bullas admirari et contemplari coepi et manibus contrectare. Erant hae collocatae ut una superior, altera media, tertia inferior, digiti parvi latitudine inter se distantes; quae abiunctae et nullis vinculis colligatae primo obrutu putabantur. At vero illis manu apprehensis et in oppositum lumen inspectis videbantur copulatae filamentis pene innumerabilibus, tenuissimis simul ac candidissimis, sursum, deorsum et quoqueversum exporrectis a superiori bulla ad mediam, et a media ad inferiorem. Huius inferioris bullae, parti inferiori duae sanguinis guttae adhaerescebant, illuc per venam umbilicalem evectae. Quae res tantam admirationem mihi excitarunt ut ἐκστατικός evaserim. Ad me rediens, tanta voluptate sum perfusus ut nihi supra dici potest, quoniam isthaec inspectio omnes scrup[u]elos mihi infixos exemit quantumque valeant Aristoteles et Galeni rationes et aliorum deliramenta cognitum habui. Ex hac igitur observatione

- et inspectione didici tres illas bullas esse prima tria viscera, cerebrum, cor, iecur, semine constantia, in prima eorum constitutione et eodem tempore et simul fabrefacta.«
- 40 Scannellis Kritik an der toskanischen und römischen Kunsttradition aufgrund ihrer Sprödigkeit ist Teil einer breiteren Debatte über das *statuino*. Siehe PERICOLO 2015.
- 41 GALEN/HELMREICH 1907/1909, Bd. 1, S. 197.
- 42 SCANNELLI 1657, S. 34: »s'ha da scrittori che il delicatissimo ed eccedente suo gusto scegliesse per alimento più abbondante e qualificato il perfetto dell'antichità [...] ed in un tal modo diede anco in breve a conoscere aver estratto e formato molto al proposito mediante la proporzionata materia e 'l caldo di studiose fatiche l'oro purissimo della più fina pittura.«
- 43 Ebd., S. 305: »nella maniera che lo stesso calore, operando di soverchio nella medesima materia, è solito convertire poscia il crudo in adusto, in somigliante guisa vengono parimente i professori di tal sorta con longa e viziosa diligenza ad acquistare di facile nelle loro operazioni la successiva seccaggine, che inoltrandosi talora nell'eccesso vizioso, riesce la stessa adustione.«
- 44 Ebd., S. 13: »E sicome il core non resta, dopo aver ricevuto l'umore del fegato, di perfezionarlo e d'accrescerlo coll'eccedente calore de' gli stessi spiriti vitali, così parimente si dà a conoscere lo spiritoso Tiziano come proporzionato a viscere di tanta eccellenza.«
- 45 Ebd.: »Tiziano [...] ne fa derivare la vita di questa professione, fondata sopra la più gagliarda e vera maniera.«
- 46 Ebd., S. 221: »il nostro Tiziano, arricchito di maggior talento, dopo l'osservazione della più degna verità che la natura abbia disseminato nella varietà de' soggetti, ha saputo in uno raccogliere e dimostrare con somma felicità un estratto di più belle parti, come di teste, mani e piedi, con braccia, gambe, cosce e torso, le quali concatenandosi a meraviglia bene dimostrano insieme unito un egregio composto che riesce una particolare idea di rara bellezza, perché formata come di verità si dimostra la più vera apparenza della viva carne con pastosità dolce ed in eccesso delicata.«
- 47 Ebd., S. 15: »l'unico pittore da Correggio, il quale, con tutto che in effetto non fosse che un chiaro sole di pittura, non conobbero però a' suoi giorni i raggi di così risplendente virtù, in quella guisa appunto che molti, per altro dotti, insieme con lo stesso Filosofo stimarono non fosse dalla natura composto il cervello che in ordine al solo refrigerio del core.«
- 48 ARISTOTELES/KULLMANN 2007, Bd. 2, S. 44.
- 49 GALEN/HELMREICH 1907/1909, Bd. 1, S. 449.
- 50 Ebd., S. 461f.
- 51 Ebd., S. 464f.
- 52 Ebd., S. 466.
- 53 SCANNELLI 1657, S. 18: »Dimostrano parimenti i fisici che sia il cervello membro nobilissimo e meraviglioso nell'umano microcosmo per contenere dentro a se stesso i ventricoli e stupende cavità, ed in questi la prodigiosa fabbrica di quella rete che, in riguardo de' gli effetti riconosciuti da' più dotti partecipi di divinità, viene comunemente per mirabile e stupenda denominata, nella quale si fabbricano gli spiriti per l'intellezione, quando non vogliamo dire che di vantaggio si venghino a perfezionare gli spiriti vitali, i quali poscia, coll'artificio e lor rara temperie, si rendono convenevoli per immediati mezzi della ragione.«

- 54 Zu Berengario da Carpis Erörterung von Galen und seiner Lokalisierung des *rete mirabile* siehe BERENGARIO DA CARPI 1521, S. ccclix r/v. Zu Vesalius' Leugnung der Existenz von Galens *rete mirabile* siehe VESALIUS 1543, S. 642f. Siehe des Weiteren RUSSELL 2013.
- 55 Zu Galen und dem *pneuma* siehe WILSON 1959; ROCCA 2013; VAN DER EIJK 2005.
- 56 GALEN/DE LACY 1980, S. 445-447.
- 57 Ebd., S. 431.
- 58 SCANNELLI 1657, S. 16: »ma la stessa bella idea di più bella pittura, dove si può dire per una tal formazione essersi distillati come per lambicco gli spiriti più rari che sono i puri estratti e vere quinte essenze di bella e buona pittura.«
- 59 Ebd., S. 15: »al pari del nettare o d'altro celeste liquore poté dopo, mediante la vista, inebriare i sensi de' maggiori professori e mantenerli non poco nell'estasi della maraviglia, atteso che furono anco in breve riconosciuti a proporzione gli effetti come divini di così eminenti soggetto, ed in guisa del capo dell'umano microcosmo, il vero seggio delle più eccelse operazioni.«
- 60 Ebd.: »si ritrova del pari contribuire Raffaello il naturale alimento di ben fondato sapere, mediante il quale scopronsi invenzioni d'istorie straordinariamente rappresentate e disposte spiritosamente rare con attitudini insolite e stupende, ed immediatamente Tiziano lo spirito con forza e gagliarda naturalezza, accoppiato a fiero ed impetuoso moto.«
- 61 Ebd.: »si ritrovano dalla temperie di così egregia parte esattamente represses ed attemperate.«
- 62 Ebd., S. 110: »ond'egli con altri principali della loro scuola si può dire che abbino servito come temperata cute e membrana universale per ricoprire e terminare il già ben formato microcosmo della pittura.«
- 63 Ebd.: »nella guisa che dalla stessa cute ne deriva la successiva cuticula, parte più ignobile e meno necessaria dell'umano composto, similmente nel nostro gran corpo di pittura possono servire per cuticula altri buoni soggetti, ma però meno principali di detta scuola, i quali tutti unitamente concorrono in ordine all'esterno compimento di un tal composto, e così non restando in oltre che aggiungere in riguardo delle parti integranti e necessarie se non quelle le quali solo ora appariscono per accidente, che sono alle volte nelle parti estreme l'escrescenze callose e dure ed altre escrementizie dell'ultima cuticula, come diversi fuchi e somiglianti superflui abbigliamenti.«
- 64 In diesem Zusammenhang siehe SOHM 2009, S. 161-166; PERICOLO 2019, S. 36-45.
- 65 SCANNELLI 1657, S. 134: »si verrà a dedurre dal secondario riconoscimento dell'opere, come espressioni de' particolari oggetti, la qualità ed efficacia delle cause, per uniformarsi con un tal modo alla più sicura verità del fatto, mentre il sofisticar di vantaggio con tratti di continuata ostinazione contro l'esperimentato del senso non è dichiarato in fine dal savio che per un effetto di vacillante e debile intendimento.«
- 66 Ebd., S. 131: »dove le già concepite idee del bellissimo vengono a rappresentare all'immaginazione con la stessa somiglianza di quel vero, ancorché finto e simulato, come se tale venisse esposto a' sentimenti umani, ed in un tal modo per vedersi come al vivo espressa bellezza e grazia quasi divina, soprapresi in un tratto i sentimenti da qualità cotanto eccellenti, non possono che restar commossi all'amore e devozione, e similmente per l'apparenza, come vera, di profana bellezza e lussuria, ed ad incitamento di libidine.«

- 67 Ebd., S. 132: »opere tali veramente compite e quasi animate [...] si dovranno [...] essaltare continuamente in terra come reliquie e semi più verisimili e maggiormente uniformi alla stessa divinità.«
- 68 Ebd., S. 131: »perché questa armonia de' corpi che bellezza è detta non è altro che una via per cui si camina alla cognizione di Dio.«
- 69 Ebd., S. 230f.: »e fra gli effigiati che palesano più al verisimile l'umanata divinità del benedetto Redentore, questo sarà se non il più raro d'ogni altro, almeno eguale ad ogni più eccellente qualificato, e maggiormente conforme alla lettera di Lentulo.« Zu Tizians *Zinsgroschen*, heute in der Gemäldegalerie in Dresden, siehe WETHEY 1969, S. 163f., Kat.Nr. 147.
- 70 Siehe LUTZ 1975.
- 71 SCANNELLI 1657, S. 231: »e questi conspirando unitamente alla maggior verità dell'istoria, rapportano alla vista del fedele di Cristo quello che al presente pare non possa la mente se non imperfettamente concepire, che viene per un tal mezo a manifestarsi con estrema puntualità.«
- 72 Zu Michelangelos *Auferstandenem Christus* in S. Maria Sopra Minerva, Rom, siehe DE TOLLNAY 1948, S. 89–95.
- 73 LOMAZZO 1584, S. 531.
- 74 SCANNELLI 1657, S. 282: »abbisogna che supplisca il Cielo coll'aggiungere grazia divina e più delicata bellezza.«
- 75 Ebd.: »dicasi pure che [...] la figura parimente dell'umanato Dio rappresentata di debita convenienza non sia in effetto che un epilogo delle maggiori difficoltà e più degne e qualificate bellezze che possa dimostrare la pittura alla vista de' buoni virtuosi.«

Bibliographie

- ARADY 1963: Kálmán Arady (Hg.), Atti del Convegno Internazionale per la celebrazione del V centenario della nascita di Giovanni Manardo 1462–1536, Ferrara 1963.
- ARISTOTELES/KULLMANN 2007: Aristoteles, *Historia animalium*, hg. und übersetzt von Wolfgang Kullmann, Zoologische Schriften, Berlin 2007.
- ARISTOTELES/SEIDL 1995: Aristoteles, *Über die Seele*. Griechisch–Deutsch, übersetzt von Wilhelm Theiler, hg. von Horst Seidl, Hamburg 1995.
- BERENGARIO DA CARPI 1521: Jacopo Berengario da Carpi, *Carpi commentaria cum amplissimis additionibus super anatomia Mundini*, Bologna 1521.
- BREDEKAMP 1999: Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien: Der Leviathan. Urbild des modernen Staates*, Berlin 1999.
- CROPPER 2009: Elizabeth Cropper, *Ancients and Moderns: Alessandro Tassoni, Francesco Scannelli, and the Experience of Modern Art*, in: *Annali di Critica d'Arte* 5, 2009, S. 81–101.

- DE TOLNAY 1948: Charles de Tolnay, Michelangelo III, The Medici Chapel, Princeton 1948.
- DESCARTES 1664: René Descartes, *L'Homme et la formation du foetus*, Paris 1664.
- DESCARTES/ROTHSCHUH 1969: René Descartes, *Über den Menschen*, übersetzt und kommentiert von Karl E. Rothschuh, Heidelberg 1969.
- DU LAURENS 1605: André du Laurens, *Historia anatomica humani corporis partes singulas uberrime enodans novisque controversiis de observationibus illustrata*, Lyons 1605.
- DU LAURENS/SUCIU 2012: André du Laurens, *Discours des maladies mélancoliques (1594)*, hg. von Radu Suci, Genf 2012.
- FERNEL 1542: Jean Fernel, *De naturali parte medicinae libri septem*, Paris 1542.
- FIGARD 1903: Léon Figard, *Un médecin philosophe du XVIe siècle. Étude sur la psychologie de Jean Fernel*, Paris 1903.
- GAGE 2016: Frances Gage, *Painting as Medicine in Early Modern Rome. Giulio Mancini and the Efficacy of Art*, University Park 2016.
- GALEN/NÖLDEKE 1805: Galen. *Vom Nutzen der Theile des menschlichen Körpers*, übersetzt von Georg J. F. Nöldeke, Bd. 1, Oldenburg 1805.
- GALEN/DE LACY 1980: Galen, *De placitis Hippocratis et Platonis, On the Doctrines of Hippocrates and Plato*, übersetzt und hg. von Phillip de Lacy, Bd. 2, Berlin 1980.
- GALEN/VON TÖPLY 1904: Richard von Töply, *Anatomische Werke des Ruphos und Galeos: Die Knochen*, in: *Anatomische Hefte* 76, 1904, S. 405–431.
- GALEN/HELMREICH 1907/1909: Galen, *De usu partium libri XVII*, hg. von Georg Helmreich, 2 Bde., Leipzig 1907/1909.
- GALEN/SINGER 1953: Charles Singer, *Galen's Elementary Course on Bones*, in: *Proceedings of the Royal Society of Medicine* 45, 1953, S. 767–776.
- HOBBS/OAKESHOTT 1946: Thomas Hobbes, *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth*, hg. von Michael Oakeshott, Oxford 1946.
- HOBBS/KLENNER 1996: Thomas Hobbes, *Leviathan*, übersetzt von Jutta Schlösser, hg. und eingeführt von Hermann Klenner, Hamburg 1996.
- HUTSON 2012: James L. Hutson, »Un modo più chiaro.« Francesco Scannelli and the Physiology of Style, in: *Storia dell'Arte* 32, 2012, S. 95–124.
- LOMAZZO 1584: Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura*, Mailand 1584.
- LUTZ 1975: Cora E. Lutz, *The Letter of Lentulus' Describing Christ*, in: *The Yale University Library* 50, 1975, S. 91–97.

- MANARDO 1535: Giovanni Manardo, *Epistolarum medicinalium libri duodeviginti*, Basel 1535.
- NUTTON 1997: Vivian Nutton, *The Rise of Medical Humanism. Ferrara 1464–1555*, in: *Renaissance Studies* 11, 1997, S. 2–19.
- OCCHIPINTI 2016: Carmelo Occhipinti, Raffaello, Correggio, Caravaggio, un'esperienza tattile. *Sulle orme di Scannelli*, Rom 2016.
- PERICOLO 2015: Lorenzo Pericolo, »Statuino«. An Undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory, in: *Art History* 38, 2015, S. 862–889.
- PERICOLO 2019: Lorenzo Pericolo, *Beyond Perfection. Guido Reni and Malvasia's Fourth Age of Painting*, in: *Malvasia's Felsina pittrice: Lives of the Bolognese Painters. Volume Nine: Life of Guido Reni*, hg. von Elizabeth Cropper und Lorenzo Pericolo, Turnhout/London 2019, Bd. 2, S. 1–132.
- PERLER 2015: Dominik Perler, *The Faculties. A History*, Oxford 2015.
- PICCOLOMINI 1586: Arcangelo Piccolomini, *Anatomicae praelectiones*, Rom 1586.
- PIERRO 1965: Francesco Pierro, *Arcangelo Piccolomini Ferrarese (1525–1586) et la sua importanza nell'anatomia postvesaliana*, Ferrara 1965.
- RICHARDSON 2018: Linda Deer Richardson, *Academic Theories of Generation in the Renaissance. The Contemporaries and Successors of Jean Fernel (1497–1558)*, New York 2018.
- ROCCA 2013: Julius Rocca, *Galen on the Brain. Anatomical Knowledge and Physiological Speculation in the Second Century AD*, Leiden/Boston 2013.
- RUSSELL 2013: Gül A. Russell, *Vesalius and the Emergence of Veridical Representation in Renaissance Anatomy*, in: *The Fine Arts, Neurology and the Neuroscience*, hg. von Stanley Finger u.a., Amsterdam 2013, S. 3–32.
- SCANNELLI 1657: Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura*, Cesena 1657.
- SCANNELLI/LEPORE 1989: Francesco Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura*, hg. von Rossella Lepore, 2 Bde., Bologna 1989.
- SHERRINGTON 1946: Charles Sherrington, *The Endeavor of Jean Fernel, with a List of the Editions of His Writings*, Cambridge 1946.
- SIRAISSI 2013: Nancy G. Siraisi, *Communities of Learned Experience. Epistolary Medicine in the Renaissance*, Baltimore 2013.
- SOHM 2009: Philip Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy 1500–1800*, New Haven/London 2009.
- VAN DER EIJK 2005: Philip J. van der Eijk, *Medicine and Philosophy in Classical Antiquity. Doctors and Philosophers on Nature, Soul, Health, and Disease*, Cambridge 2005.

VESALIUS 1543: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basel 1543.

VIZIER 1996: Alain Vizier, *Descartes et les automates*, in: *MLN* 111, 1996, S. 688–708.

WETHEY 1969: Harold E. Wethey, *The Paintings of Titian. Complete Edition I, The Religious Paintings*, London 1969.

WILSON 1959: Leonard G. Wilson, *Erasistratus, Galen, and the Pneuma*, in: *Bulletin of the History of Medicine* 33, 1959, S. 293–314.