



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit:

Rembrandts Gruppenporträts
im kulturgeschichtlichen Kontext

Verfasserin:

Marie-Valerie Koppensteiner

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienbuchblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	S. 7
II. Geistesgeschichtliche Grundlagen zu Rembrandts Anatomiestücken	
1. Abriss der Geschichte der nördlichen Niederlande	S. 10
2. Die Entwicklung der bildenden Kunst in den nördlichen Niederlanden im Spiegel der Profanisierung	S. 13
3. Amsterdam am Weg zur Metropole	S. 18
III. Zur Vorgeschichte der Anatomiedarstellungen	
1. Die Anfänge der Anatomie	S. 22
2. Leonardo da Vinci- vom Künstleranatomen zum Wissenschaftler	S. 27
3. Anatomieschriften des 16. Jahrhunderts	S. 31
IV. Rembrandts Anatomiedarstellungen im kulturgeschichtlichen Kontext	
1. Alois Riegl - Das holländische Gruppenporträt	S. 37
2. Die Amsterdamer Chirurgengilde	S. 40
3. Die Anfänge der Amsterdamer Anatomiestücke	S. 44
V. Rembrandts Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp	S. 51
1. Die Teilnehmer der Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp	S. 53
2. Die Anatomie des Dr. Tulp unter dem Skalpell	S. 58
3. Die Anatomie des Dr. Tulp zwischen Innovation und Tradition	S. 66

VI. Rembrandts Anatomie des Dr. Joan Deijman	S. 70
1. Die Teilnehmer der Anatomie des Dr. Joan Deijman	S. 71
2. Rekonstruktion der Anatomie des Dr. Deijman	S. 73
 VII. Die Gemälde der Amsterdamer Chirurgengilde nach 1670	 S. 79
 VIII. Schlussbetrachtung	 S. 87
 Zusammenfassung	 S. 89
Bibliographie	S. 91
Abbildungsnachweis	S. 103
Abbildungen	S. 113

I. Einleitung

Am Beginn der Recherchen für diese Diplomarbeit stand der Gedanke, sich mit den Gruppenporträts Rembrandts im kulturgeschichtlichen Kontext auseinander zu setzen. Im umfangreichen Oeuvre Rembrandts nehmen die Gruppenporträts des Künstlers einen verschwindend kleinen Teil ein. Rembrandt schuf während seiner langen Schaffensperiode vier monumentale Gruppenporträts. Bereits kurz nach Rembrandts Ankunft in Amsterdam wurde der junge Künstler von den Chirurgen der Stadt mit der Ausführung eines Gruppenporträts betraut. Mit dem Gemälde der Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp (**Abb. 1**) gelang es Rembrandt mit Bravour im Jahre 1632 das künstlerische Parkett Amsterdams zu betreten. Nach dem Erfolg des ersten Gruppenporträts vergingen zehn Jahre, bis Rembrandt von den Mitgliedern der Kloveniersgilde den Auftrag zur Schaffung eines weiteren Gruppenporträts erhielt. Die Kompanie des Frans Banning Cocq (**Abb. 2**), fälschlicherweise besser bekannt als "Die Nachtwache", zeigte prominente Amsterdamer Bürger als Mitglieder einer städtischen Schützenkompanie, die sich unter dem Kommando ihres Hauptmanns zu einem feierlichen Aufmarsch formierte. Die große Akzeptanz, mit der die Anatomie des Dr. Tulp unter den Mitgliedern der Chirurgengilde aufgenommen wurde, verhalf Rembrandt vermutlich zum Auftrag des dritten Gruppenporträts. Das Gemälde der Anatomie des Dr. Joan Deijman (**Abb. 3**) entstand 1656, wurde aber durch einen Brand stark beschädigt und ist daher nur als Fragment erhalten. In den letzten Jahren seines unsteten Lebens schuf Rembrandt im Jahre 1662 mit dem Gemälde der Staalmeesters (**Abb. 4**) ein weiteres Meisterwerk im Genre der Gruppenporträtmalerei.

Zunächst sollten alle vier Gruppenporträts Rembrandts Thema der Diplomarbeit sein. Im Zuge der Recherchen kristallisierte sich aber heraus, dass der vereinende Charakter der Gemälde grosso modo darin zu sehen ist, dass es sich bei der Anatomie des Dr. Tulp, der Anatomie des Dr. Deijman, der Kompanie des Frans Banning Cocq und den Staalmeesters um Gruppenporträts handelt. Um nicht Gefahr zu laufen, sich in den Untiefen von

Rembrandts Gruppenporträts zu verirren, besann ich mich auf die weisen Worte des niederländischen Kulturhistorikers Johan Huizinga, der bereits in seinem Werk *“Holländische Kultur des 17. Jahrhunderts”* vor der Überinterpretation der Malerei mahnte: *“Noch ein Wort zur Bedeutung des Gegenstandes in unserer Kunst des siebzehnten Jahrhunderts. Der Betrachter von heute muss sich vor der Verleitung hüten, die ihn sein modernes Bewusstsein nahe legt, in der Darstellung des Gegenstandes mehr und etwas anderes zu sehen als der Künstler beabsichtigt haben kann. Ein Teil des Sinnes dieser Kunst wird uns immer entgehen. Sie steckt voll von verdeckten Hinweisen und Anspielungen, die wir auch mit dem genauesten Studium nicht alle enträtseln können.”*¹ Da Rembrandts Anatomiestücke seit dem Beginn meiner Recherchen die größte Faszination auf mich ausübten, entschloss ich mich dazu, nur die Gemälde der Anatomiestunden in meine kulturgeschichtlichen Überlegungen zu Rembrandts Gruppenporträts einzubeziehen, auf die Kompanie des Frans Banning Cocq und die Staalmeesters wird nicht näher eingegangen.

Zu Beginn der Diplomarbeit wird ein kurzer Überblick über die geistesgeschichtlichen Grundlagen zu Rembrandts Anatomiestücken gegeben. Die historische, politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Situation der nördlichen Niederlande soll reflektiert werden und in weiterer Folge wird auf die Profanisierung der bildenden Kunst eingegangen. Das dritte Kapitel rollt die Vorgeschichte der Anatomiedarstellungen auf und versucht einen Bogen von den Anfängen der Anatomie bis zu den Anatomieschriften des 16. Jahrhunderts zu spannen. Darauf folgt ein Kapitel, welches die Anatomiedarstellungen Rembrandts im kulturgeschichtlichen Kontext analysiert, sich mit Alois Riegl und der Amsterdamer Chirurgengilde auseinandersetzt. Da Rembrandts Anatomiestücke zwischen Innovation und Tradition dieser spezifischen Bildgattung verankert sind, erschien es mir unerlässlich auf die Entwicklung der Darstellungsweise dieses Bildtypus einzugehen. Die nächsten zwei Kapitel sind der Anatomie des Dr. Nicolaes

¹ Huizinga 2001, S. 112- 113.

Tulp und der Anatomie des Dr. Joan Deijman gewidmet. Das darauf folgende Kapitel geht der Frage nach, ob mit der Vollendung der Anatomie des Dr. Joan Deijman durch Rembrandt im Jahre 1656 die Bildgattung der Anatomiestücke in Amsterdam ein jähes Ende fand oder ob es noch zu weiteren Porträtaufträgen der Amsterdamer Chirurgengilde kam. In der abschließenden Schlussbetrachtung soll dem Faszinosum Rembrandt nachgespürt werden, da zahlreiche Künstler der Gegenwart durch Rembrandts Gruppenporträts zu neuen Werken inspiriert wurden.

II. Geistesgeschichtliche Grundlagen

zu Rembrandts Anatomiestücken

1. Abriss der Geschichte der nördlichen Niederlande

Da die Hochblüte der nördlichen Niederlande nur unter der Berücksichtigung von gesellschaftlichen, kulturellen, religiösen, sozialen und wirtschaftlichen Aspekten erklärt werden kann, steht am Anfang die historische Betrachtung der niederländischen Geschichte.² Die geographische Ausdehnung der Niederlande um 1600 kann nicht mit dem gegenwärtigen Königreich verglichen werden.³ Die "Niederlande" umfassten bis zur erklärten Unabhängigkeit der sieben nördlichen Provinzen im Jahr 1581 das Staatsgebiet des gegenwärtigen Königreiches, sowie Belgiens.⁴ Zwischen 1481 und 1579 wurden diese Provinzen von Mitgliedern des Hauses Habsburg regiert.⁵ Auch wenn diese Gebiete nie eine Einheit bildeten, befanden sie sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch unter der einheitlichen Herrschaft von Philipp II., dem Sohn Kaiser Karl V..⁶ Philipp II. hatte sich vor allem dem Schutz der katholischen Kirche verschrieben, daher versuchte der Spanier die Reformationsbewegung zu unterdrücken und die Niederlande unter eine einheitliche Verwaltung zu stellen. Der Habsburger verärgerte innerhalb kurzer Zeit die Bevölkerung der Provinzen, schürte den Unmut der Menschen gegen seine Herrschaft und förderte die Bereitschaft zur Rebellion. Die Stellung des Adels als Feudalherren sollte untergraben werden, die Bauern wurden durch eine undurchführbare Landreformen aufgebracht, die Städte sollten zu hohen Steuerzahlungen verpflichtet und der Protestantismus ausgelöscht werden.⁷ Zahlreiche Repressalien

² Haak 1984, S. 14.

³ Anm.: Der moderne, heutige Staat der Niederlande wird oft auch „Holland“ bezeichnet; da Holland lediglich eine der einflussreichsten Provinzen der Republik der Niederlande war, wird diese Bezeichnung hier nicht für den ganzen Staat verwendet (Westermann 1996, S. 10).

⁴ Glaesker 1994, S. 54- 55, FS 3.

⁵ Westermann 1996, S. 17.

⁶ Schwartz 1987, S. 12.

⁷ Schwartz 1987 S. 12.

verschärften den Unmut der Bevölkerung, das Widerstandsrecht gegen die Politik Philipps II. wurde in die calvinistische Lehre aufgenommen, der sich organisierende Adel forderte den Rückzug der spanischen Truppen aus den niederländischen Provinzen und die Beendigung der Inquisition.⁸ Im August 1566 führten die ersten militanten calvinistischen Bilderstürme zur rigorosen Vernichtung von Gemälden und Skulpturen in den Kirchen des Landes.⁹ Um die Spannungen in den Provinzen unter Kontrolle zu bringen und die Ketzerei zu vernichten, entsandte Philipp II. unter der Führung des Herzogs von Alba eine Truppe aus Spanien, die 1567 in den Niederlanden eintraf.¹⁰ Der Herzog von Alba setzte unmittelbar nach seiner Ankunft ein Sondergericht zur Bekämpfung von Aufständischen und Ketzern ein, den so genannten Blutrath, der hunderte Todesurteile vollstreckte.¹¹ Seit 1568 rebellierten zahlreiche adelige Führer aus den niederländischen Provinzen, ermutigt durch lokale wirtschaftliche Interessen und unterstützt durch niederländische Protestanten, die sich vom katholischen Spanien lossagen wollten.¹² Zusammen mit dem spanischen Generalstatthalter der südlichen Niederlande versuchte Philipp II. die Abspaltungsversuche einzelner Provinzen zu verhindern.¹³ Der autoritäre Führungsstil Phillip II. führte schließlich 1568 zu einem bewaffneten "Aufstand", der den Beginn des Achtzigjährigen Krieges bildete und bis zum Westfälischen Frieden 1648 durch dauerhafte Auseinandersetzungen und militärische Begegnungen zwischen Spanien und den sieben vereinigten Provinzen der nördlichen Niederlande geprägt wurde.¹⁴ Dieser bewaffnete Aufstand wurde von Prinz Wilhelm von Oranien angeführt, der Befreiungskampf hatte die Teilung der Niederlande zur Folge.¹⁵ Die südlichen Niederlande blieben dem spanischen König und dem Katholizismus treu, die protestantischen nördlichen

⁸ Glaesker 1994, S. 54.

⁹ Ploetz 1998, S. 679.

¹⁰ Haak 1984, S. 21.

¹¹ ebenda, S. 22.

¹² Westermann 1996, S. 17.

¹³ ebenda, S. 17.

¹⁴ Glaesker 1994, S. 55.

¹⁵ Anm.: Es kam nicht nur in den Niederlanden zu Verfolgung und Rebellion, in Frankreich gipfelte im August 1572 die grausame Verfolgungsjagd der Calvinisten in der Bartholomäusnacht (Ploetz 1998, S. 679).

Niederlande spalteten sich ab. Die sieben nördlichen Provinzen strebten nicht nur aus Glaubensgründen die Selbständigkeit an, die Reformation hatte das Land im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts über Frankreich und die südlichen Niederlande erreicht, vielmehr hatte der Protestantismus dem Aufstand den ausschlaggebenden Anstoß gegeben.¹⁶ Am 23. Jänner 1579 unterzeichneten sieben nördliche Provinzen einen Bündnisvertrag und schlossen sich zur Union von Utrecht zusammen.¹⁷ Die Provinzen Geldern, Holland, Zeeland, Utrecht, Friesland, Overijssel und Groningen vereinigten sich in der Union und übertrugen die erbliche Statthalterschaft an Wilhelm von Oranien.¹⁸ Erst 1581 sagten sich die Generalstaaten, die Vertretung der Ständeversammlungen der einzelnen nördlichen Provinzen, von Philipp II. los.¹⁹ 1584 kam es durch Gefolgsleute Philipps zur Ermordung des Prinzen Wilhelm von Oranien, wodurch dieser nun endgültig zum Nationalhelden erhoben wurde.²⁰ 1585 wurde Antwerpen von den katholischen Spaniern eingenommen, dies führte dazu, dass zahlreiche protestantische Intellektuelle und Künstler aus den südlichen Niederlanden in die Republik der Vereinigten Niederlande emigrierten.²¹ Die Emigranten aus den südlichen Provinzen bildeten einen wichtigen Modernisierungsfaktor für die nördlichen Niederlande, belebten das dortige Kunstschaffen und die intellektuelle Geisteswelt.²²

In den nördlichen Niederlanden befand sich die Regierungsgewalt bei den Städten, die das wirtschaftliche Rückgrat des Landes bildeten und von einer mittelständischen Führungsschicht, den Regenten verwaltet wurde.²³ Die Vereinigten Provinzen achteten von Anfang an darauf, dass die Interessen der einzelnen Provinzen, der Städte und Regenten gleichberechtigt verfolgt

¹⁶ Westermann 1996, S. 17- 18.

¹⁷ Schwartz 1987, S. 12.

¹⁸ Ploetz 1962, S. 299.

¹⁹ Schwartz 1987, S. 13.

²⁰ ebenda, S. 13.

²¹ Westermann 1996, S. 10.

²² North 2001, S. 21- 22.

²³ Westermann 1996, S. 21.

wurden.²⁴ Im Gegensatz dazu wurde das Königreich Spanien und seine Herrschaftsgebiete in den südlichen Niederlanden vom Hof aus regiert, der eine zentralistische Politik verfolgte.²⁵ Bereits 1609 wurden Teilzugeständnisse zur Anerkennung der Republik der Niederlande gewährt, als diese mit Spanien in Antwerpen einen zwölfjährigen Waffenstillstand vereinbarte.²⁶ Während des 17. Jahrhunderts befand sich die Republik der Niederlande fast durchgehend im Kriegszustand und erlangte erst durch den 1648 geschlossenen Westfälischen Frieden politische Anerkennung, Ruhe und Stabilität.

2. Die Entwicklung der bildenden Kunst in den nördlichen Niederlanden im Spiegel der Profanisierung

Die politischen Veränderungen des 16. Jahrhunderts verliefen auch in den Niederlanden nicht ohne religiöse Konflikte. Im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts wurden die Lehren der Reformation von Frankreich ausgehend, über die südlichen Niederlande, durch zahlreiche Prediger in den nördlichen Provinzen verbreitet. Philipp II., der katholische Herrscher aus Spanien, hatte aufgrund seiner rigiden Maßnahmen der Bevölkerung gegenüber bereits großen Unmut bei den Menschen hervorgerufen. Durch sein skrupelloses Vorgehen gegen die Anhänger der Reformation trug der Habsburger nicht wesentlich zur Verbesserung der Position der katholischen Kirche in den Niederlanden bei. Luther und Calvin traten für eine textnahe Interpretation der heiligen Schrift ein. Um die Lehren der Reformation innerhalb der Bevölkerung zu verbreiten sollten Bibelausgaben in den verschiedensten Landessprachen für jedermann zugänglich sein.²⁷ Der katholischen Kirche wiederum war eine Vermittlerrolle von Heiligen und Sakramenten wichtig, dies förderte deren Kult, wobei der Verbreitung von bildnerischen Darstellungen

²⁴ Westermann 1996, S. 21.

²⁵ ebenda, S. 21.

²⁶ Ploetz 1998, S. 680.

²⁷ Westermann 1996, S. 47.

eine bedeutende Rolle zukam.²⁸ Calvinistische Prediger hingegen lehnten eine Verwendung von Bildern bei religiösen Andachten ab, da nach ihrer Lehre das Heil allein vom Glauben abhängt. Weiters widerstrebte ihnen die katholische Vorstellung, dass der Glaube durch Abbildungen von Heiligen, Reliquien oder Wallfahrten verstärkt werden könnte. Die Bevölkerung forderte in einer Petition von Philipp II. die blutige Verfolgung der Protestanten zu beenden und Zugeständnisse bei der Religionsausübung zu gewähren. Noch bevor die Antwort des Herrschers eintraf, brach am 10. August 1566 ein Aufstand aus, der einen Bildersturm zur Folge hatte, welcher sich von Antwerpen über Gent bis nach Amsterdam, Utrecht und Den Haag ausbreitete.²⁹ Der Aufstand richtete sich gegen die katholische Kirche, welche als symbolische Quelle der politischen und gesellschaftlichen Missstände angesehen wurde: den Rebellen ging es weniger um die Plünderung der Kirchen, sondern vielmehr um die Zerstörung von Bildern und Skulpturen der Heiligen.³⁰

Während diesen stürmischen Zeiten kam es zwischen 1565 und 1580 zu einer Zäsur in der Entwicklung des nordniederländischen Porträts, da die kirchlichen Auftraggeber fast zur Gänze wegfielen.³¹ Der Calvinismus wurde in den nördlichen Niederlanden zur vorherrschenden Religion, dies blieb auch für die bildende Kunst nicht ohne weit reichende Folgen, da Calvin unter Berufung auf das zweite Gebot die Ausschmückung von kirchlichen Räumen mit Andachtsbildern untersagt hatte.³² In der Zeit vor 1500 fand das Porträt vor allem innerhalb der Kirche für Gedenktafeln und Altarflügel spärliche Verwendung, auf denen die Auftraggeber und ihre verstorbenen Angehörigen dargestellt wurden. Erst nach 1500 war eine deutliche Zunahme in der kirchlichen sowie profanen Verwendung des Porträts in den Niederlanden zu bemerken, ab 1520 etablierte sich ein Kreis junger talentierter Porträtisten, wie Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck und Dirck Jacobsz im Land, die

²⁸ Westermann 1996, S. 47.

²⁹ Haak 1984, S. 21.

³⁰ ebenda, S. 21.

³¹ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 20.

³² Glaesker 1994, S. 55.

Porträts sowohl für Kirchen als auch für private Auftraggeber fertigten.³³ Zunächst kamen die Auftraggeber der Porträts nach wie vor aus den Kreisen wohlhabender Adeliger und hoher Würdenträger; in Amsterdam hingegen existierte bereits eine kapitalkräftige Oberschicht von vermögenden Bürgern, die Porträts in Auftrag gaben.³⁴ 1529 vollendete Dirck Jacobsz das älteste bekannte Schützenbildnis (**Abb. 5**), das den Beginn einer Tradition holländischer Schützenbilder markierte. Der Künstler porträtierte die Mitglieder einer städtischen Bürgerwehr in zwei übereinander gestellten Reihen. *“Mit diesem Gemälde”*, wie Rudi Ekkart sehr treffend bemerkte, *“beginnt eine Tradition holländischer Schützenbilder, die eine bedeutende Ausdrucksform der bürgerlichen Porträtkunst in den nördlichen Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts bildet.”*³⁵ In den nächsten Jahren folgten diesem Gemälde zunächst in Amsterdam mehrere Darstellungen dieses Typus. Zur gleichen Zeit entstanden bereits Doppelporträts von Ehepaaren und Gruppenbildnisse von Familien. Aufgrund der politisch instabilen Situation in der Zeit zwischen 1570- 1580 war ein dramatischer Rückgang sowohl von Seiten der kirchlichen Auftragsvergabe, als auch in der Gesamtproduktion der Porträtkunst zu bemerken. In den sechziger und siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts starben einige der populärsten Porträtisten der Zeit, wie Jacobsz, van Scorel und van Heemskerck, andere Künstler hatten bereits außerhalb des Landes ihren Wirkungskreis gefunden.³⁶ Inmitten des Konflikts mit Spanien stiftete 1574 Prinz Wilhelm von Oranien die Universität in Leiden für die Provinz Holland.³⁷ Erst nachdem in einigen Gebieten der Niederlande die politische Stabilität langsam wiederhergestellt wurde, erlebte die Porträtmalerei einen neuerlichen Aufschwung, wie beispielsweise anhand der zahlreichen Werke des Leidener Malers Isaac Claesz Swanenburgh zu belegen ist.

Worin kann also die Ursache für das besondere Wachstum der

³³ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 19.

³⁴ ebenda, S. 19.

³⁵ ebenda, S. 20.

³⁶ ebenda, S. 20.

³⁷ Huizinga 2007, S. 78.

niederländischen Malerei gesehen werden, obwohl die Reformation eigentlich eine bilderfeindliche Atmosphäre im Land geschaffen hatte? Hat der Calvinismus zur reichen kulturellen Entwicklung des Landes einen entscheidenden Beitrag geleistet? In der Kunst der Niederlande des 17. Jahrhunderts hatte die Malerei und Graphik ein unverhältnismäßig starkes Übergewicht im Vergleich zu anderen Kunstgattungen, wobei ein bedeutender Anteil an diesem Umstand ohne Zweifel den politischen und speziellen religiösen Verhältnissen des Landes zuzuschreiben ist.³⁸ Im Vergleich zu den anderen europäischen Ländern fiel in den nördlichen Niederlanden die Kirche als Auftraggeber fast zur Gänze aus, da die calvinistische Lehre das Anbringen von Altar- und Heiligenbildern zur Verehrung ablehnte.³⁹ Die calvinistische Lehre gestattete Bilder zu didaktischen Zwecken oder als Dekoration, diese Werke sollten nicht die Kirchen sondern die Profanbauten schmücken.⁴⁰ Die Profanisierung der niederländischen Kunst wurde durch die calvinistische Religion getragen. Darstellungen des biblischen Themenkreises des Alten Testaments sollten beispielsweise die Sitte und Moral fördern, Bilder wie Landschaften oder Stillleben sollten die göttliche Schöpfung wiedergeben - die Bilder dienten oftmals zur religiösen Erbauung oder hatten moralische Belehrungen zum Inhalt.⁴¹ Die Themenbereiche der Landschafts- und Genredarstellungen waren im Vergleich zu Historienbildern, die biblische, mythologische oder geschichtliche Themen umfassten, zwar am unteren Ende der ästhetischen und auch finanziellen Werteskala angesiedelt, doch der Anteil an der Kunstproduktion war überdurchschnittlich hoch, sodass diese Werke zu niedrigen Preisen gehandelt wurden und sich große Bevölkerungsteile diese Darstellungen leisten konnten.⁴² Ein wesentlicher Grund für das besondere Wachstum der niederländischen Malerei ist im Interesse der Bevölkerung an der äußeren Gestalt der Dinge zu suchen, welches durch den unerschütterlichen Glauben an die Wirklichkeit und die Wichtigkeit all des

³⁸ Huizinga 2007, S. 61.

³⁹ Westermann 1996, S. 33.

⁴⁰ ebenda, S. 33.

⁴¹ Glaesker 1994, S. 55.

⁴² ebenda, S. 56.

Irdischen, durch die Lehren Calvins geprägt wurde.⁴³

Der Waffenstillstand des Jahres 1609 brachte neben politischer Stabilität auch vermehrt wirtschaftlichen Wohlstand, der das Interesse an Bildern explosionsartig ansteigen lies. Johan Huizinga verweist auf die kleinen, bescheidenen, mittelmäßigen Verhältnisse, aus denen die Kultur in den Niederlanden wuchs, betont die geringen Abstände zwischen den Städten und dem ländlichen Umland, erwähnt die knappe Größe der Bodenfläche und erinnert an den Unterschied zwischen den Ständen des Landes.⁴⁴ Diese bescheidenen Verhältnisse ermöglichten der Gesellschaft, trotzdem einen hohen Grad an allgemeinem Wohlstand zu erlangen. In der holländischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts nahm eine begrenzte Schicht von Regenten die wichtigsten Ämter ein, die wiederum die Mitglieder der Ämter aus ihren Reihen wählten und somit eine geschlossene gesellschaftliche Einheit bildeten; dennoch bestand die Möglichkeit, dass Bürger, die zu Vermögen gekommen waren Einfluss, erlangen konnten.⁴⁵ Innerhalb der niederländischen Gesellschaft gab es zahlreiche Aufstiegsmöglichkeiten, die das schnelle Anwachsen der bürgerlichen Oberschicht begünstigten. Diese Umstände führten zu einer Vergrößerung der Auftraggeberschicht, die Porträts und andere Gemälde für den häuslichen Gebrauch bestellte, um den neu erworbenen Status zu bekräftigen.⁴⁶ Die Porträtmalerei erlangte zwar eine gewisse gesellschaftliche Funktion, dennoch bestand ein durch fast alle Gesellschaftsschichten verbreitetes Interesse an der Malerei, die das äußere Wesen, die Gestalt der Dinge so wahr wie möglich darstellte. Kein Gegenstand der Umgebung war zu gering um dargestellt zu werden, gleich ob Hausrat, Mensch, Tier oder Natur, es ging nicht um die bloße Wiedergabe, sondern es war immer der Ausdruck eines Wesens, das hinter der äußeren Form stand.⁴⁷ Die Maler suggerierten oftmals in der Darstellung der Motive einen offenkundigen Realismus, eine Wiedergabe nach dem Leben wurde angestrebt, die Idealisierung von Gegenständen und Menschen wurde

⁴³ Huizinga 2007, S. 109.

⁴⁴ ebenda, S. 61.

⁴⁵ Haak 1984, S. 32.

⁴⁶ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 21.

⁴⁷ Huizinga 2007, S. 110.

hingegen meistens gänzlich außer acht gelassen. Die calvinistische Lehre förderte die Wiedergabe des Alltäglichen, wie es sich in Genre- oder Landschaftsdarstellungen widerspiegelt, sei es nur um das Auge zu erfreuen oder auch um den Betrachter zu belehren.⁴⁸ Trotz des oftmals vordergründig erscheinenden Realismus der Sujets, enthielten viele dieser Gemälde auch versteckte symbolische oder moralisierende Hinweise, die dem heutigen Betrachter oftmals verschlossen bleiben.

3. Amsterdam auf dem Weg zur Metropole

Nach einer langen, von politischen Unruhen und Veränderungen geprägten Zeit konnten die Niederlande dennoch eine erstaunliche Handelsblüte entfalten, die als materielle Grundlage für die reiche kulturelle Entfaltung des Landes gesehen werden kann.⁴⁹ Die Kaufleute und Händler Amsterdams hatten zunächst großes wirtschaftliches Interesse an der Fortführung der militärischen Auseinandersetzungen, da während des Krieges der Hafen von Antwerpen von der Flotte der Republik blockiert wurde und nicht angefahren werden konnte.⁵⁰ Amsterdam hatte sich um 1590 zur wichtigsten niederländischen Hafenstadt entwickelt und löste Antwerpen als Seefahrts- und Finanzzentrum ab.⁵¹ Die rasche Entwicklung des niederländischen Schiffsbaus, der schnelle Schiffe mit maximaler Ladekapazität zur Verfügung stellte, führte zur Beherrschung des Ostseehandels und der baltischen Schiffshandelsverkehrsroute.⁵² Amsterdam war zur Zeit Rembrandts nicht nur eine Handels- und Industriestadt, sondern entwickelte sich zu einer Metropole: Einwohnerzahl, Handelsumsatz, politische Macht und kultureller Reichtum waren kaum mit einer anderen Stadt dieser Zeit in Europa

⁴⁸ Glaesker 1994, S. 57.

⁴⁹ ebenda, S. 25.

⁵⁰ Westermann 1996, S. 24.

⁵¹ Haak 1984, S. 25.

⁵² Ausst. Kat., Amsterdam 2001, S. 44.

vergleichbar.⁵³ Im 16. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war ein kontinuierlicher Bevölkerungsanstieg in den Niederlanden zu verzeichnen, in Amsterdam etwa stieg die Bevölkerungsanzahl von 50. 000 Bewohnern um 1600 bis auf 200. 000 im Jahre 1650.⁵⁴ Zwischen 1590 und 1640 wurden riesige Flächen Land in der Provinz Holland urbar gemacht, wobei die Erfindung von windgetriebenen, wasserpumpenden Mühlen die Landgewinnung erheblich beschleunigte.⁵⁵ Die Trockenlegung ermöglichte die Vergrößerung des kultivierbaren Acker- und Weidelandes wodurch die Ernährung der sprunghaft angestiegenen Bevölkerung Amsterdams und des dicht besiedelten Hinterlandes gewährleistet werden konnte.⁵⁶ An der Amsterdamer Börse handelten Kaufleute aus dem In- und Ausland mit Gütern und Devisen, Händler spekulierten mit dem zukünftigen Wert bestimmter Waren, angefangen von Grundnahrungsmitteln wie Weizen und Heringen bis zu Luxusgütern wie Porzellan und Seide.⁵⁷ Zum Erfolg des niederländischen Handels trug auch der Finanzsektor bei, da dieser den Kaufleuten das benötigte Kapital in ausreichendem Maße und zu günstigen Bedingungen zur Verfügung stellte.⁵⁸ Die Niederländer dieser Zeit schreckten vor riskanten Anlagen und Spekulationen in Warentermingeschäften nicht zurück, wie der große Tulpenwahn der Jahre 1636/37, einer der bemerkenswertesten Spekulationseinbrüche der Zeit, zeigte.⁵⁹ Im 17. Jahrhundert galten die ursprünglich aus der Türkei stammenden Tulpen zunächst als exotisch. Erst als sich abzeichnete, dass diese seltene Pflanze vielfach nachgezüchtet werden konnte, wurde ein kostbares exotisches Gewächs zu einer allgemein erhältlichen Ware.⁶⁰ Zunächst bereicherten importierte Luxusgüter wie Tulpen, Porzellan und türkische Teppiche das Warenangebot, welche nur für eine kleine Elite erschwinglich waren. Die Reproduzierbarkeit dieser Güter

⁵³ Brown 1991, S. 42.

⁵⁴ North 2001, S. 20.

⁵⁵ Schama 1988, S. 53.

⁵⁶ ebenda, S. 53.

⁵⁷ Westermann 1996, S. 25.

⁵⁸ North 2001, S. 39- 40.

⁵⁹ ebenda, S. 39- 41.

⁶⁰ Schama 1998, S. 379- 380.

führte dazu, dass fremde Luxusartikel durch günstigere einheimische Erzeugnisse, beispielsweise Delfter Steingut und flämische Teppiche, für den allgemeinen Markt zugänglich wurden. Somit etablierten sich zwei verschiedene Warengruppen zur Befriedigung unterschiedlicher Kundenkreise: teure importierte Originale für die vermögenden Bürger und erschwingliche einheimische Erzeugnisse für die Allgemeinheit. *“Die Demokratisierung des Geschmacks in Bezug auf die angewandte Kunst bedeutete”,* laut Simon Schama, *“auch eine gewisse Popularisierung, die von den Holländern fröhlich akzeptiert wurde.”*⁶¹

Aufgrund der wachsenden Nachfrage gehobener heimischer Güter erlebte die Wirtschaft einen Aufschwung, der sich auch positiv auf die bildende Kunst auswirkte. Im 17. Jahrhundert übernahm der freie Markt die wesentlichen Aufgaben der Kunstvermittlung, da sich die Mehrheit der Maler nicht auf regelmäßige Aufträge von öffentlichen Institutionen oder Privaten verlassen konnten - es wurde für einen anonymen Markt produziert, der verschiedene Absatzmöglichkeiten bot.⁶² Die traditionelle Form der Auftragsvergabe bestand in den calvinistischen Niederlanden weiterhin, die Maler erhielten die Aufträge nicht mehr von den Kirchen, sondern von den Kommunen, Korporationen, dem Hof des Statthalters oder auch von wohlhabenden Privatpersonen.⁶³ Die St. Lukas - Gilde Amsterdams kontrollierte sowohl die Produktion als auch den Verkauf von Gemälden, Drucken und Skulpturen innerhalb der Stadt und versuchte durch Verordnungen die Einfuhr von Kunstwerken aus anderen Städten zu verhindern, um die eigenen Mitglieder zu schützen.⁶⁴ Der Großteil der Malerei fand überwiegend im bürgerlichen Milieu als häuslicher Schmuck Verwendung. Die Bilderlust der Bürger führte zu einer wahren Bilderflut, sodass Gemälde und Graphiken sehr bald als Ware gehandelt wurden. Die Arbeiten der Maler wurden in Buch- oder Bilderläden sowie auf den jährlichen Messen zum Verkauf angeboten, in

⁶¹ Schama 1998, S. 380.

⁶² North 2001, S. 83.

⁶³ Glaesker 1994, S. 61.

⁶⁴ Kat. Ausst., Amsterdam 2001, S. 30.

Nachlassauktionen versteigert, in Lotterien offeriert und von Kunsthändlern vertrieben.⁶⁵ Die Holländer sahen Bilder nicht nur als dekorative Objekte, sondern auch als bewegliche Gegenstände die zur Kapitalanlage oder als Zahlungsmittel dienten, mit denen gehandelt und spekuliert werden konnte.⁶⁶ Künstler wie Rembrandt traten selbst als Käufer und Verkäufer in der Öffentlichkeit auf. Die wachsende Nachfrage von Gemälden auf dem freien Markt bewirkte eine verstärkte Spezialisierung der Produktion, sodass sich einzelne Künstler auf gewisse Bildgenres, wie Landschaften, Historienbilder, Porträts, Tierdarstellungen, Stilleben oder Alltagsszenen konzentrierten.⁶⁷

⁶⁵ Westermann 1996, S. 39.

⁶⁶ Olbrich/ Möbius 1990, S. 78.

⁶⁷ Westermann 1996, S. 39.

III. Zur Vorgeschichte der Anatomiedarstellungen

1. Die Anfänge der Anatomie

Schon lange vor dem Zeitalter des "Gläsernen Menschen" begann die faszinierende Entdeckungsreise in das Innere des menschlichen Körpers und wurde durch verschiedenste Darstellungen festgehalten. Die Geschichte der Anatomie steht in enger Verbindung mit der bildenden Kunst und dem Buchdruck, wobei als Wichtigstes die sachliche Darstellung des menschlichen Körpers hinzu kommt.⁶⁸ Jedoch finden sich weder in der Antike noch in den darauf folgenden Jahrhunderten anatomisch korrekte und fehlerfreie Darstellungen des menschlichen Organismus.

Die Anfänge der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Anatomie des menschlichen Körpers kann bis ins 2. Jahrhundert nach Christus verfolgt werden. Galen, der einige Jahre als Gladiatorenarzt in Pergamon tätig war, konnte während dieser Zeit oberflächliche anatomische Strukturen wie Bänder, Gelenke und Muskeln durch genaue Beobachtung erforschen und erzielte durch sein Interesse am menschlichen Körper bedeutende Fortschritte auf dem Gebiet der Anatomie.⁶⁹ Obwohl in Rom die menschliche Sektion aus religiösen Gründen verboten war, gelang es Galen trotzdem, die Anatomie der menschlichen Knochen anhand von Skeletten und Gebeinen aus zerstörten Grabstätten zu studieren.⁷⁰ Galen von Pergamon wandte sich der Vivisektion zu und seziierte zahlreiche Affen und Schweine, wahrscheinlich seziierte Galen nie einen menschlichen Körper. Die gewonnenen Erkenntnisse übertrug Galen auf den Körper des Menschen, zahlreiche Fehler waren die Folge, welche aber nicht dem Unvermögen des Arztes zuzuschreiben sind, sondern aus den Umständen der Zeit resultierten, da die zur Verfügung stehenden Methoden keine weiterführenden

⁶⁸ Nestawal 2004, S. 48.

⁶⁹ Vollmuth 2004, S. 17.

⁷⁰ ebenda, S. 17.

Untersuchungen zu ließen.⁷¹ Galens anatomische Schriften, wie *De anatomicis administrationibus*, *De usu partium* und *De ossibus ad tirones*, behielten trotz der fachlichen Mängel über lange Zeit eine herausragende und dominierende Stellung in der Wissenschaft der Anatomie.⁷² Erst 1531 veröffentlichte Johann Günther von Andernach eine lateinische Übersetzung der griechischen Schriften Galens, wodurch diese einer breitem Leserschaft zugänglich gemacht wurden.⁷³

Der Kirchenlehrer Augustinus sprach sich in seiner Schrift *De civitate Dei* (413-426) sowohl aus ästhetischen, als auch aus humanitären Gründen gegen eine "sinnlose Sektion" am menschlichen Körper aus, welche seiner Ansicht nach eine grobe Verletzung des unantastbaren von Gott geschaffenen menschlichen Körpers darstellen würde.⁷⁴

Im frühen Mittelalter kam es in wissenschaftlicher Hinsicht zunächst zu einer Stagnation. Wie Ralf Vollmuth bereits in seiner Publikation *Das Anatomische Zeitalter* bemerkte, gelangte das reiche antike medizinische Wissen über Umwege durch byzantinische bzw. syrisch- persische Vermittlung in den arabisch- islamischen Bereich.⁷⁵ Ab dem 11. Jahrhundert fanden die antiken Schriften über diesen Umweg wieder Eingang in den abendländischen Kulturkreis.⁷⁶ In der Medizinschule von Salerno, einer berühmten europäischen Ausbildungs- und Forschungsstätte dieser Zeit, rückte die anatomische Ausbildung, unterstützt durch Tiersektionen, wieder vermehrt ins Blickfeld.⁷⁷

Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts wurde an der Universität in Padua die Lehrsektion an Leichen zögerlich wieder aufgenommen und allem Anschein

⁷¹ Vollmuth 2004, S. 141.

⁷² ebenda, S. 141.

⁷³ Moe 1995, S. 9.

⁷⁴ Vollmuth 2004, S. 141.

⁷⁵ ebenda, S. 17.

⁷⁶ ebenda, S. 17- 18.

⁷⁷ ebenda, S. 18.

nach von der katholischen Kirche geduldet.⁷⁸ Mundinus de Luzzi, ein Anatom aus Padua, veröffentlichte 1316 sein Werk *Anatomia*, welches in Latein abgefasst war und erstmals 1474 gedruckt wurde.⁷⁹ Der Paduaner stellte die Sektion in den Mittelpunkt seiner anatomischen Erkenntnisse und führte die Lehrsektion am menschlichen Körper in den universitären Unterricht ein.⁸⁰ Obwohl die *Anatomia Mundini* keine Illustrationen beinhaltete, stellte diese bis in das 16. Jahrhundert das anatomische Lehrbuch schlechthin dar. Peter Elmer verweist in seiner Publikation darauf, wie diese Sektionen zu verstehen sind: “[.....] the aim of these dissections was to demonstrate what was already known, rather than to conduct original, observational research. Mondino’s lessons are best understood as visual aids, to confirm the descriptions in Galen’s texts. Thus, medical instruction at medieval universities remained predominantly book- based [.....]”.⁸¹ Mundinus nutzte die Sektionen nicht um neues Wissen zu erlangen, sondern sah sich ganz der Lehre Galens verpflichtet und ordnete seine Sektionsergebnisse den überlieferten anatomischen Vorstellungen unter.⁸² Wie den meisten Anatomen dieser Zeit erschien Mundinus das Lesen und Schreiben über Anatomie noch immer wichtiger als die praktische Erfahrung des Sezierens, er vertraute nicht auf die eigene Wahrnehmungskraft, sondern las im geöffneten Körper weiterhin den Text Galens.⁸³

Guido da Vigevano, ein Schüler des Anatomen Mundinus, war Leibarzt verschiedener europäischer Herrscher und widmete seine 1345 verfasste Prachthandschrift, *Liber notabilium*, Philipp VI. aus dem Hause Valois.⁸⁴ Die ersten Traktate dieser Handschrift gaben Auszüge aus lateinischen Galenübersetzungen wieder.⁸⁵ Den Schlussabschnitt dieser Handschrift bildete die *Anothomia designata per figuras*, die durch achtzehn Illustrationen

⁷⁸ Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 42.

⁷⁹ Carlino 1999, S. 9- 10.

⁸⁰ Vollmuth 2004, S. 26.

⁸¹ Elmer 2004, S. 14.

⁸² Vollmuth 2004, S. 26- 27.

⁸³ Zwijnenberg 2002, S. 59.

⁸⁴ ebenda, S. 128.

⁸⁵ ebenda, S. 128.

bereichert wurde und die verschiedenen Schritte der Sektion nach der Vorgehensweise des Mundinus zeigte.⁸⁶ Die Figuren der Illustrationen (**Abb. 9, 10, 11**) wirken sehr schematisch, legen nur die wichtigsten Strukturen der Knochen und Organe offen und geben kein naturalistisches Bild eines menschlichen Körpers wieder. Die Bildlegende, links neben den Illustrationen, erläutert die verschiedenen Schritte der Sektion. Die Eröffnung des Bauchraumes (**Abb. 10**) als erster Schritt der Sektion wird an einem stehend erscheinenden, unbekleidetem Leichnam durchgeführt. Der Anatom und der Leichnam befinden sich in einer Bildebene, das braune Brett hinter dem Leichnam bezeichnet den Tisch auf dem der Tote liegt. Die Eröffnung der Schädelhöhle (**Abb. 11**) führte der Anatom mit einem Meißel und Hammer an einem stehenden, bekleideten Körper mit geöffneten Augen durch. Diese ganzseitigen Illustrationen der Handschrift erwecken durch die sehr schematisierte Darstellung von Ohren, Gelenken und Knochen den Eindruck, noch immer auf geschriebener und nicht auf gesehener Anatomie zu basieren.⁸⁷ Die Schriften Galens und des Mundinus de Luzzi basierten auf rein textlicher Grundlage zur Anatomie des menschlichen Körpers und verfügten über keine erklärende Illustrationen. Obwohl die Körper der einzelnen Figuren der Handschrift des Guido da Vigevano noch in einem schematischen Erscheinungsbild verharrten, stellten diese Illustrationen einen ersten zaghaften Versuch dar, den bisher vorherrschenden Typus von Anatomieschriften zu verlassen.

Die erste gedruckte illustrierte Anatomieschrift, der *Fasciculus medicinae* des Johannes de Ketham, erschien erstmals 1491 in Venedig und beinhaltete eine Sammlung alter Traktate und Illustrationen, die sowohl der medizinischen Praxis, als auch zur Sektionsanleitung dienen sollten.⁸⁸ Diese weit verbreitete Anatomieschrift nutzten bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts Studenten, Barbieri und Ärzte als fundiertes Handbuch. Die antiquierten Texte über Hebammenkunst, Aderlass und Harnschau waren von geringer

⁸⁶ Vollmuth 2004, S. 27.

⁸⁷ Zwijnenberg 2002, S. 60.

⁸⁸ Carlino 1999, S. 9.

Bedeutung und reiner Vorwand für das Präsentieren eines illustrierten Prunkbandes.⁸⁹ Die Illustrationen der ersten Ausgabe des *Fasciculus Medicinae* aus dem Jahre 1491 waren überwiegend einer veralterten Illustrationsweise verhaftet. Die Figur der Gravida (**Abb.12**) wurde in einer streng frontalen Ansicht wiedergegeben und erinnert mehr an eine thronende Person als an eine realitätsnahe Anatomiedarstellung.

In der Ausgabe des *Fasciculus Medicinae* aus dem Jahre 1493 wurde die *Anatomia* des Mondinus de Luzzi aus dem Jahre 1316 eingefügt.⁹⁰ Als Titelseite wurde der *Anatomia Mundino* die Repräsentation einer Anatomiestunde (**Abb.15**) vorangestellt.⁹¹ Dieser mehrfarbige Holzschnitt aus dem *Fasciculus Medicinae* des Johannes de Ketham aus dem Jahre 1493 zeigt, wie Lehrsektionen im 14. und 15. Jahrhundert abliefen.⁹² Die Figuren wurden friesartig angeordnet, der Faltenwurf der Gewänder erscheint einfach und wird durch eine schlichte Linienführung charakterisiert. Der an der Lehrkanzel sitzende Lektor trug eine Anatomieschrift vor, während der Dissektor die Leichenöffnung vornahm und der Demonstrator mit einem Stab auf die jeweiligen Organe und anatomischen Strukturen wies.⁹³ Historisch betrachtet ist die Darstellung dieses Holzschnittes nicht korrekt, da Mundinus bereits lange vor Andreas Vesalius den Leichnam selbst seziierte und nicht mehr vom Katheder aus dozierte.⁹⁴

Um 1500 dominierten hauptsächlich grobe Holzschnitte den Markt, die den Körper, das Skelett oder die Umrissse der einzelnen inneren Organe sehr schematisch und vereinfacht wiedergaben. 1518 veröffentlichte der Niederländer Laurentius Frisius die Anatomieschrift, *Spiegel der Artzny*.⁹⁵ Die Illustration (**Abb. 16**) der Publikation zeigte einen an den Oberschenkeln abgeschnittenen Corpus, der geöffnete Bauch- und Brustbereich legte die inneren Organe offen. Als eine besondere Neuerung erscheint die Anordnung

⁸⁹ Rifkin/ Ackermann 2006, S. 10.

⁹⁰ Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 163.

⁹¹ Carlino 1999, S. 12.

⁹² Kat. Ausst., Ottawa 1996, S. 105.

⁹³ Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 162.

⁹⁴ ebenda, S. 162.

⁹⁵ Fichtel 2006, S. 89- 92.

der kleineren Zeichnungen des Gehirns und der Zunge neben der zentralen Hauptfigur, die sich aber dennoch kaum auf den Text der Anatomieschrift beziehen.

2. Leonardo da Vinci - vom Künstleranatomen zum Wissenschaftler

Im ausgehenden 15. Jahrhundert war in Italien vermehrt das Interesse an der menschlichen Anatomie erwacht und von Seiten der Künstler weit verbreitet. Künstler wie Michelangelo, Pollaiuolo und Leonardo da Vinci begannen die Anatomie des menschlichen Körpers zu studieren. Leonardos Interesse an der menschlichen Anatomie erscheint nicht überraschend, da anatomische Kenntnisse von den Künstlern des Quattrocento vorausgesetzt wurden, um den menschlichen Körper fehlerfrei darstellen zu können.⁹⁶ Die Künstler der Renaissance strebten danach, den Körper als funktionelles Bewegungssystem zu verstehen, die Muskulatur und die Bewegungen des Skeletts möglichst lebensecht und naturgetreu darzustellen, da der Mensch als das Maß aller Dinge galt. Sowohl die Malerei als auch die Anatomie erzeugen beide eine Sichtbarkeit des menschlichen Körpers und sind von der optischen Wahrnehmung abhängig. Leonardo da Vinci unterscheidet sich von den reinen "Künstleranatomen", da er die Erforschung des menschlichen Körpers aus naturwissenschaftlich-medizinischem Interesse verfolgte und die physiologischen Vorgänge zu verstehen versuchte.⁹⁷ So war der *uomo scorticato* zunächst bevorzugtes Studienobjekt des Malers Leonardo da Vinci auf der Suche nach den Regeln der idealen Proportionen, in weiterer Folge beschäftigte er sich aber intensiv mit der Erforschung der inneren Organe.⁹⁸ In den verschiedensten Phasen seines Lebens widmete sich der Künstler in unterschiedlicher Intensität der Anatomie des Menschen. Zu Leonardos

⁹⁶ Zwijnenberg 2002, S. 62.

⁹⁷ Vollmuth 2004, S. 34.

⁹⁸ Neumayr 1996, S. 82.

künstlerischem Interesse - die Illustration nahm für ihn einen großen Stellenwert ein - kam sein Forscherdrang hinzu. Leonardo da Vinci stützte seine wissenschaftliche Tätigkeit auf die Grundlage von Naturbeobachtung und der Durchführung von Leichensektionen, erweiterte sein Wissen durch einschlägige Fachliteratur und persönliche Kontakte zu Ärzten.⁹⁹ Ursprünglich plante Leonardo gemeinsam mit dem Anatomen Marcantonio della Torre ein Anatomiebuch zu veröffentlichen, zu dessen Umsetzung es aber nicht kam.¹⁰⁰

Erstmals beschäftigte sich Leonardo da Vinci in den Jahren zwischen 1487-1495 mit anatomischen Studien.¹⁰¹ Bei diesen frühen Zeichnungen (**Abb. 17, 18**) orientierte sich der Künstler vorwiegend an den vorherrschenden mittelalterlichen Theorien, die sein Wissen und die Wiedergabe des bei Sektionen Gesehenen beeinflussten. Nach einer längeren Pause wandte sich Leonardo da Vinci erneut ab 1504 der menschlichen Anatomie zu.¹⁰² In dieser zweiten Phase präzierte der Künstler seine Darstellungsweise, indem er die einzelnen Körperteile so wiedergab, dass die Funktion bildhaft erschien. Der Künstler Leonardo da Vinci stellte bei diesen Blättern das Ergebnis mehrerer Sektionen, verwoben mit traditionellen Auffassungen, oftmals in einer Zeichnung dar. Leonardo da Vinci widmete sich beispielsweise dem Atmungs- und Stoffwechselsystem des Körpers (**Abb. 17**), wobei zuvor angefertigte Zeichnungen einzelner Organe auf dieses Blatt übertragen und innerhalb der Konturen einer menschlichen Figur angeordnet wurden.¹⁰³ Charakteristisch für diese Zeichnung ist, dass sich Leonardo verschiedenster Zeichentechniken und Blickwinkel bediente, so erscheint die Luftröhre plastisch, der Uterus bleibt transparent, das Herz wurde im Querschnitt dargestellt, um die Organe und die Funktionsweise des Körpers offen zu legen.¹⁰⁴ Leonardo da Vinci fand Darstellungsformen, die es ermöglichten, sowohl die Körperoberfläche, als

⁹⁹ Zwijnenberg 2002, S. 57.

¹⁰⁰ Saunders/ O' Malley 1982, S. 23.

¹⁰¹ Zwijnenberg 2002, S. 64.

¹⁰² ebenda, S. 64.

¹⁰³ ebenda, S. 57.

¹⁰⁴ ebenda, S. 65.

auch das Körperinnere möglichst naturgetreu darzustellen; er wollte die Innenseite des Körpers gleichsam transparent erscheinen lassen.¹⁰⁵ Albrecht Dürer hingegen war davon überzeugt, dass es ausreiche, das Äußere des Menschen genau zu vermessen, um dadurch das Innere des menschlichen Körpers zu erfassen, wie er in seinem Werk "Vier Bücher von Menschlicher Proportion" (1528) niederschrieb.¹⁰⁶

Bemerkenswert erscheinen die Zeichnungen aus den Jahren 1508-10, in denen sich der "uomo universale" besonders mit den Muskeln und dem Skelett des menschlichen Körpers (**Abb. 19, 20**) beschäftigte.¹⁰⁷ Diese Blätter zeigen mehrere Armstudien, welchen Leonardo da Vinci zahlreiche Bemerkungen über seine Illustrationstechniken und Erklärungen zur Funktion der Körperteile beifügte und bemerkte, dass jeder Knochen und jedes Glied von mindestens fünf Seiten darzustellen sei.¹⁰⁸ Leonardo da Vinci empfahl diese Darstellungen von einem Kind, einem jungen Mann und einem alten Mann anzufertigen, um einen genaueren Eindruck der Hand zu erhalten.¹⁰⁹ Leonardo da Vinci zeigte den Körper wie ein Architekt, oftmals im Aufriss kombiniert mit Schrägansichten, schichtenweise von innen nach außen, also vom Knochen bis zu dem mit Haut überzogenen Körperteil, oder auch in Scheiben- und Serienschnitten.¹¹⁰ Die Zeichnungen der Hand (**Abb. 20**) wurde in vier verschiedenen Phasen der Sektion wiedergegeben und begannen mit dem Grundgerüst der Hand, den Knochen.¹¹¹ Die Betrachtungen zu Muskulatur und Bewegung (**Abb. 19**) gehen bis ins kleinste Detail und zeigen die Mechanik und Funktion der Gliedmaßen. Oberflächliche Muskeln wurden von Leonardo zu dünnen Schnüren reduziert, wodurch die darunter liegende Muskulatur sichtbar wurde. Leonardo da Vinci ging es nicht mehr ausschließlich um die Darstellung der für die Künstleranatomie im Vordergrund stehenden Proportionen und Strukturen des

¹⁰⁵ Jütte 1998, S. 246.

¹⁰⁶ ebenda, S. 246.

¹⁰⁷ Kat. Ausst., Hamburg 1979, S.43.

¹⁰⁸ ebenda, S. 43.

¹⁰⁹ Kat. Ausst. Hamburg 1979, S. 43.

¹¹⁰ Vollmuth 2004, S. 38.

¹¹¹ ebenda, S. 75.

Bewegungsapparates, sondern um die Durchdringung von Abläufen und Funktionen, die auf den ersten Blick nicht sichtbar erscheinen, die mit Hilfe seiner Kenntnisse erklärt werden sollten.¹¹² Zu den sicherlich eindrucksvollsten Zeichnungen gehören die Fetus- in- utero- Bilder **(Abb. 21, 22)**, welche in den Jahren 1510 bis 1513 entstanden sind.¹¹³ Die Blätter zeigen den Fetus in verschiedenen Perspektiven und Haltungen und wurden durch Notizen Leonardos ergänzt, die sich mit physiologischen Problemstellungen, wie der Atmung oder Urin Ausscheidung des Fetus im Uterus **(Abb. 21)** beschäftigten.¹¹⁴ Leonardo da Vinci bediente sich verschiedener künstlerischer Hilfsmittel, wie der perspektivischen Verkürzung um somit ein dreidimensionales Objekt in einer zweidimensionalen Darstellung wiederzugeben, und setzte zarte Schraffierungen von Licht und Schatten ein, um plastische Effekte zu erzielen.¹¹⁵ Zwischen 1510-13 kam Leonardo da Vinci durch den Anatomieprofessor Marcantonio della Torre mit den Schriften Galens in Berührung, welche seine anatomischen Untersuchungen dramatisch verändern sollten.¹¹⁶ Leonardo gab zwar die anatomischen Details zahlreicher Körperteile mit großer Genauigkeit wieder, die er während verschiedener Sektionen untersuchen konnte, vertraute aber seiner eigenen Sehkraft nicht genug, um fehlerhafte Theorien seiner Vorgänger in Zweifel zu ziehen.¹¹⁷ Das Leonardo da Vinci bei der Zeichnung des Fetus im eröffneten Uterus **(Abb. 22)** bei der Plazenta den Mutterkuchen einer Kuh darstellte, verdeutlicht die Analogisierung der Sektionsbefunde von verschiedenen Spezies in der Tradition Galens.¹¹⁸

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern betrieb Leonardo da Vinci eine Anatomie die sich auf eigene, selbständige Untersuchungen am menschlichen Körper stützte. Trotzdem blieben seine Studien für die Entwicklung der modernen Wissenschaft relativ bedeutungslos blieb, da er

¹¹² Vollmuth 2004, S. 58.

¹¹³ ebenda, S. 40.

¹¹⁴ ebenda, S. 40.

¹¹⁵ Kat. Ausst., Hamburg 1979, S. 17.

¹¹⁶ Zwijnenberg 2002, S. 67.

¹¹⁷ ebenda, S. 68.

¹¹⁸ Vollmuth 2004, S. 40.

den durch Galen geprägten Schriften mehr vertraute als seinen eigenen Augen. Die Faszination dieser Blätter liegt vielmehr darin, dass Leonardo da Vinci unsichtbare Dinge ohne moderne Technik sichtbar machte.

3. Anatomieschriften des 16. Jahrhunderts

Im Laufe des 16. Jahrhunderts erfuhr die Anatomie sowohl methodisch als auch inhaltlich große Neuerungen. Mit der Veröffentlichung des Werkes *De humani corporis fabrica libri septem* von Andreas Vesalius im Jahre 1543 wurde eine neue Epoche in der Wissenschaftsgeschichte eingeleitet. Bis zu Vesal war das spektakuläre Ereignis der Sektion mehr einem akademischen Ritual verhaftet, als das es der wissenschaftlichen Erforschung des menschlichen Körpers diente.¹¹⁹

Das Titelblatt von Jacopo Berengario da Carpis erstmals 1522 erschienenem anatomischem Werk, *Isagoge breves*, in einer späteren Ausgabe des Jahres 1535 (**Abb. 13**), zeigte den Ablauf einer klassischen Lehrsektion der Zeit, in welcher der Lektor noch in traditioneller Weise dozierend an der Lehrkanzel sitzend wiedergegeben wurde.¹²⁰ Berengario da Carpis kleines anatomisches Kompendium sollte die mittelalterliche Anatomie des Mundinus verdrängen, trotzdem zeigten die Illustrationen keine großen Neuerungen bei den anatomischen Darstellungen.¹²¹ So empfahl Berengario die Holzschnitte der äußeren Muskeln (**Abb. 14**) in seinem Werk - sowohl den Chirurgen als Leitfaden zu den leicht zu verletzenden Sehnen, als auch den Künstlern als Hilfsmittel zur korrekten Wiedergabe des Menschen.¹²² Die Illustrationen der Muskelmänner erinnern sowohl an antike Skulpturen als auch an Studien italienischer Renaissancemaler und bilden somit eine aufschlussreiche

¹¹⁹ Jütte 1998, S. 244.

¹²⁰ Vollmuth 2004, S. 179.

¹²¹ Saunders/ O' Malley 1982, S. 24.

¹²² Rifkin/ Ackermann 2006, S. 13.

In der Anatomie war der Weg zur wissenschaftlichen Innovation zunächst zwischen Wiederentdeckung und Wertschätzung der antiken Lehren Galens und der Gewinnung neuer Erkenntnisse gefangen. Erst Andreas Vesalius erschienen einzelne Beobachtungen bedeutend genug, um vorherrschende Theorien zu bezweifeln und sich auf die Suche nach der wissenschaftlichen Wahrheit zu begeben, indem er selbst zum Skalpell griff. In Brüssel geboren, studierte Vesalius Medizin in Paris und lehrte ab 1537 Chirurgie und Medizin an der Universität in Padua.¹²⁴ 1538 veröffentlichte Andreas Vesalius die *Tabulae Anatomicae Sex*, ein für den Unterrichtszweck gedachtes anatomisches Schauwerk, das noch den Theorien Galens verhaftet war.¹²⁵ Vesalius versuchte mit den *Tabulae* vor allem den Ansprüchen von Studenten und akademisch ausgebildeten Ärzten gerecht zu werden. Folker Fichtel verwies in seiner Publikation auf den Aufbau der *Tabulae Sex*: *„Als eine Folge von losen Blättern waren sie, wie Vesal im Vorwort selbst schreibt, als Lernhilfe für den Unterricht konzipiert, als Gedächtnisstütze, [...]. Als ungebundene Blätter für den Seziersaal entworfen, wurden die Tafeln durch den Gebrauch verschließen, [...].“*¹²⁶ Die *Tabulae* zeigten die anatomische Struktur des Körpers, insbesondere Venen, Arterien (**Abb. 23**) und Knochen (**Abb. 24**).¹²⁷ Vesalius fügte die anatomischen Organbilder nicht in die Umrissformen eines Körpers ein, wie es beispielsweise bei den Hockbildern der „Fliegenden Blätter“ (**Abb. 25, 26**) verbreitet war, dadurch konnte sich der Betrachter keine Vorstellung über die räumliche Lage der inneren Organe machen.¹²⁸ Vesalius brach mit der Tradition der anatomischen Illustration, die einzelnen Körperteile wurden alphabetisch beschriftet, in den

¹²³ Rifkin/ Ackermann 2006, S. 14.

¹²⁴ Nestawal 2004, S. 54- 60.

¹²⁵ Vollmuth 2004, S. 105.

¹²⁶ Fichtel 2006, S. 164.

¹²⁷ Anm.: Die eindeutige Zuschreibung der sechs Tafeln an einen Künstler konnte von der Forschung nicht restlos geklärt werden. Es wird vermutet, dass die ersten drei Illustrationen des Blutsystems von Vesalius selbst stammen könnten, die drei letzten Darstellungen der Skelette könnten wiederum der Hand Jan van Kalkars zugeschrieben werden. (Saunders/ O' Malley 1982, S. 234.).

¹²⁸ Fichtel 2006, S. 165.

Randbemerkungen wurden die Namen jedes Körperteils in mehreren Sprachen eingefügt.¹²⁹ Andreas Vesalius verzichtete bei den Illustrationen der Gefäßbäume (**Abb. 23**) im Vergleich zu den Darstellungen des *Fasciculus medicinae* des Johannes de Ketham aus dem Jahre 1493 (**Abb. 12**) gänzlich auf die Umrisslinien, da für den Anatomen zunächst die systematische Darstellung und die anatomische Genauigkeit im Vordergrund standen.¹³⁰ Die Skelette der letzten drei Tafeln der *Tabulae* wurden zwar aus drei unterschiedlichen Blickrichtungen gezeigt, dennoch lässt die künstlerische Ausführung die Andeutung eines Kontraposts vermissen. Die sechs Illustrationen der Tafeln der *Tabulae Anatomicae Sex* des Andreas Vesalius stellten im Vergleich zu den Illustrationen der zuvor erschienen Werke sowohl einen wissenschaftlichen als auch künstlerischen Fortschritt dar, da diese zum Zeitpunkt der Veröffentlichung zu den genauesten zählten.¹³¹

Die *Tabulae Anatomicae Sex* stehen in der unmittelbaren Tradition der bereits weit verbreiteten „Fliegenden Blätter“. Diese Flugblätter wurden während des 16. Jahrhunderts üblicherweise als einzelne Blätter (**Abb. 25**) oder als Doppelblätter (**Abb. 26**), die meistens nur einseitig bedruckt wurden, veröffentlicht und kamen einige Jahre vor den illustrierten Werken des Vesalius in Umlauf, waren aber durchaus bis in das letzte Viertel des 16. Jahrhunderts und darüber hinaus in Gebrauch.¹³² Da diese losen Blätter mit anatomischen Drucken erheblich günstiger als Anatomiebücher oder Tafelserien waren, fanden diese, von Deutschland ausgehend weite Verbreitung in Frankreich, England, Italien und Holland.¹³³ Angehende Chirurgen bedienten sich dieser Blätter sowohl als Lehrmittel als auch zu Studienzwecken, Barbieri verwendeten diese Flugblätter als Nachschlagewerke. Die einzelnen Blätter (**Abb. 25, 26**) zeigten oftmals eine sitzende Figur, wobei einzelne Körperteile der Illustration Schicht für Schicht aufgeklappt werden konnten und somit einen Blick von der Oberfläche bis zu

¹²⁹ Elmer 2004, S. 68.

¹³⁰ Fichtel 2006, S. 165.

¹³¹ ebenda, S. 167.

¹³² Saunders/ O' Malley 1982, S. 25.

¹³³ Kat. Ausst., Duke 1999, S. 40- 41.

den innersten Organen gewährten. Die wichtigsten Organe der Figur wurden oft mit Buchstaben oder Zahlen versehen, welche wiederum auf die einzelnen Darstellungen der Organe verwiesen. Im Gegensatz zu den Illustrationen der anatomischen Bücher dieser Zeit, wiesen die der "Fliegenden Blätter" häufig wissenschaftliche Mängel auf, zeigten ein veraltetes Bild der Anatomie und waren aufgrund des Adressatenkreises in einfacher Sprache gehalten.¹³⁴ 1543 erschien die zweite Anatomieschrift des Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (**Abb. 28**), ein systematisches, am menschlichen Körper erarbeitetes, anatomisches Lehrbuch.¹³⁵ Der gesamte Aufbau des menschlichen Körpers wurde von Andreas Vesalius systematisch nach Einzelementen geordnet dargestellt, wobei die Illustrationen und der kommentierende Text eng miteinander verbunden wurden.¹³⁶ Das Autorenporträt (**Abb. 27**) zeigt Andreas Vesalius bei der Sektion der Arm- und Handmuskeln und ist zugleich das einzig authentische Porträt des Anatomen.¹³⁷ Der Kopf des Vesalius erscheint in Proportion zu seinem Körper überdimensioniert, im Vergleich zum seziierten Arm wirkt der Anatom fast zwergenhaft. Das Titelblatt (**Abb. 28**) der *Fabrica* zeigt Andreas Vesalius während einer öffentlichen Sektion direkt neben dem eröffneten Abdomen einer Frauenleiche. Vesalius reformierte den anatomischen Unterricht in Padua und dozierte nicht mehr wie bisher von der Lehrkanzel aus, sondern ergriff selbst das Skalpell, um zu demonstrieren, dass das Gelesene der Erkenntnis des Gesehenen weichen muss. Im Vergleich zu früheren Sektionsdarstellungen, wie der Anatomie des Johannes de Ketham (**Abb. 15**) oder der *Isagoge breves* von Berengario da Carpi (**Abb. 13**) weist das Titelblatt der *Fabrica* (**Abb. 28**) zahlreiche künstlerische Neuerungen auf. Der Künstler der *De humani corporis fabrica* orientierte sich am modernen Zeitgeist der Renaissance und versuchte die Illustration annähernd in Zentralperspektive wieder zu geben. So wurde der Sektionstisch nicht mehr bildparallel positioniert, sondern um Raumtiefe zu suggerieren wurden die

¹³⁴ Kat. Ausst., Duke 1999, S. 41.

¹³⁵ Vollmuth 2004, S. 108.

¹³⁶ Fichtel 2006, S. 200.

¹³⁷ Saunders/ O' Malley 1982, S. 41.

Figuren in den Raum hinein gestaffelt. Das zweite Buch der *Fabrica* beinhaltet vierzehn ganzseitige Muskelmänner (**Abb. 29**), die den fortschreitenden Präparationszustand aus verschiedenen Ansichten wiedergeben.¹³⁸ In der Regel wurden Muskelmänner vor der Publikation der *Fabrica* hauptsächlich aufgrund des künstlerischen Ausdrucks und nicht wegen der anatomischen Illustration dargestellt. Der Hintergrund der Illustrationen des zweiten Buches der *Fabrica* wurde durch Landschaftsdarstellungen bereichert.¹³⁹

Als ein weiteres Beispiel einer Anatomiedarstellung findet sich eine kleine Zeichnung (**Abb. 30**), die in das persönliche Manuskript des englischen Chirurgen John Banister eingebunden ist.¹⁴⁰ Diese kleine Sektionsszene gehört zu einer Serie von Zeichnungen, die der Chirurg John Banister in Auftrag gegeben hat. Banister war seit 1572 Mitglied der Londoner Chirurgen Gilde und reiste 1585 als Feldchirurg für Leicester's Feldzug in die Niederlande.¹⁴¹ John Banister, Chirurg und Hofarzt von Königin Elizabeth, demonstrierte vor den Kollegen der Londoner Chirurgen Gilde die Gedärme des menschlichen Körpers und wies zugleich mit einem Zeigestab auf den Hohlraum des Abdomens des Skelettes.¹⁴² Das aufgeschlagene Buch hinter dem Chirurgen verweist auf das Werk des Realdo Colombo, *De re anatomica*

¹³⁸ Vollmuth 2004, S. 108.

¹³⁹ Anm.: Die Illustrationen der *Fabrica* wurden im Laufe der Forschungsgeschichte verschiedenen Künstlern zugeschrieben. Aufgrund von zahlreichen Hinweisen wird von einigen Experten angenommen, dass die Illustrationen im Atelier Tizians entstanden sind. Jan van Kalker, Domenico Campagnola und andere Künstler führten wahrscheinlich dieses Werk aus, einige Tafeln werden Vesalius selbst zugeschrieben. Die Landschaften in der Serie der Muskelmänner wurden vermutlich von Domenico Campagnola ausgeführt. (Saunders/ O' Malley 1982, S. 25- 29.).

¹⁴⁰ Anm.: Öl auf Papier, 303 x 398 mm, in zwei Hälften zertrennt, eingebunden in das Manuskript. Master JOHANN BANISTER'S Anatomical tables, dat.: Anno Domini. 1581, Glasgow, University Library (Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 302).

¹⁴¹ Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 303.

¹⁴² Carlino 1999, S. 59.

libri XV.¹⁴³ Das besondere dieser Zeichnung besteht darin, dass diese fast zwanzig Jahre vor der ersten Darstellung einer Anatomiestunde in den Niederlanden entstanden ist und die Namen der abgebildeten Chirurgen überliefert sind.¹⁴⁴

Auch wenn die dargestellten Anatomien inhaltlich stark abweichen, so können dennoch einige der zuletzt aufgezählten Beispiele durchaus als Anregung für die überaus zahlreichen Darstellungen von Anatomiestunden in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts gesehen werden.

¹⁴³ Carlono 1999, S. 59.

¹⁴⁴ Wolf-Heidegger/ Cetto 1967, S. 303.

IV. Rembrandts Anatomiedarstellungen

im kulturgeschichtlichen Kontext

1. Alois Riegl - Das holländische Gruppenporträt

Am Anfang jeder Betrachtung von Rembrandts Gruppenporträts steht die Auseinandersetzung mit Alois Riegl und seinem 1902 erschienen Werk "Das holländische Gruppenporträt", einem Meilenstein in der Gattungsdiskussion. Mit dieser Publikation gelang es Alois Riegl, das holländische Gruppenporträt unter ästhetischen, kunsthistorischen und sozialhistorischen Gesichtspunkten zu beleuchten.¹⁴⁵ Wie bereits Otto Pächt bemerkte, behandelte Alois Riegl die Anatomien, die Nachtwache und die Staalmeesters nicht isoliert, sondern als integrierenden Bestandteil einer Geschichte des holländischen Gruppenporträts.¹⁴⁶

In den städtisch bürgerlichen Häusern der Niederlande waren Porträts im täglichen Leben umfangreich präsent, Einzel-, Pendant-, Ganzfiguren- und Familien- bzw. Familiengruppenporträts schmückten die Räume, gaben über die soziale Kommunikation der niederländischen Gesellschaft Aufschluss und führten den Alltag der Menschen vor Augen. Außerhalb des privat- häuslichen Bereichs nahmen die Gruppenporträts, Anatomie-, Schützen- und Regentenstücke, eine besondere Position ein. Diese Gruppenporträts waren auf die "Halböffentlichkeit" des Auftraggeberkreises beschränkt - die Schützenstücke in den doelens¹⁴⁷, die Gildenporträts in den Gildenhäusern und die Porträts der Regenten in den Fürsorgeeinrichtungen waren nur für die Besucher dieser Gebäude zugänglich.¹⁴⁸ Zeigten die Anatomien der Chirurpengilden die Auftraggeber bei einer Handlung ihres Berufslebens, wurde bei den Schützen- und Regentenporträts der ehrenamtliche Charakter,

¹⁴⁵ Olbrich/ Möbius, S. 122.

¹⁴⁶ Pächt 1991, S. 12.

¹⁴⁷ Anm.: Die Bürgerwehren der Zeit verfügten über eigene Räumlichkeiten, die so genannten doelens, die beispielsweise für Versammlungen, Schiessübungen und Festivitäten genutzt wurden.

¹⁴⁸ Olbrich/ Möbius 1990, S. 82.

die Leistung zum Wohl der Gesellschaft unterstrichen.¹⁴⁹ Die *overlieden*, die Vorsteher der Gilden, wurden von den Bürgermeistern und dem Rat der Stadt für ein Jahr bestellt und vereidigt, waren für die Ordnung in den Gilden und die Einhaltung der Gildevorschriften verantwortlich und mussten vor den Bürgermeistern und dem Rat Rechenschaft ablegen.¹⁵⁰ Nur die *overlieden* vermögender Gilden, Chirurgen, Gold- und Silberschmiede und Kaufleute, gaben Gruppenporträts in Auftrag, da jeder der auf dem Gemälde verewigt werden wollte, für sein Porträt selbst aufkommen musste.¹⁵¹

Alois Riegl definierte das holländische Gruppenporträt mit folgenden Worten: *„Die Gruppe, um die es sich bei den Holländern gehandelt hat, war vielmehr aus lauter völlig selbständigen Individuen gebildet, die sich nur zur Erlangung eines bestimmten gemeinsamen, praktischen, aber dabei doch gemeinnützigen Zweckes zu einer Korporation vereinigten und im übrigen jedes für sich gefasst sein wollten. Das holländische Gruppenporträt besteht also im Grunde aus einer Anzahl von Einzelporträten; aber andererseits sollte doch zugleich auch der Charakter der Vereinigung, des temporären Zusammenschlusses zu einer Einheit im Bilde zum sinnfälligen Ausdruck gelangen.“*¹⁵² Riegl dürfte vor allem Schützenbildnisse vor Augen gehabt haben, betont das Bestreben, das Bild als eine Einheit darzustellen und führt seine Gedanken wie folgt weiter aus: *„[...] es ist vielmehr die Darstellung einer freiwilligen Korporation aus selbständigen, unabhängigen Individuen. Man könnte es auch als ein Korporationsporträt bezeichnen.“*¹⁵³

Die Auftraggeber der Chirurgen-, Regenten- und Schützenporträts gehörten der regierenden Oberschicht an und wollten in ihrer Repräsentantenfunktion porträtiert werden. Vom Auftragsstypus bestand die Möglichkeit nur die Vorstände zu porträtieren oder die gesamte Gemeinschaft, Vorgesetzte und Mitglieder, wobei die Ranghöchsten deutlich hervorgehoben wurden.

¹⁴⁹ Olbrich/ Möbius 1990, S. 82.

¹⁵⁰ ebenda, S. 83.

¹⁵¹ ebenda, S. 83.

¹⁵² Riegl 1997, S. 2-3.

¹⁵³ ebenda, S. 3.

Auf die Geschichte von diesen widerstreitenden Forderungen verweist der Autor Riegl sogleich: „*Korporationswesen und Gruppenporträtmalerei stehen also im demokratischen Holland wechselseitig in engen Beziehungen und ihre Schicksale sind unauflöslich miteinander verknüpft.*“¹⁵⁴

In seiner Publikation „Das Holländische Gruppenporträt“ bediente sich Alois Riegl zur Analyse der Gemälde eines von ihm eingeführten Begriffsinstrumentariums, welches durch die Begriffspaare „*Koordination und Subordination*“ bzw. „*Innere und Äußere Einheit*“ geprägt wurde. Riegl definierte die Koordination als eine gleichmäßige Aneinanderreihung der Dargestellten. Die Subordination verstand Alois Riegl als eine inhaltliche Angelegenheit - den Versuch der Dargestellten aufeinander einzugehen. Die „*Innere Einheit*“ der Gemälde führte Riegl auf den starken Zusammenhang der Personen innerhalb des Bildes zurück- alle Figuren sind im Sinn einer Handlung aufeinander bezogen. Mit dem Betrachter treten die Porträtierten in keinen direkten Blickkontakt. In Bezug auf die „*Äußere Einheit*“ verwies Alois Riegl auf das Herausblicken der Porträtierten, wodurch eine starke Verbindung zwischen dem Betrachter und den Porträtierten hergestellt wurde. Laut Riegl bestand das Problem der Holländer darin, die „*Koordination*“ und „*Subordination*“ zur Deckung zu bringen, da bei der Koordination die Gefahr bestand, dass das Gemälde in lauter Einzelporträts zerfällt. Alois Riegl bezeichnete das holländische Gruppenporträt als genuinen Ausdruck des holländischen Kunstwillens.¹⁵⁵

Wie bereits Daniela Hammer- Tugendhat in Bezug auf Alois Riegl verwies, ist das Entstehen von Gruppenporträts im Werk Rembrandts nicht als die Erfindung eines einsamen Genies zu sehen, sondern als Teil einer langen Tradition.¹⁵⁶ Alois Riegl klammerte in Bezug auf die Entstehung des holländischen Gruppenporträts die politische, gesellschaftliche, wirtschaftliche und kulturelle Situation der Republik der Vereinigten Niederlande zur Gänze aus. Die Republik war eine Ausnahmeerscheinung im absolutistischen Europa - die Repräsentation der Macht zeigte sich folgerichtig nicht in

¹⁵⁴ Riegl 1997, S. 3.

¹⁵⁵ Hammer- Tugendhat 1998, S. 157.

¹⁵⁶ ebenda, S. 154.

Herrscherbildern sondern in Gemälden einer Gruppe von mehreren Individuen.¹⁵⁷

2. Die Amsterdamer Chirurrgengilde

Die Tradition der Chirurrgengilden reicht bis in das 15. Jahrhundert zurück. Anfänglich gehörten die Chirurgen der Gilde der städtischen Barbieri an, wobei der Gildebrief einen deutlichen Unterschied zwischen beiden Gruppen einführte.¹⁵⁸ Waren die Tätigkeiten der Barbieri auf Scheren, Rasieren und Aderlassen beschränkt, beschreibt Claus Volkenandt die Tätigkeiten der Chirurgen **(Abb. 31)** präzise: *„So waren ihre Aufgaben das Versorgen von Wunden und Geschwüren, das Wechseln von Verbänden, das Ansetzen von Fontanellen, die Versorgung von Brüchen und Verrenkungen sowie das Ausführen kleinerer Operationen bei oberflächlichen Verletzungen.“*¹⁵⁹

In den Niederlanden war das Anatomiestudium am menschlichen Körper bis 1555 verboten, danach war die Sektion ausschließlich am männlichen Leichnam gestattet.¹⁶⁰ Am 13. März 1555 erteilte Philip II. per Dekret die Erlaubnis, einmal im Jahr eine öffentliche Sektion unter der Obhut eines qualifizierten Arztes abzuhalten.¹⁶¹ Die ersten Sektionen in den nördlichen Niederlanden fanden in ehemaligen Kapellen und Kirchen statt, heilige Stätten wurden für weltliche Zwecke genutzt, da die städtischen Autoritäten die Besitztümer der katholischen Kirche im Zuge der Revolte in den vereinigten Provinzen der Niederlande konfisziert hatten.¹⁶² Im Jahre 1597 untersagte die Amsterdamer Stadtregierung den Barbieren jegliche chirurgische Betätigung, die Mitgliedschaft in der Gilde war ab diesem Zeitpunkt allein den Amsterdamer Chirurgen vorbehalten.¹⁶³ Als oberstes

¹⁵⁷ Hammer- Tugenhat 1998, S. 157.

¹⁵⁸ Volkenandt 2004, S. 114.

¹⁵⁹ ebenda, S. 115.

¹⁶⁰ Hansen 1996b, S. 663.

¹⁶¹ Vries 1978, S. 94.

¹⁶² Hansen 1996a, S. 49- 50.

¹⁶³ Volkenandt 2004, S. 116.

Organ zur Wahrnehmung und Wahrung der Interessen der Mitglieder fungierte der aus sechs Chirurgen bestehende Gildenvorstand, der für dieses Amt von den anderen Gildemitgliedern für ein Jahr gewählt wurde.¹⁶⁴ Das Privileg zur Ausübung der Sektion am menschlichen Körper wurde nur Institutionen, wie Universitäten oder Chirurpengilden, erteilt.¹⁶⁵ In Städten wie Amsterdam, die keine Universität vorweisen konnten setzten, die niederländischen Stadtregierungen einen Arzt als *Praelector Chirurgiae et Anatomiae*, ein dem es erlaubt war, jedes Jahr eine bestimmte Anzahl an Leichen zu sezieren, zumindest eine dieser Sektionen musste öffentlich sein.¹⁶⁶

Die Amsterdamer Chirurgen des 17. Jahrhunderts können nicht mit den gegenwärtigen Ärzten verglichen werden. Die Ärzte der Zeit Rembrandts verfügten über eine universitäre Ausbildung und waren somit promovierte Mediziner, "medicinae doctores" - ihnen waren operative Eingriffe am menschlichen Körper vorbehalten, im Gegensatz dazu stand bei den Chirurgen eine handwerkliche Ausbildung und praktische Kenntnisse im Vordergrund.¹⁶⁷ Die Leichensektionen der anatomischen Vorführungen wurden in erster Linie als wissenschaftliche Lehrereinheit für städtische Ärzte, Chirurgen der Gilde und ihre Lehrlinge bzw. Knechte abgehalten.¹⁶⁸ Anfang des 17. Jahrhunderts wurde die Leichenzergliederung als öffentliches Massenspektakel inszeniert, dem nicht nur Mediziner, sondern auch die städtische Oberschicht gegen Entrichtung eines Eintrittsgeldes beiwohnen konnte.¹⁶⁹ Das Bezahlen von Eintrittsgeld, die vorgeschriebene Sitzordnung sowie die auf Ruhe und Sittlichkeit zielenden Verhaltensregeln für die Zuschauer machten die Anatomien zu einem außerordentlichen Ereignis für Unterricht und Wissenschaft.¹⁷⁰ Frühneuzeitliche Anatomievorführungen dienten nicht nur der medizinischen Gelehrsamkeit, sondern verfügten auch

¹⁶⁴ Volkenadt 2004, S. 116.

¹⁶⁵ Hansen 1996a, S. 53.

¹⁶⁶ ebenda, S. 53.

¹⁶⁷ Volkenandt 2004, S. 120- 121.

¹⁶⁸ ebenda, S. 128.

¹⁶⁹ Stockhorst 2005a, S. 272.

¹⁷⁰ Volkenandt 2004, S. 129.

über einen festlich-geselligen Rahmen, der religiöse, rituelle und repräsentative Bedeutungsebenen umfasste.¹⁷¹ Claus Volkenandt sieht den Besuch des Laienpublikums (**Abb. 8**) nicht nur unter dem Aspekt des reinen Bildungsinteresses, sondern verweist außerdem auf den festlichen Rahmen und den großen theatralischen Wert der Anatomien.¹⁷²

Der Text eines Flugblattes über das Leidener Anatomietheater von 1611 illustrierte weitere Einzelheiten der Vorführungssituation: *„Es hat solch Anatomey- amphitheatrum [!] sechs vmbgange/ ie einen vier den andern: aldah man [.....] stehen vnd sitzen kan. In dem ersten vesichtigt wnd vntersten vmbgange sitzen de [!] H. Professoren/ Edelleute/ vnd andere furnehme Personen; in dem andern/ die Studenten/ so in der Artzney studieren: vorige vier aber sind zu gemeinem nutz vnd dienste aller anderen Studenten vnd zusehern/ die sich aldah in großer anzahl finden lassen/ wenn ein todter Körper geanatomiert wird.“*¹⁷³ Wie der Stich von William Swanenburgh (**Abb. 7**) zeigt, war das anatomische Theater von Leiden zugleich ein naturwissenschaftliches Museum, das als bürgerliches Gegenstück zu den fürstlichen Kunst- und Wunderkammern auch außerhalb der Anatomievorführungen besichtigt werden konnte.¹⁷⁴ Die anatomischen Theater dieser Zeit waren häufig mit moralisierenden Illustrationen und Ausstellungsstücken, wie Skeletten und allegorischen Darstellungen des Todes, ausgestattet, die dem Besucher verdeutlichen sollten, dass die Sünde den Tod mit sich bringt.¹⁷⁵

Die Chirurgengilde der Stadt Amsterdam verfügte lange Zeit über kein dauerhaft eingerichtetes Anatomietheater, sondern wechselte mehrfach die Räumlichkeiten, welche die Gildenkammer und das Sektionszimmer beherbergten. 1578 wurde der Amsterdamer Chirurgengilde zunächst das obere Stockwerk der ehemaligen Kapelle des St. Margareten Klosters

¹⁷¹ Stockhorst 2005b, S. 1092.

¹⁷² Volkenandt 2004, S. 131.

¹⁷³ Stockhorst 2005b, S. 1095.

¹⁷⁴ Parmentier 1991, S. 243.

¹⁷⁵ Tümpel 1986, S. 81.

(Abb. 33) zugewiesen, schließlich übersiedelte die Gilde 1611 in die Sint Antonieswaag (Abb. 34, 35).¹⁷⁶ Im Obergeschoss der Sint Antonieswaag, ursprünglich 1488 als das östlichste Stadttor Amsterdams errichtet, bezog die Chirurrgilde neben der St. Lukasgilde die neuen Räumlichkeiten auf dem Nieuwmarkt.¹⁷⁷ William Heckscher fügte dem hinzu: „[...] *that Rembrandt's "Anatomy" fell in the twenty - year interregnum (1619- 39) when the public dissections were probably conducted somewhere in the upper story of the St. Antonie-Waag, then conceivably spacious enough to accomodate theatrum as well as guild chambers.*“¹⁷⁸ Zwischen 1639 und 1691 kehrte die Gilde wieder in die Räumlichkeiten im Obergeschoss des St. Margarethen Klosters zurück und errichteten dort ein kleines Anatomietheater, im Untergeschoss befand sich die *Kleine Vleeshal* (Abb. 33).¹⁷⁹ Zu den im 17. Jahrhundert in Amsterdam benutzen Anatomietheatern haben sich laut Claus Volkenandt keine Dokumente erhalten; so geht dieser davon aus, dass sich die Anatomietheater der Stadt Amsterdam wohl an den Theatern in Leiden (Abb. 8, 32) orientiert haben.¹⁸⁰ Erst 1691 erfolgte der endgültige Umzug des Sektionszimmers der Chirurgen von der *Kleine Vleeshal* in das von der Stadt Amsterdam neu errichtete Anatomietheater in der St. Anthoniswaag (Abb. 36).¹⁸¹ Im Gegensatz zu Amsterdam verfügte die Universität in Leiden seit der Gründung der medizinischen Fakultät 1594 über ein permanent eingerichtetes Anatomietheater, welches über dem Chor einer alten Kapelle errichtet wurde.¹⁸²

¹⁷⁶ Hansen 1996b, S. 665.

¹⁷⁷ Schwartz 2006, S. 164.

¹⁷⁸ Heckscher 1958, S. 97.

¹⁷⁹ Hansen 1996b, S. 665.

¹⁸⁰ Volkenandt, S. 127, FS 101.

¹⁸¹ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 31.

¹⁸² Hansen 1996a, S. 50.

3. Die Anfänge der Amsterdamer Anatomiestücke

Die ersten Gruppenporträts der Amsterdamer Chirurgengilde sind im frühen 17. Jahrhundert nachweisbar. Das Motiv entwickelte sich aus den jährlichen Anatomievorlesungen, die der Praelector anatomiae in einem streng geregeltem Ablauf meist über mehrere Tage in den Wintermonaten vor der Chirurgenzunft abhielt. Alois Riegl formulierte präzise den vereinenden Gedanken, der hinter den Anatomien stand: *“Die Anatomien sind Gruppenporträte der Chirurgengilden. Das geistige Band, das die Chirurgen vereinigte, war ihr gemeinsames Interesse an der Erkenntnis der physischen Beschaffenheit des menschlichen Körpers. Dieses Interesse war man namentlich gewohnt an Leichen zu befriedigen, da sie ein Eindringen unter die Oberfläche des menschlichen Körpers gestatteten, und darum wurde von Anbeginn dieser Gattung von Gruppenporträten die Darstellung einer anatomischen Sektion (ausnahmsweise die Erörterung eines Skelettes) zugrunde gelegt.”*¹⁸³ Keines der Anatomiestücke sollte als ein direktes Abbild von öffentlichen Sektionen gesehen werden, sondern vielmehr als ein repräsentatives Porträt von Chirurgen im Kreis ihres Praelectors, denen es wichtig erschien, ein bestimmtes Ereignis für die Kollegen der Gilde und die Nachwelt zu dokumentieren.¹⁸⁴

Die Entwicklung der holländischen Anatomiestücke des 17. Jahrhunderts kann nicht isoliert betrachtet werden, sondern entstand aus einer Synthese der traditionellen Darstellungsweise von Bürgerwehren und illustrierten medizinischen Manuskripten.¹⁸⁵ Seit dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts traten vermehrt vermögende Bürger als Auftraggeber von Porträts in Erscheinung. Diesen Gemälden folgte 1529 das älteste bekannte Schützenbild von Dirck Jacobsz (**Abb. 5**), welches in Amsterdam entstand.¹⁸⁶

¹⁸³ Riegl 1997, S. 167.

¹⁸⁴ Middelkoop 2004, S. 94.

¹⁸⁵ Hansen 1996a, S. 21.

¹⁸⁶ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 19- 20., Anm.: Dirck Jacobsz, Porträt einer Schützengruppe, 1529, Holz, 122 x 184 cm (mit zwei nicht abgebildeten Seitenflügeln, jeder 120 x 78 cm), Rijksmuseum, Amsterdam (Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 20.).

Im Zuge der religiösen Veränderungen des Landes kam es fast überall zum Wegfall von kirchlichen Aufträgen von Altarbildern und Stifterporträts, so besaßen vor dem achtzigjährigem Krieg lokale Handwerkergilden in einigen nordniederländischen Städten sogar Altäre in Kirchen.¹⁸⁷ Die zahlreichen Gemälde der städtischen Bürgerwehren wiesen auf das Erstarken des bürgerlichen Selbstbewusstseins hin. Betrachtet man zunächst den Darstellungstypus dieser frühen Bürgerwehrstücke, so folgten zunächst alle dem gleichen Schema - die Köpfe der Porträtierten wurden monoton aneinander gereiht, manchmal in zwei Reihen übereinander gestaffelt, einzig durch abwechselnde Gesten der Hände wurden diese Darstellungen belebt. Die Tradition der Schützenbildnisse erlebte nach dem achtzigjährigen Krieg erneut einen Aufschwung, erstmals auch außerhalb Amsterdams - der Darstellungstypus wurde durch Bankettszenen und Ganzfigurenporträts erweitert.

Die Entwicklung des bürgerlichen Gruppenporträts beschränkte sich nicht nur auf Schützenstücke. Ab 1600 entstand eine neue Tradition von Gruppenporträts, welche sich rasch ausbreitete und zumeist leitende Gildenmitglieder, Regierungskollegs oder Vorstände wohltätiger Einrichtungen zeigten - vor dem Aufstand im Jahre 1568 waren solche Gruppenporträts äußerst selten.¹⁸⁸ Charakteristisch für diese Gruppenporträts war, dass diese Gemälde großteils der Ausschmückung der eigenen Versammlungsgebäude dienten.¹⁸⁹ Das älteste noch nachweisbare Regentenstück, das 1599 entstandene Gemälde der sechs Tuchmeister der Amsterdamer Tuchfärbergilde (**Abb. 6**)¹⁹⁰, wird dem Künstler Pieter Pietsz zugeschrieben.¹⁹¹ Bereits 1601 beauftragten die Mitglieder der Amsterdamer Chirurgen Gilde den Maler Aert Pietersz mit der Anfertigung eines Gruppenporträts, welches die Chirurgen gemeinsam mit ihrem Praelector Dr.

¹⁸⁷ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 21.

¹⁸⁸ ebenda, S. 22.

¹⁸⁹ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 22.

¹⁹⁰ Anm.: Pieter Pietersz, Porträt der sechs Tuchmeister der Amsterdamer Tuchfärbergilde, 1599, Holz, 108 x 143 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 22.).

¹⁹¹ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 22.

Egbertsz de Vrij (**Abb. 37**) zeigte.¹⁹² Dr. Sebastiaen Egbertsz de Vrij nahm von 1595 bis 1621 den Posten des Praelectors der Amsterdamer Chirurgen Gilde ein.¹⁹³ Pietersz porträtierte den Arzt Egbertsz de Vrij zusammen mit achtundzwanzig Mitgliedern der Chirurgenzunft, die rund um den Praelector angeordnet waren.¹⁹⁴ Egbertsz de Vrij nahm eine prominente Rolle ein, denn er stand als einziger aufrecht mit dem Skalpell in der Hand über dem gesichtslosen Leichnam.¹⁹⁵ Die Chirurgen wurden rund um den Sektionstisch gruppiert, eine weitere Figurenreihe wurde dahinter dargestellt. Als besonders auffallend erscheint, dass alle Chirurgen ihren Blick auf den Betrachter und nicht auf den zu sezierenden Corpus richteten. Der Künstler folgte in der Darstellungsweise und Komposition des Gemäldes noch der Tradition der Bürgerwehrstücke des 16. Jahrhunderts und übernahm die starre Aneinanderreihung der Köpfe.¹⁹⁶ Norbert Middelkoop äußerte sich zum Darstellungstypus wie folgt: *“The original decision to place a dissection at the centre of the picture would have been informed principally by the knowledge that this theme offered the perfect opportunity to depict both the prelector and the surgeons in a group portrait.”*¹⁹⁷ Der Leichnam wurde bildparallel dargestellt, wobei der Körper des Gehängten zum Großteil durch die Porträts der Chirurgen verdeckt wurde, das Gesicht und im Speziellen die Augen des Opfers sind nicht zu sehen. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass der sichtbare Corpus des Übeltäters noch unversehrt erscheint, allem Anschein nach wurde mit der Sektion noch nicht begonnen. Die Darstellung gibt einige Hinweise auf die Tätigkeit der Porträtierten - die chirurgischen Instrumente, die einige der Dargestellten in Händen halten, deuten auf die Sektionsfähigkeiten der Chirurgen hin, eine Rasierschale erinnert an Zeiten, als die Barbieri noch gemeinsam mit den Chirurgen eine Gilde bildeten.¹⁹⁸

¹⁹² Anm.: Aert Pietersz, Die Anatomiestunde des Dr. Sebastiaen Egbertsz, sign. u. 1603 dat., Öl auf Leinwand, 147 x 392 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam (Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 172.).

¹⁹³ Vries 1978, S. 98.

¹⁹⁴ Haak 1984, S. 112.

¹⁹⁵ Schama 2000, S. 345.

¹⁹⁶ Kat. Ausst., Amsterdam 1993, S. 596.

¹⁹⁷ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 13.

¹⁹⁸ Middelkoop 2004, S. 95.

In Delft wurde das erste Anatomiestück (**Abb. 38**) erst 1617 von den örtlichen Chirurgen bei Michiel und Pieter van Mierevelt in Auftrag gegeben.¹⁹⁹ Die Delfter Anatomiestunde zeigte den Beginn der Sektion, als der Praelector Willem van der Meer gerade den Unterleib des Leichnams öffnete, um die inneren Organe zu erklären. Der Sektionstisch wurde bildparallel gestellt, die Hörer schauten größtenteils aus dem Gemälde heraus, einige wandten sich einander zu. Im linken oberen Teil zeigte ein auf die Brüstung²⁰⁰ gestützter Chirurg, hinter den Beinen eines Skelettes, eine Illustration der Rückenmuskulatur, die wie Julie V. Hansen vermutet, aus der *Fabrica* des Vesalius stammte.²⁰¹ Als eine weitere Reminiszenz auf die berühmten Anatomen der Vergangenheit kann das Buch in Händen des in der linken unteren Bildhälfte sitzenden Chirurgen gesehen werden, welches auf das Werk Galens verweist.²⁰² Auf die medizinische Praxis deuten mehrere Details hin, wie die Messingschale mit dem Schwamm, verschiedenste Bestecke sowie Duftgefäße, die den üblen Geruch der geöffneten Leiche vertreiben sollten.²⁰³ Im Gegensatz zur 1603 entstandenen Amsterdamer Anatomiestunde des Dr. Egbertsz de Vrij, betont die Anatomie des Dr. Willem van der Meer die anatomische Demonstration zur Erlangung von praktischem Wissen, denn der Leichnam wurde besonders auffallend im Vordergrund der Bildebene dargestellt.²⁰⁴ Der *Corpus* der Amsterdamer Anatomiestunde schien noch gänzlich unversehrt zu sein, im Delfter Gemälde hingegen wurde das Abdomen des Opfers bereits geöffnet, die inneren Organe waren deutlich sichtbar, das Antlitz des Gehängten wurde nicht mehr verdeckt, sondern war nur mehr durch ein transparentes Tuch bedeckt. Die Künstler der Delfter Anatomiestunde unternahmen im Vergleich zur Anatomie des Dr. Egbertsz de Vrij die ersten zaghafte Versuche, die Anordnung der Chirurgen aus der

¹⁹⁹ Anm.: Michiel und Pieter van Mierevelt, *Die Anatomiestunde des Dr. Willem van der Meer*, sign. u. dat. 1617, Öl auf Leinwand, 150 x 225 cm, Museum Het Prinsenhof, Delft (Hansen 1996a, S. 39).

²⁰⁰ Anm.: Zu dieser Zeit verfügten die Anatomietheater in den Niederlanden meistens über mehrere Reihen, die sich hinter dem Sektionstisch erhoben.

²⁰¹ Hansen 1996a, S. 40.

²⁰² Middelkoop 2004, S. 95- 96.

²⁰³ ebenda, S. 95.

²⁰⁴ Hansen 1996a, S. 39.

monotonen Aneinanderreihung zu lösen. Dem eigentlichen Objekt der Begierde, dem zu sezierenden Opfer auf dem Sektionstisch, schenken die Chirurgen der Anatomiestunde aus Delft keine Aufmerksamkeit, denn die Blicke waren entweder auf den Betrachter oder die Kollegen gerichtet.

Das zweite Gruppenporträt des Dr. Sebastiaen Egbertsz (**Abb. 39**)²⁰⁵ wurde 1619, wahrscheinlich anlässlich der Inbetriebnahme des neuen Amsterdamer Anatomietheaters in der ehemaligen St. Anthoniswaag, in Auftrag gegeben.²⁰⁶ Dieses Gemälde zeigt keine Anatomiestunde, sondern eine Osteologiestunde des Praeceptors im Kreis von fünf amtierenden Vorständen der Chirurrgengilde. Anstelle einer Leiche wurde bei diesem Gemälde ein Skelett in die Mitte der Komposition gerückt, welches laut Rudi Ekkart vermutlich von einem 1615 verurteilten englischen Seeräuber stammte.²⁰⁷ Verglichen mit dem früheren Gemälde des Aert Pietersz aus dem Jahre 1603 (**Abb. 37**) erscheint das Gemälde der Osteologiestunde revolutionär. Es wurden nicht mehr alle Mitglieder der Gilde dargestellt, sondern nur mehr sechs Personen porträtiert. Dr. Egbertsz, dessen besondere Stellung als Praeceptor durch einen Hut betont wurde, weist auf das die Mittelachse bildende Skelett. Die Chirurgen sind symmetrisch links und rechts neben dem Skelett angeordnet wodurch eine formale Einheit erreicht wurde. Betrachtet man zunächst noch einmal das 1603 entstandene Anatomiestück so fällt auf, dass alle Chirurgen aus dem Gemälde blickten, keiner wandte sich dem Leichnam auf dem Sektionstisch zu. Im Gegensatz dazu wandten sich drei der Chirurgen der Osteologiestunde dem Praeceptor und Skelett zu, zwei der Dargestellten blickten aus dem Bild - der Künstler strebte nicht nur danach die repräsentative Darstellung des Gemäldes zu betonen, sondern rückte die Lehrstunde des Praeceptors ins Zentrum des Geschehens. Der anatomische

²⁰⁵ Anm.: Nicolaes Elias Pickenoy zugeschrieben, Die Osteologiestunde des Dr. Sebastiaen Egbertsz, 1619, Öl auf Leinwand, 135 x 186 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam. Dieses Gemälde wurde in der Literatur lange Zeit Thomas de Keyser zugeschrieben, erst unter Ann Adams erfolgte erstmals 1985 eine Zuschreibung an Nicolaes Elias Pickenoy, die inzwischen von der Wissenschaft allgemeine Akzeptanz erfahren hat (Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 172.).

²⁰⁶ Hansen 1996a, S. 25.

²⁰⁷ ebenda, S. 172.

Körper wurde in dem Gemälde der Osteologiestunde des Dr. Egbertsz nicht länger versteckt, sondern zum zentralen Punkt der Komposition erhoben. Bis zu seinem Tode im Jahre 1621 nahm Sebastiaen Egbertsz die Position des Praelectors in der Amsterdamer Chirurgen Gilde ein.²⁰⁸

Als Nachfolger des 1621 verstorbenen Dr. Egbertsz wurde Dr. Johan Fonteyn zum Praelector der Amsterdamer Chirurgen Gilde ernannt, der dieses Amt bis 1628 ausübte.²⁰⁹ 1624 wurde ein kleines Anatomietheater in den Räumlichkeiten der Chirurgen Gilde in der Sint Anthoniswaag eingerichtet, vielleicht war die Errichtung des neuen Anatomietheaters ausschlaggebend für den Auftrag des nächsten Gruppenporträts.²¹⁰ Norbert Middelkoop äußerte sich über die Auftragsvergabe des Gemäldes wie folgt: *"[...], on 6 September 1625 Nicolaes Elias Pickenoy received "from the Wardens and the eldest of the guild" the commission to paint a portrait of Fonteijn and ten surgeons. The commission was probably issued after the annual transfer of control to the new board, an event which generally took place in September. [...]. The choice of a combination of two wardens, six guild assistants and two surgeons may to some extent have been informed by the practical circumstance that it was precisely "the Wardens and the eldest of the guild" who already, for the most part at least, had their portraits hanging in the guild chamber."*²¹¹ Der Praelector Johan Fonteijn wurde gemeinsam mit zehn Meisterchirurgen von Nicolaes Elias Pickenoy porträtiert.²¹² 1723 wurde das Gemälde durch ein Feuer stark in Mitleidenschaft gezogen. Das erhaltene Fragment²¹³ zeigt Dr. Fonteyn, der nun die zentrale Position anstelle des Skeletts in der Osteologiestunde seines Vorgängers einnimmt, umgeben von fünf Chirurgen (**Abb. 40**).²¹⁴ 1732 wurde das beschädigte Gemälde von Jan

²⁰⁸ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 14.

²⁰⁹ Vries 1978, S. 98.

²¹⁰ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 14.

²¹¹ ebenda, S. 14- 15.

²¹² Vries 1978, S. 98.

²¹³ Anm.: Nicolaes Elias Pickenoy, Die Anatomiestunde des Dr. Johan Fonteijn, 1625- 1626 (Fragment), Öl auf Leinwand, 97, 5 x 192 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam (Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 15.).

²¹⁴ Kat. Ausst., Amsterdam 1993, S. 596.

Maurits Quinkhard restauriert, wobei das Format grundlegend verändert wurde.²¹⁵

²¹⁵ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S.15.

V. Rembrandts Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp

Ursprünglich hing das Gemälde der Anatomie des Dr. Tulp²¹⁶ (**Abb. 1, 41**) in der Gildekammer der Amsterdamer Chirurrgenilde in der *Nieuwe Waag* am Nieuwmarkt - dort wurde bis auf eine spätere Unterbrechung auch ein Theatrum Anatomicum eingerichtet, zwischen 1639 bis 1690 befand sich das Anatomietheater in der *Kleine Vleeshal* an der Nes. Das Gemälde war bis 1798 im Besitz der Chirurrgenilde, nach Auflösung der Gilde wurde es dem Witwenpensionsfond der Chirurgen zugesprochen.²¹⁷ Im Jahr 1828 wurde das Gemälde in einer Auktion zum Verkauf angeboten, durch Intervention König Willem I. wurde es vom niederländischen Staat für 32 000 Gulden erworben.²¹⁸ Seit diesem Zeitpunkt befindet sich die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp im Mauritshuis in Den Haag.

Rembrandts frühestes Gruppenporträt, „Die Anatomie des Dr. Tulp“, zeigte laut Alois Riegl klar das Erbe seiner Vorgänger des 16. Jh., welches sich bis in sein Spätwerk fortsetzte.²¹⁹ In welchem Jahr der junge Künstler von Leiden nach Amsterdam übersiedelte ist nicht exakt belegt. 1630 wird als der früheste Zeitpunkt der Übersiedlung des jungen Malers nach Amsterdam angegeben, andere Quellen verweisen darauf, dass Rembrandt erst nach dem 19. November 1631 von seiner Geburtsstadt Leiden nach Amsterdam übersiedelte.²²⁰ Rembrandt porträtierte bereits in der Zeit zwischen 1631- 32 zahlreiche Amsterdamer Bürger, wahrscheinlich reiste er zu diesem Zweck mehrmals von Leiden nach Amsterdam. In der Zeit nach seiner Ankunft in Amsterdam wohnte Rembrandt bei dem Kunsthändler Hendrick van Uylenburg, der ein Onkel von Saskia, der späteren Frau Rembrandts war. Der

²¹⁶ Anm.: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, Leinwand, 169 x 217 cm, signiert in der Mitte unten Rembrant. f 1632, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag (Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 188.).

²¹⁷ Vries 1978, S. 91.

²¹⁸ Bruyn 1986, S. 188.

²¹⁹ Riegl 1997, S. 242.

²²⁰ Vries 1978, S. 94.

Kunsthändler van Uylenburgh betrieb eine Kunstgalerie und leitete zugleich eine Werkstatt, für die auch Rembrandt arbeitete, in der in großer Geschwindigkeit Gemälde in beträchtlicher Zahl produziert wurden.²²¹

Bei der Anatomie des Dr. Tulp handelt es sich um den ersten großen Auftrag, den Rembrandt in Amsterdam erhielt. Da sich keine Briefe, Verträge, Urkunden oder Entwurfszeichnungen zu diesem Auftrag erhalten haben, kann die genaue Auftragsvergabe von Dr. Nicolaes Tulp bzw. der Amsterdamer Chirurgengilde an Rembrandt nicht nachvollzogen werden. Gruppenporträts der Chirurgengilde wurden als Erinnerungsstücke an anatomische Demonstrationen in Auftrag gegen, so ein Anlass konnte beispielsweise die Anstellung eines neuen Praelectors sein.²²² Laut De Vries könnte Hendrick van Uylenburgh eine vermittelnde Rolle bei der Auftragsvergabe der Chirurgengilde und oder Dr. Tulp an Rembrandt gespielt haben.²²³ Für Gary Schwartz zeichnen sich mögliche politische Verbindungen in Bezug auf die Erteilung des Auftrags an Rembrandt ab, da der Schwiegervater eines der Geldgeber für Uylenburghs Galerie mit Stimmen anderer Gönner des Kunsthändlers 1632 zum neuen obersten Bürgermeister gewählt wurde.²²⁴ William S. Heckscher sah die Auftragsvergabe an Rembrandt in Verbindung mit der Eröffnung des Athenaeum Illustre und Caspar Baraelus, sodass er die wichtigsten Ereignisse der ersten Wochen des Jahres 1632 wie folgt zusammen fasste: *“Early in 1632 Amsterdam had witnessed the founding of the Athenaeum Illustre, the school that was the nucleus of Amsterdam’s university. Aris Kindt was executed, portrayed by Rembrandt, and anatomized by Dr. Tulp in the very month in which Caspar Baraelus pronounced his inaugural oration for the new school: January 1632.”*²²⁵ Caspar Baraelus war selbst kurz zuvor von Leiden nach Amsterdam übersiedelt und könnte unter Umständen den jungen Rembrandt mit Dr. Tulp bekannt gemacht haben.²²⁶

²²¹ Glaesker 1994, S. 61.

²²² Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 188.

²²³ Vries 1978, S. 94.

²²⁴ Schwartz 1987, S. 146.

²²⁵ Heckscher 1958, S. 7.

²²⁶ ebenda, S. 20.

Alle diese Überlegungen bezüglich der Auftragsvergabe an Rembrandt können durch keine schriftlichen Quellen bestätigt werden.

1. Die Teilnehmer der Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp

Das Gemälde Rembrandts zeigt Dr. Nicolaes Tulp im Kreis von sieben Chirurgen bei der Sektion eines Arms. Die dargestellten Personen sind aufgrund einer im 18. Jahrhundert hinzugefügten Namensliste mit zugehöriger Nummerierung (**Abb. 43**) zu identifizieren.²²⁷ Dies ist auf einem Stück Papier, welches einer der Chirurgen in Händen hält, zu sehen. Alle Porträtierten der Anatomie des Dr. Tulp bezahlten einen Anteil an dem Gemälde, deshalb gibt es auch keine der zahlreichen Zuschauer, die normalerweise bei einer anatomischen Vorführung anwesend waren.

Dr. Nicolaes Tulp (**Abb. 42**) alias Claes Pietersz, wurde 1593 als Sohn eines Tuchhändlers in Amsterdam geboren, war praktischer Arzt, Chirurg, Autor einer pathologischen Abhandlung und Praelector der Chirurgen Gilde; seit 1622 Mitglied des Amsterdamer Stadtrates, wiederholt Ratsherr und seit 1654 für vier Amtszeiten Bürgermeister.²²⁸ Dr. Nicolaes Tulp studierte an der Universität in Leiden und erhielt seine Ausbildung bei Dr. Pieter Paaw, der wiederum ein Schüler des berühmten Andreas Vesalius war.²²⁹ Dr. Tulp schlug neue Wege in der Erforschung unterschiedlicher Krankheiten ein, führte Sektionen durch und veröffentlichte 1641 mit den *Observationes Medicae* ein dreibändiges Werk, indem zahlreiche Krankheitsbilder beschrieben wurden.²³⁰ Am 28. November 1628 wurde Dr. Tulp zum pralector anatomiae, dem obersten Repräsentanten der Amsterdamer Chirurgen Gilde, ernannt.²³¹ Zu seinen Aufgaben zählten die Aus- und

²²⁷ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 190.

²²⁸ Schwartz 1987, S. 144.

²²⁹ Bredius 1971, S. 582.

²³⁰ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 174.

²³¹ Volkenandt 2004, S. 78.

Weiterbildung der städtischen Chirurgen, theoretischer Unterricht und praktische Demonstrationen bei den jährlichen, im Winter stattfindenden Anatomien.²³² Um dem einsetzenden Fäulnis- und Zersetzungsprozess der Leichen entgegen zu wirken, fanden diese Sektionen in den winterlichen Monaten statt und erstreckten sich in einem streng geregelten Ablauf meist über mehrere Tage.²³³ Dr. Tulps erste öffentliche Lehrsektion fand im Jänner 1631 statt, die zweite am 31. Jänner 1632 wird von der herrschenden Lehre in Verbindung mit Rembrandts Gemälde gesehen.²³⁴ Das Datum der Sektion, der 31. Jänner, hatte eine besondere Bedeutung, da an diesem Tag das politische Jahr zu Ende ging und am nächsten Tag die Wahlen der neuen Bürgermeister und Ratsherren stattfanden.²³⁵ Außerdem wurde Anfang Jänner 1632 in Amsterdam das Athenaeum Illustre begründet, eine Institution, die sich in Konkurrenz zur Universität in Leiden etablierte.²³⁶ Julie V. Hansen erklärte das Wettbewerbsdenken der beiden Städte wie folgt: *“Each province in the Dutch Republic was allowed to have only one univerisity. For this reason, Amsterdam, which was by far the most important cultural center, was unable to found its own university since one has already existed in the city of Leiden; however, by 1625, the Amsterdam City Fathers became increasingly aware that they should have their school of their own.”*²³⁷ Dr. Tulps zweite öffentliche Anatomiestunde fand kurz nach der Gründung des Athenaeum Illustre statt und verweist somit meiner Ansicht nach nicht nur auf das Können des Praeceptors, sondern auch auf das wissenschaftliche Ansehen der Stadt. Die medizinische Fakultät in Leiden hatte sich zu diesem Zeitpunkt bereits etabliert und behielt weiterhin innerhalb der Provinz Holland das alleinige Vorrecht, Approbationen vorzunehmen. Bis 1669 war es der Chirurgengilde in Leiden nicht gestattet, eigene Räumlichkeiten zu unterhalten, um die Konkurrenz innerhalb der Stadt zwischen der Universität

²³² Volkenandt 2004, S. 78.

²³³ ebenda, S. 127.

²³⁴ Vries 1978, S. 98.

²³⁵ Schwartz 1987, S. 144.

²³⁶ ebenda, S. 144.

²³⁷ Hansen 1996a, S. 63.

und der Gilde im Keim zu ersticken.²³⁸ Im Gegensatz dazu gehörten die städtischen Ärzte Amsterdams keinem etabliertem Lehrstuhl an und waren der ständigen universitären Konkurrenz ausgeliefert. Somit suchten die Mediziner Amsterdams andere Möglichkeiten, ihr wissenschaftliches Ansehen innerhalb der medizinischen Gemeinschaft zu demonstrieren, indem zahlreiche Gemälde für Gruppenporträts von Anatomiestunden in Auftrag gegeben wurden.²³⁹ In der Universitätsstadt Leiden wurde das medizinische Ansehen der Stadt durch die Professoren der Universität begründet und dominiert. Die Chirurgen konnten bis 1669 keine eigenen Räumlichkeiten unterhalten und erst 1696 ein eigenes Anatomietheater errichten.²⁴⁰ In Leiden finden sich im Gegensatz zu Amsterdam keine monumentalen Gruppenporträts der lokalen Chirurgengilde. Diese strengen Restriktionen in Leiden zielten darauf ab, die Konkurrenz zwischen der medizinischen Fakultät und den Chirurgen der Stadt möglichst gering zu halten.

Die Identität des Leichnams - Adriaen Adriaensz- ist bekannt, wenn die Annahme zutrifft, dass sich das Gemälde Rembrandts direkt auf die zweite öffentliche Anatomie des Dr. Tulp im Jänner 1632 bezieht.²⁴¹ Die Identifikation des Kriminellen geht auf das "anatomyboek" der Amsterdamer Chirurgengilde zurück.²⁴² Aris Kindt, ein bekannter Kleinkrimineller aus Leiden, wurde bei dem Versuch einem Bürger seinen Mantel zu entreißen überführt.²⁴³ Adriaen Adriaensz, (Aris) 't Kindt wurde am 31. Jänner 1632 gehängt.²⁴⁴

Jacob Dielofse Block (**Abb. 42**), zweiter der Namensliste, steht erhöht in geduckter Haltung, schaut in Richtung des Folianten oder vielleicht auch auf die sezierte Hand des Leichnams. 1601 geboren, begann Block 1618 seine Lehre bei der Amsterdamer Chirurgengilde, schloss diese 1623 ab und erlangte danach die Mitgliedschaft in der Gilde; 1638 wurde Block erstmals

²³⁸ Hansen 1996a, S. 64.

²³⁹ ebenda, S. 65.

²⁴⁰ ebenda, S. 64.

²⁴¹ Schwartz 1987, S. 111.

²⁴² Volkenandt 2004, S. 111.

²⁴³ Schama 2000, S. 351.

²⁴⁴ Vries 1978, S. 99.

für die Amtszeit von zwei Jahren zum „overman“ gewählt, neben seiner Tätigkeit als Chirurg beteiligte er sich bei Handelsgeschäften und der Schouwburg, dem Amsterdamer Stadttheater.²⁴⁵

Hartman Hartmansz (**Abb. 42**) links neben Dr.Tulp, wurde 1591 in Leiden geboren, übersiedelte 1608 nach Amsterdam, wo er als niedergelassener Chirurg tätig war und seinen kaufmännischen Interessen nachging.²⁴⁶ Rembrandt gab auf dem Stück Papier in den Händen von Hartmansz zwei Studien eines Arms wieder. Vergleichbare Armstudien finden sich im Oeuvre von Jacques de Gheyn II. (**Abb. 44**). Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurden die Namen der acht Porträtierten eingefügt, als diese in Vergessenheit zu geraten drohten.²⁴⁷ Laut Rembrandt Research Project hat es den Anschein, als ob Hartmansz den Arm von Aris Kindt mit der anatomischen Illustration in dem Buch, das er in Händen hält, vergleicht.²⁴⁸ William Schupbach verweist in seiner Publikation aus dem Jahre 1982 auf folgendes: *“The presence of the book in Hartmann Hartmansz.’s hands is a characteristic feature of real anatomies. Some members of the audience at a public anatomy, especially if they could not see the corpse, followed the praelector’s lecture in illustrated anatomy- books which they brought to the theatre.”*²⁴⁹ Zu dieser Zeit war es durchaus üblich, dass interessierte Besucher Bücher zu den öffentlichen Sektionen mitbrachten, um dem Vortragenden besser folgen zu können, um die Worte anhand von Illustrationen nach zu vollziehen. Vielleicht aber auch aus einer der Anatomie lange anhaftenden Gewohnheit, dem geschriebenen Wort mehr zu vertrauen, als auf das mit eigenen Augen Gesehene. Ob Hartmansz. den seziierten Arm mit der Illustration verglich, oder ob der Chirurg auf die linke Hand des Dr. Tulp geblickt haben könnte, kann meiner Ansicht nach nicht schlüssig nachvollzogen werden, denn letztendlich entschied sich Rembrandt dazu, den Blick des Chirurgen in Richtung des Betrachters fallen zu lassen.

²⁴⁵ Volkenandt 2004, S. 108.

²⁴⁶ ebenda, S. 109.

²⁴⁷ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 190.

²⁴⁸ Bruyn 1986, S. 184.

²⁴⁹ Schupbach 1982, S. 24.

Adriaen Cornelisz. Slabberaen (**Abb. 42**), folgte als vierter auf der Namensliste und nahm links direkt neben der Leiche platz; er wurde um 1598 in Amsterdam geboren, katholisch getauft, wuchs in seiner Heimatstadt auf und begann 1614 seine Lehre in der Chirurgen Gilde, die er am 1. Jänner 1621 abschloss, um anschließend in die Gilde aufgenommen zu werden.²⁵⁰ 1631 wurde Slabberaen in den Vorstand der Gilde berufen- war also bereits in leitender Funktion in der Chirurgen Gilde tätig als Dr. Tulp seine zwei Anatomien, 1631 und 1632, abhielt.²⁵¹ In den älteren Publikationen wurde darauf verwiesen, dass Slabberaen aus dem Gemälde blickte.²⁵² Interessant erscheint aber auch William Schupbachs Vorschlag, dass der Chirurg auf den Folianten in der rechten unteren Gemäldehälfte blickt.²⁵³ Meines Erachtens kann die Blickrichtung des Porträtierten nicht exakt bestimmt werden.

Jacob Jansz. de Witt (**Abb. 42**), der Chirurg im violetten Mantel, der sich über den Leichnam beugt, wurde 1581 in Schweden geboren, kam 1610 nach Amsterdam, erhielt kurz darauf im Jahre 1611 die Mitgliedschaft in der Chirurgen Gilde, wurde 1630 in den Gildenvorstand gewählt und nahm wie Slabberaen an den ersten öffentlichen Anatomien des Dr. Tulp teil.²⁵⁴

Mathijs Evertsz. Calkoen (**Abb. 42**), welcher an sechster Stelle der Liste erwähnt und zwischen Dr. Tulp und de Witt platziert wurde, blickte mit großem Erstaunen in Richtung des Folianten. Calkoen wurde 1591 "in de Oldemarkt" geboren, 1615 in die Chirurgen Gilde aufgenommen und 1639 in das Amt des overman gewählt, das er bis zu seinem Tod 1653 wiederholt inne hatte.²⁵⁵

Jacob Jansz. Colevelt (**Abb. 42**), wurde um 1595 geboren und schlug wie die

²⁵⁰ Volkenandt 2004, S. 109.

²⁵¹ Vries 1978, S. 98.

²⁵² ebenda, S. 98.

²⁵³ Schupbach 1982, S. 5.

²⁵⁴ Volkenandt 2004, S. 109- 110.

²⁵⁵ ebenda, S. 110.

anderen Porträtierten eine typische Chirurgenlaufbahn ein. Im Mai 1612 trat Colevelt als Lehrling in die Chirurgen Gilde ein und erhielt seine praktische Ausbildung durch seinen Onkel, sodass er 1620 nach bestandener Abschlussprüfung in die Gilde aufgenommen wurde.²⁵⁶ Colevelt trat als ein besonders aktives Gildenmitglied in Erscheinung, da er während seiner Laufbahn zahlreiche Ämter inne hatte, so wurde er 1635 als overman in den Gildenvorstand gewählt, danach übte er das Amt des proofmeester aus und war somit für die Organisation und Abnahme der Lehrlingsprüfungen zuständig.²⁵⁷

Frans Jacobsz. van Loenen (Abb. 42), als letzter auf der Liste angeführt, wurde um 1592 geboren, schloss 1620 seine Chirurgenlehre ab und trat der Gilde bei, laut den vorhandenen Quellen übernahm er kein Amt in der Gilde.²⁵⁸

2. Die Anatomie des Dr. Tulp unter dem Skalpell

Als Sir Joshua Reynolds bei einem Besuch in Amsterdam das Gemälde Rembrandts sah, schrieb er 1781 in seinem Reisetagebuch folgendes nieder: *“The Professor Tulpus dissecting a corpse which lies on a table, by Rembrandt. To avoid making it an object disagreeable to look at, the figure is but just cut at the wrist. There are seven other portraits coloured like nature itself, fresh and highly finished. One of the figures behind has a paper in his hand, on which are written the names of the rest: Rembrandt has also added his own name, with the date 1672.”*²⁵⁹ *The dead body is perfectly well drawn (a little foreshortened,) and seems to have been just washed. Nothing can be more truly the colour of the dead flesh. The legs and feet which are nearest the eye, are in shadow: the principal light, which is on the body, is by that*

²⁵⁶ Volkenandt 2004, S. 110.

²⁵⁷ ebenda, S. 110- 111.

²⁵⁸ ebenda, S. 111.

²⁵⁹ Anm.: Reynolds hat das Datum falsch gelesen, natürlich ist es das Jahr 1632.

*means preserved of a compact form. All these figures are dressed in black.*²⁶⁰

Reynolds Tagebucheintrag schildert kurz und prägnant den ersten Eindruck, den das Gemälde dem Betrachter vermittelt. Rembrandt porträtierte Dr. Tulp im Kreis der Chirurgen bei der Sektion der linken Hand des Aris Kindt. Im Gegensatz zu den bis zu diesem Zeitpunkt in Amsterdam entstandenen Anatomiestunden war der Praelector Dr. Tulp erstmals direkt bei der Sektion eines Leichnams zu sehen.²⁶¹ Der Oberkörper des Aris Kindt liegt in leicht erhöhter Schräglage auf dem Sektionstisch. Der Körper des subjectum anatomicum wurde von Rembrandt gekonnt in Szene gesetzt, indem der Leichnam durch die Hautfarbe des Körpers, aber besonders durch den fahlen Teint des Gesichtes hervorgehoben wurde. Die Künstler der zuvor entstandenen Gruppenporträts der Chirurgengilden legten kein Augenmerk auf die differenzierte Darstellung der Hautfarbe, unterschieden nicht zwischen totem und lebendigem Fleisch. Stellt man die Anatomie des Dr. Tulp der Anatomiestunde des Dr. Sebastiaen Egbertsz (**Abb. 37**) oder der Delfter Anatomie des Dr. Willem van der Meer (**Abb. 38**) gegenüber, zeigte Rembrandt ohne Scheu erstmals das unbedeckte Antlitz des hingerichteten verurteilten Aris Kindt. Auffällig ist, dass das Genick des Mannes nicht zu sehen ist; hat die Exekution Spuren hinterlassen und wurden diese absichtlich nicht gezeigt, um - wie Reynolds schon bemerkte - nicht unansehnlich zu wirken? Der Körper erscheint zur Gänze intakt, es gibt keine Anzeichen dafür, dass das Abdomen geöffnet wurde. William Heckscher und Medizinhistoriker belegten, dass die dargestellte Situation niemals der Praxis entsprach und von der gängigen Sektionspraxis abwich. Bereits Johannes Posthius legte in seinen *Observationes Anatomicae* (1590) die Reihenfolge der zu sezierenden Körperteile wie folgt dar: *“Aus dem verderblichen Unterbauch wurden zunächst möglichst rasch die Exkremente ausgeräumt, um dann in dieser Reihenfolge nacheinander Bauchfell, Bauchnetz, Eingeweide, Dünndarmgekröse, Leber, Milz, Nieren, Geschlechtsorgane,*

²⁶⁰ Vries 1978, S. 93- 94.

²⁶¹ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 20.

*Brustkorb, Kopf und Muskeln zu sezieren.*²⁶² Hätte Rembrandt eine realistische Darstellung der Sektion wiedergegeben, dann wäre die Bauchdecke geöffnet, die Eingeweide entnommen gewesen, der Körper des Leichnams hätte sich in einem entsetzlichen Zustand befunden. Das Gemälde Rembrandts war sicherlich nicht als reale Wiedergabe der tatsächlichen Ereignisse des 31. Jänners 1632 gedacht.²⁶³ Das Gemälde zeigt Dr. Tulp als dieser die Funktion der Hand erklärt, indem er mit einer Zange diejenigen Muskel- und Sehnenstränge anhebt, die das Beugen und Strecken der Finger ermöglichen, mit seiner linken Hand unterstreicht er seine Ausführungen nachdrücklich.²⁶⁴ Die vom üblichen Sektionsverlauf abweichende Wiedergabe der Anatomiestunde führte in der Forschung vermehrt zu einer symbolischen Interpretation der Darstellung des Armes. Die Wahl des Armes, im speziellen des flexores digitorum erscheint nicht willkürlich, sondern verfolgte anscheinend eine bestimmte Intention. In der Literatur wird auf das Porträt des Vesalius (**Abb. 27**) aus der ersten Auflage der *De humani corporis fabrica libri septem* aus dem Jahre 1543 verwiesen, das den berühmten Anatomen Vesalius bei der Sektion eines Unterarms zeigt, auf dem Tisch liegt ein Schriftstück- "*De musculis digitorum/mouentibus...*", das auf die Muskeln, welche die Finger bewegen, verweist.²⁶⁵ Vesalius reformierte den Anatomieunterricht, da er nicht mehr von der Lehrkanzel aus dozierte, sondern selbst das Skalpell ergriff. Der Anatom Vesalius beschrieb den Arm als wichtigstes Instrument des Mediziners und ließ sich demonstrativ bei der Sektion eines Unterarms porträtieren.²⁶⁶ Dr. Tulp war sicherlich mit den Schriften des Anatomen Andreas Vesalius vertraut, da der Praelector Dr. Tulp ein Schüler von Dr. Pieter Paaw aus Leiden war, der wiederum von Vesalius unterrichtet wurde. William Heckscher vertrat in seiner 1958 erschienen Publikation erstmals die These, dass Rembrandt Dr. Nicolaes Tulp als "Vesalius redivivus" seiner Zeit

²⁶² Stockhorst 2005b, S. 1096.

²⁶³ Schama 2000, S. 352.

²⁶⁴ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 190.

²⁶⁵ Bruyn 1986, S. 185.

²⁶⁶ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 190.

porträtierte.²⁶⁷ *“In a sense Rembrandts “Anatomy”, if we regard it as a eulogy of Dr. Tulp”, wie Heckscher erläuterte, “stands in the tradition of those portraits of anatomists who had cast themselves in the Vesalian pose or who were in some fashion associated with the dissected human arm and hand. We may presume that Dr. Tulp intentionally appeared as the Vesalius redivivus of his age, [...]”*²⁶⁸ Folgt man dieser Interpretation, so gelang es Rembrandt, Dr. Tulp dem berühmten Renaissance-Anatomen Andreas Vesalius ebenbürtig erscheinen zu lassen. Ob diese Pose von Dr. Tulp tatsächlich selbst gewählt wurde oder auf einen Vorschlag Rembrandts zurückzuführen ist, kann durch kein Dokument belegt werden. Sowohl zu Lebzeiten des Andreas Vesalius als auch des Dr. Tulp wurde der menschliche Körper als ein von Gott geschaffenes Wunder angesehen und die Kunst der Anatomie als ein Weg sich dem göttlichen Wissen anzunähern. Der Anatomie der Hand wurde besondere Aufmerksamkeit geschenkt, da diese als ein bewundernswert konstruiertes Instrument gesehen wurde, welches seit Aristoteles und Galen den Unterschied zwischen Mensch und Tier betonte.²⁶⁹

Caspar Baraelus verfasste 1639 anlässlich der Eröffnung des ersten dauerhaft eingerichteten Amsterdamer Anatomietheaters ein Gedicht, das in goldenen Lettern die oberste Sitzreihe des neuen Theaters zierte:

In locum Anatomicum recens AMSTELODAMI exstructum.

QVi vivi nocuere, mali, post funera prosunt,

Et petit ex ipsa commoda morte Salus.

Exuviae sine voce docent. & mortua quamvis

Frusta, vetant ista nos ratione mori.

Hic loquitur nobis docti facundia Tulpi:

Dum secat artificii lurida membra manu.

Auditor te disce. & dum per singula vadis,

²⁶⁷ Heckscher 1958, S. 74.

²⁶⁸ ebenda, S. 74.

²⁶⁹ Bruyn 1986, S. 185.

Das Gedicht beinhaltete eine direkte Anspielung auf Dr. Nicolaes Tulp und könnte als explizite Referenz an das Gemälde Rembrandts, das sich zu diesem Zeitpunkt bereits im Anatomietheater befand, verstanden werden.²⁷¹

Caspar Baraelus' Zeilen verwiesen ohne Umschweife auf die Könnerschaft des Dr. Tulp: "[...] Mit wissend Hand schlitzt er das fahle Fleisch und spricht zu uns, der weise Dr. Tulp: "Hörer, erkenne dich selbst! und glaube, wenn du Teil für Teil betrachtest, Dass auch im Kleinsten noch sich Gott verbirgt."²⁷²

William Schupbach interpretierte den letzten Vers des Gedichtes von Caspar Baraleus, "*Auditor te disce. & dum per singula vadis, crede vel in minima parte latere Deum*", als eine an die Besucher des anatomischen Theaters gerichtete Botschaft und folgte daraus, "*The meaning of the couplet is therefore as follows: the declared purpose of Dr. Tulp's anatomical orations is that everyone attending his anatomies should seek to "know himself" by recognizing that God is present within the human body.*"²⁷³ Caspar Baraelus' Gedicht zeigt sehr deutlich, dass die anatomischen Sektionen in den niederländischen Anatomietheatern nicht nur aufgrund von wissenschaftlichem Forscherdrang oder zu Unterhaltungszwecken stattgefunden haben. Den Besuchern sollte auch die Endlichkeit des gottgegebenen menschlichen Lebens vor Augen geführt und die Möglichkeit zur Selbstvergewisserung des irdischen Lebens gegeben werden.

Über die medizinisch inkorrekte Wiedergabe des seziierten Arms entwickelte sich eine streitbare Debatte unter Medizinhistorikern und Anatomen.²⁷⁴ Trotz der anatomisch zweifelhaften Darstellung erscheint die seziierte Hand (**Abb. 45**) von Rembrandt detailliert wieder gegeben zu sein. Simon Schama verwies in seiner Publikation "Rembrandts Augen" auf eine Quelle die

²⁷⁰ Heckscher 1958, S. 113.

²⁷¹ ebenda, S. 112.

²⁷² Schama 2000, S. 353.

²⁷³ Schupbach 1982, S. 31.

²⁷⁴ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 20.

erwähnt, dass Rembrandt im Oktober 1669, einige Tage vor seinem Tod, vom Genealogen und Antiquitätenhändler Pieter van Brederode aufgesucht wurde.²⁷⁵ 1656 wurde ein Großteil der Kuriositätensammlung Rembrandts im Zuge des Konkurses des Künstlers versteigert, unter den verbliebenen Dingen befanden sich laut Brederode *“[...] vier stucks gevilde Armen en beenen door Vesalius geanatomoseert [...]”*.²⁷⁶ In der Literatur wurden aufgrund dieser Quelle unterschiedliche Interpretationen der seziierten Hand vorgeschlagen. War Rembrandt bei der Sektion des Dr. Tulp anwesend? Entnahm der Künstler den seziierten Arm einem Buch, besaß Rembrandt eine Ausgabe der Anatomieschriften des Vesalius oder befanden sich in seinem Besitz anatomisierte Körperteile? Zuverlässige Quellen, die darüber genauen Aufschluss geben könnten haben sich nicht erhalten. Diejenigen, die die Meinung vertraten, Rembrandts Darstellung der linken Hand wurde einer Buchillustration entnommen, sahen den offenen Folianten zu Füßen des Leichnams als Beispiel dafür.²⁷⁷ Die frühe Literatur wurde von der Annahme beherrscht, dass es sich bei dem Folianten um Vesalius Fabrica, die Basler Ausgabe von 1555 handelte.²⁷⁸ William Heckscher stimmte mit dieser These nicht überein, da dieser eher an ein niederländisches Manuskript, das annähernd das Format eines Folianten aufwies, dachte.²⁷⁹ Ary Bob de Vries verwies darauf, dass in der früheren Literatur auch Adriaen van den Spieghel's 1627 veröffentlichtes Anatomiewerk von der Forschung in Betracht gezogen wurde.²⁸⁰ Da die Schrift der offenen Seiten des Folianten unleserlich ist, wird keine schlüssige Zuordnung möglich sein. Durchaus vorstellbar erscheint hingegen, dass sich Rembrandt mit Illustrationen von populäreren zeitgenössischen Anatomieschriften auseinandergesetzt hat. Fraglich erscheint für mich, ob die Entzifferung und damit die Zuordnung an einen bestimmten Folianten überhaupt von Dr. Tulp und den Auftraggebern intendiert wurde. Hätte Dr. Tulp besonderen Wert darauf gelegt, dass die

²⁷⁵ Schama 2000, S. 342.

²⁷⁶ Bruyn 1986, S. 187.

²⁷⁷ ebenda, S. 187.

²⁷⁸ Vries 1978, S. 99.

²⁷⁹ Heckscher 1958, S. 67.

²⁸⁰ Vries 1978, S. 99- 100.

anatomische Illustration in den Händen von Hartmansz oder der Foliant zu Füßen des Leichnams exakt zu erkennen und somit zuzuordnen wären, dann hätte Rembrandt bei der Ausführung des Gemäldes sicherlich auf den Widererkennungswert geachtet. Vielmehr wird der Anschein erweckt, dass der Foliant und die anatomische Illustrationen den Betrachter erinnern und dazu auffordern sollen, die theoretischen Schriften in der Praxis anhand des seziierten Leichnams zu überprüfen. Daher erscheint meines Erachtens die Entzifferung der Schrift des Folianten und die Zuordnung der anatomischen Illustration nicht unbedingt erforderlich.

Kurz nachdem Rembrandt die Anatomie des Dr. Tulp vollendet hatte, fertigte der Amsterdamer Maler Nicolaes Elias Pickenoy in den Jahren zwischen 1633-1634 ein Porträt (**Abb. 48**) des berühmten Mediziners an, in dem die Symbolik der einzelnen Bildelemente durchaus deutlich zum Ausdruck gebracht wurde.²⁸¹ Dr. Tulp erscheint hinter einer Balustrade, ähnlich gekleidet wie im bereits zuvor entstandenen Gemälde des Jahres 1632, aber ohne Kopfbedeckung. Besonders auffallend erscheint die Geste der rechten Hand, die auf die brennende Kerze verweist. Die Inschrift der Kartusche, "ALIIS INSERVIENDO CONSUMOR" findet sich in Kombination mit einer brennenden Kerze bereits in Emblembüchern des 17. Jahrhunderts.²⁸² "Ich verzehre mich, um anderen zu dienen", lautet das Motto in der Kartusche und spiegelt zugleich die Lebensaufgabe des Dr. Tulp wieder, der sein Schaffen gänzlich in den Dienst der Medizin stellte.²⁸³ Die brennende Kerze verweist auf die Vergänglichkeit des Lebens, der Mediziner Dr. Tulp konnte sich der Auseinandersetzung mit dem Tod und der Endlichkeit des Lebens nicht entziehen.²⁸⁴

²⁸¹ Anm.: Nicolaes Elias Pickenoy, Porträt des Dr. Nicolaes Tulp, Links und rechts auf der Balustrade: *NICOLAUS / TULPIUS*; auf der Kartusche in der Mitte unten: *ALIIS INSERVIENDO / CONSUMOR*, um 1633- 1634, Holz, 39 x 30 cm, Sammlung Six, Amsterdam (Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 174.).

²⁸² Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 174.

²⁸³ ebenda, S. 174.

²⁸⁴ Hansen 1996a, S. 73.

Der Corpus des verurteilten Aris Kindt wurde von Rembrandt nicht nur durch die differenzierte Darstellung der Hautfarbe hervorgehoben, sondern sticht durch eine weitere Anomalie hervor. Die rechte Hand des *subjectum anatomicum* (**Abb. 1**) erscheint in Proportion zur sezierten Gliedmaße kürzer, reicht kaum bis zur Hüfte und weist im Vergleich zum restlichen Körper leichte Verfärbungen (**Abb. 46**) auf. Das Mauritshuis in Den Haag führte bereits 1978 umfassende Röntgenuntersuchungen des Gemäldes durch, die zahlreiche, bis zu diesem Zeitpunkt unbekannte Details offenbarten.²⁸⁵ Die technischen Untersuchungen der Leinwand ergaben unter anderem, dass sich unter der rechten Hand des Verurteilten ein Armstumpf (**Abb. 47**) befand.²⁸⁶ In der Vergangenheit wies die Forschung zwar darauf hin, dass die Hand für einen Kriminellen der Zeit viel zu gepflegt erschien und keine Spuren des Alltags aufwies, dennoch wurde darauf nicht näher eingegangen. So finden sich in der Literatur keine Hinweise, dass der Kriminelle Aris Kindt seine Hand aufgrund einer früheren Verurteilung verloren hätte. Ob Kindt zum Zeitpunkt der Verurteilung wirklich nur mehr über eine Hand verfügte und warum Rembrandt zunächst nur einen Armstumpf ausführte, konnte von der Forschung bis heute nicht geklärt werden. Rembrandt versah Aris Kindt letztendlich mit einem falsch proportionierten Arm und einer makellos erscheinenden rechten Hand. Anscheinend wurde diese Deformation des rechten Armes von den Auftraggebern nicht beanstandet. Wahrscheinlich stand für die porträtierten Chirurgen das eigene Porträt, für das jeder selbst aufkommen musste und das den Status innerhalb der Chirurgengilde und der medizinischen Gemeinschaft bestärken sollte, im Vordergrund.

²⁸⁵ Vries 1978, S. 83- 91.

²⁸⁶ Schwartz 2006, S. 166.

3. Die Anatomie des Dr. Tulp zwischen Innovation und Tradition

Stellt man die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp den früheren Anatomiestücken der Amsterdamer Chirurrgilde gegenüber, so werden Rembrandts Innovationen deutlich. 1632 hingen bereits drei Gruppenporträts, die Anatomie des Dr. Sebastiaen Egbertsz de Vrij (1603) (**Abb. 37**), die Osteologiestunde des Dr. Egbertsz de Vrij (1619) (**Abb. 39**) und die Anatomie des Dr. Johan Fonteijn (1625/26) (**Abb. 40**) im Gildezimmer der Amsterdamer Chirurgen. Rembrandt wandte sich von der traditionellen Darstellungsweise der Anatomiestücke ab, die zunächst durch äußerst statisch nebeneinander oder hintereinander gruppierte Reihen von Porträtierten gekennzeichnet wurde. Im Vergleich zu den genannten Anatomiestücken erscheint Rembrandts Komposition viel dynamischer und zwangloser. Der Corpus des subjectum anatomicum wurde bei der Anatomie des Dr. Tulp schräg in den Raum platziert, die rechte untere Bildhälfte durch einen Folianten begrenzt und der Praelector erstmals aktiv bei der Sektion eines Leichnams gezeigt.²⁸⁷ Das Gruppenporträt der Amsterdamer Chirurrgilde des Künstlers Aert Pietersz aus dem Jahre 1603 zeigte noch achtundzwanzig aneinander gereihte Chirurgen, deren Blicke direkt auf den Betrachter gerichtet waren. Das zweite Amsterdamer Anatomiestück, die Osteologiestunde des Dr. Egbertsz, weist eine reduzierte Zahl der porträtierten Chirurgen auf, die statische Aneinanderreihung wurde durch eine Gruppierung der Figuren ersetzt, die zaghaft mit dem Betrachter des Gemäldes Blickkontakt aufnahmen und sich interessiert dem Skelett und dem Praelector zuwandten. Die Chirurgen des Dr. Tulp wandten sich im Gegensatz dazu erstaunt dem Leichnam, dem Betrachter oder ihren Kollegen zu, wodurch Rembrandt eine spontanere Atmosphäre der Anatomiestunde erzielte.

Aus dem Jahre 1640 hat sich eine Tafel der Anatomie des Dr. Zacheus de

²⁸⁷ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 188.

Jager (**Abb. 49**), dem Stadtarzt von Enkhuizen, erhalten.²⁸⁸ Dieses nach der Anatomie des Dr. Tulp entstandene Gruppenporträt zeigt, dass es durchaus Künstler gab, die dem konventionell-traditionellen Bildschema von Anatomiestunden unbeirrt folgten. Die Porträtierten blickten alle aus dem Bild heraus, zeigten kein Interesse am *subjectum anatomicum*, wandten sich weder dem vortragenden Arzt noch den Kollegen zu und erschienen nebeneinander gereiht hinter dem Sektionstisch, wobei ein Teilnehmer sitzend vor dem Sektionstisch platziert wurde. Bis zur Anatomie des Dr. Tulp war es durchaus üblich, die Porträtierten aus dem Bild herausblicken zu lassen, Rembrandt aber entschied sich dafür, die Blicke der Porträtierten auf unterschiedliche Punkte innerhalb oder außerhalb des Gemäldes zu richten. Obwohl die Anatomie des Stadtarztes aus Enkhuizen acht Jahre nach der Anatomie des Dr. Tulp entstanden ist, erinnert der Bildaufbau vielmehr an die erste Amsterdamer Anatomiestunde des Dr. Egbertsz de Vrij des Jahres 1603, als an den innovativen Bildaufbau bei Rembrandts Gemälde.

Ein im Jahre 1727 in Delft entstandenes Gemälde des Künstlers Thomas van der Wilt zeigt eine Anatomiestunde des Abraham Cornelis van Bleyswijk (**Abb. 50**).²⁸⁹ Der Darstellungstypus des annähernd ein Jahrhundert nach der Anatomie des Dr. Tulp entstandenen Gemäldes erinnert an die frühen Amsterdamer Anatomiebilder. Der Corpus des Verurteilten wurde nicht wie bei Rembrandt in den Mittelpunkt der Szenerie gesetzt und scheint größtenteils zwischen den Porträtierten zu verschwinden. Im Gegensatz zu Dr. Tulp hat der Vortragende van Bleyswijk mit der Sektion noch nicht begonnen, er verweist mit einer Lanzette auf die Muskulatur des Armes. Die Teilnehmer der Delfter Anatomiestunde zeigen kein großes Interesse an den Erklärungen des Vortragenden. Die Chirurgen der Anatomie des Dr. Tulp hingegen zeigen großes Interesse an den Ausführungen des Vortragenden

²⁸⁸ Anm.: Christian Coevershoff, Die Anatomie des Dr. Zacheus de Jager, Sign. u. Dat. 1640, Holz, 122 x 161 cm, Stedelijk Museum Het Catharina- Gasthuis, Gouda (Schwartz 1987, S. 144.).

²⁸⁹ Anm.: Thomas van der Wilt, Die Anatomiestunde des Abraham Cornelis van Bleyswijk, Sign. u. Dat. 1727, Öl auf Leinwand, 175,5 x 215,5 cm, Stedelijk Museum, Prinsenhof, Delft (Hansen 1996a, S. 42.).

Praelectors, beugen sich erstaunt über den Körper des Leichnams, runzeln die Stirn und lauschen angespannt der Sektion. Rembrandt wählte nicht die frühen Beispiele der Amsterdamer Chirurgenporträts als Vorbild für seine Anatomie des Dr. Tulp, sondern stieg in das Metier Gruppenporträt ein und übertrug seine Erfahrungen aus der Historienmalerei auf das Gruppenporträt, wodurch er eine lebendige Komposition für das sonst so förmliche Sujet fand.²⁹⁰ Rembrandt rückte Dr. Tulp aus der Mittelachse auf die rechte Bildseite hinaus und zeigte ihn, wie er an seiner eigenen Hand die Funktion jener Sehnen demonstrierte, die er bei seiner Sektion freigelegt hatte.²⁹¹ Rembrandt wandte die Prinzipien der dramatischen Darstellung an, löste sich von der additiven Aneinanderreihung der Porträtierten und ordnete die Teilnehmer der Anatomie des Dr. Tulp pyramidenförmig an. Einen entsprechenden Bildaufbau wandte Rembrandt bereits im 1629 entstandenen Gemälde des reuigen Judas an, der die Silberlinge zurückbringt (**Abb. 51**).²⁹² Im Judasporträt erscheint die Figur über dem thronenden Priester mit Hartmansz an der Spitze der Pyramide des Dr. Tulp vergleichbar. Rembrandt gelang es, dem üblichen Konflikt von Gruppenporträts zu entgehen, indem er jedem der Porträtierten Intensität und Wichtigkeit als Person verlieh.²⁹³ Jedes Mitglied der Gilde blickt auf einen anderen Punkt - innerhalb oder außerhalb des Gemäldes - zum Beispiel auf den seziierten Arm des Leichnams, den Folianten, Dr. Tulp oder auf den Betrachter.²⁹⁴ Die *„Innere Einheit“* erzeugte Rembrandt durch das Lauschen der Chirurgen auf Dr. Tulp, die *„Äußere Einheit“* wurde durch die Chirurgen mit direkter Blickrichtung zum Betrachter garantiert. Jacob de Wit, der Chirurg im zart violett erscheinenden Mantel, beugte sich, seinem Gesichtsausdruck nach zu schließen, äußerst interessiert über den Leichnam Kindts und verlieh der Situation dadurch eine gewisse Lebendigkeit. Die Person des Dr. Tulp wurde nicht nur durch die prominente Platzierung vor der Nische mit dem muschelförmigen Abschluss

²⁹⁰ Brown 1991, S. 265.

²⁹¹ ebenda, S. 265.

²⁹² Anm.: Rembrandt van Rijn, Der reuige Judas bringt die Silberlinge zurück, monogrammiert und dat.: 1629, Holz, 79 x 102,3 cm, Privatsammlung, Großbritannien (Pächt 1991, S. 193.).

²⁹³ Schwartz 1987, S. 143.

²⁹⁴ Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 188.

hervorgehoben, sondern ein schwarzer Hut sollte den Staus als Praelector der Chirurrgengilde zusätzlich unterstreichen.

Mit der Anatomie des Dr. Tulp gelang es Rembrandt, das Genre der Anatomiestücke in ein völlig neues und innovatives Licht zu stellen. Denn der anatomische Körper wurde in den Mittelpunkt der Komposition gerückt, die monotone Aneinanderreihung der Porträtierten aufgelöst und so die emotionale Anteilnahme der Chirurgen an der Sektion für die Betrachter des Gemäldes spürbar gemacht.

VI. Rembrandts Anatomie des Dr. Joan Deijman

Rembrandt verdankte vermutlich dem Erfolg der Anatomie des Dr. Tulp aus dem Jahre 1632 seinen zweiten Auftrag der Amsterdamer Chirurgengilde. Denn nach mehr als zwanzig Jahren erhielt Rembrandt 1656 erneut den Auftrag, ein Gruppenporträt der Amsterdamer Chirurgen anzufertigen. Das Gemälde der Anatomie des Dr. Joan Deijman²⁹⁵ (**Abb. 3**) wurde wahrscheinlich anlässlich einer im Jahre 1656 öffentlich abgehaltenen Anatomiestunde des Praeceptors in Auftrag gegeben. Das Anatomiebuch der Amsterdamer Chirurgengilde gibt keinerlei Auskunft über die Auftragsvergabe an Rembrandt, daher ist anzunehmen, dass die Initiative auf den Praeceptor Dr. Deijman zurückgeht.²⁹⁶ Die Anatomie des Dr. Deijman befand sich bis 1690 im Anatomischen Theater oberhalb der Kleinen Vleeshal, ehemals St. Margarethenkirche, danach wurde das theatrum anatomicum an seinen ursprünglichen Standort in der Waag zurückverlegt, wo das Gemälde im Gilderaum der Chirurgen aufgehängt wurde.²⁹⁷ 1723 wurde die Anatomie des Dr. Fonteyn und Anatomie des Dr. Deijman durch ein Feuer stark beschädigt, sodass sieben der ursprünglich neun Figuren des Gruppenporträts von Rembrandt durch den Brand verloren gingen.²⁹⁸ Das Gemälde dürfte ursprünglich das Format ca. 275 x 200 cm besessen haben; zwischen 1723 und 1760 erfuhr das Gemäldefragment zahlreiche Modifikationen, da die Figur des Dr. Deijman übermalt wurde.²⁹⁹ Bis zur Versteigerung zugunsten des Fonds der Chirurgenwitwen im Jahre 1841 verblieb die Anatomie des Dr. Deijman in der Nieuwe Waag, danach wurde das Gemälde nach England gebracht; 1882 wurde die Anatomiestunde des Dr. Deijman von der Stadt Amsterdam erworben und wird seither als Leihgabe im Rijksmuseum in

²⁹⁵ Anm.: Die Anatomiestunde des Dr. Joan Deijman (Fragment), unten Mitte sign. u. 1656 dat. am Sektionstisch, Öl auf Leinwand, 100 x 134 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 26).

²⁹⁶ Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 5.

²⁹⁷ Brown 1991, S. 262.

²⁹⁸ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 25.

²⁹⁹ Brown 1991, S. 262.

Amsterdam verwahrt.³⁰⁰ Aufgrund der Beschädigung durch das Feuer des Jahres 1723 ist nur ein kleines Fragment aus der Mitte der Komposition der Anatomie des Dr. Deijman (**Abb.52**) erhalten. Das Fragment zeigt den "kopflosen" Praelector Dr. Deijman, seinen Assistenten Gysbrecht Matthijsz Calcoen, ein Meister der Gilde, der die Schädeldecke des subjectum anatomicum in Händen hält.³⁰¹ Vor ihnen liegt in starker Verkürzung der Leichnam des Kriminellen Joris Fonteijn.³⁰² Da sich eine kleine Zeichnung (**Abb. 53**) Rembrandts erhalten hat, kann der Gesamteindruck des ursprünglichen Gemäldes nachvollzogen werden.³⁰³

1. Die Teilnehmer der Anatomie des Dr. Joan Deijman

Rembrandt porträtierte den Chirurgen Dr. Joan Deijman bei der Durchführung einer Gehirnsektion. Neben Dr. Deijman, seinem Assistenten und dem subjectum anatomicum porträtierte Rembrandt laut den Aufzeichnungen der Chirurrgilde vier Vorstände der Gilde, einen Prüfmeister und zwei weitere Gildenmitglieder.³⁰⁴

Joan Deijman wurde 1620 als Sohn eines Seekapitäns geboren, studierte ab 1638 in Leiden Medizin, beendete vier Jahre später sein Studium in Anger und praktizierte seitdem in Amsterdam.³⁰⁵ Nach zahlreichen öffentlichen Anatomiestunden legte Dr. Nicolaes Tulp im Oktober des Jahres 1652 sein Amt als Praelector der Amsterdamer Chirurrgilde nieder.³⁰⁶ Die Stadt Amsterdam favorisierte anfänglich den Leidener Anatomen Johannes van Horne als Nachfolger des Dr. Tulp, dieser wurde aber von der Universität in

³⁰⁰ Brown 1991, S. 262.

³⁰¹ ebenda, S. 262.

³⁰² ebenda, S. 262.

³⁰³ Anm.: Rembrandt van Rijn, Studie zur Anatomie des Dr. Deijman, 1656 (?), Feder und Bister, 110 x 113 mm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam (Wright 2000, S. 48.).

³⁰⁴ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 25.

³⁰⁵ Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 4.

³⁰⁶ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 25.

Leiden abgeworben.³⁰⁷ Daher folgte Dr. Joan Deijman im Jänner 1653 Dr. Nicolaes Tulp als Praelector der Amsterdamer Chirurgen Gilde nach.³⁰⁸

Gijsbert Calkoen (**Abb. 55**), Dr. Deijmans Assistent wurde 1621 geboren, 1645 zum Meisterchirurgen ernannt und hatte zum Zeitpunkt, als Rembrandt das Portrait fertigte, die Funktion des "collegmeesters" inne, 1656 wurde er als "overman" an die Spitze der Chirurgen Gilde gewählt und zwei Jahre danach zum "professmeester" ernannt.³⁰⁹ Gijsbert Calkoen war der Sohn von Mathijs Evertsz Calkoen, der bereits in der Anatomie des Dr. Tulp von Rembrandt 1632 porträtiert wurde.³¹⁰

Der Leichnam des subjectum anatomicum war der des Kriminellen Joris Fonteijn de Diest (**Abb. 54**).³¹¹ Der Lebenswandel des Diebes Joris Fonteijn wurde umfassend durch die Berichte seiner Vernehmung in den "Confessieboecken" des Gerichtsarchivs dokumentiert.³¹² Fonteijn, ein Kleinkrimineller, der bereits zahlreiche Diebstähle verübt hatte, wurde bei dem Versuch, das Geschäft eines Tuchhändler auszurauben verhaftet, am 27. Jänner 1656 zum Tod am Strang verurteilt und nach seinem Tod den Chirurgen für drei Tage zu Gunsten einer öffentlichen Anatomiestunde zur Verfügung gestellt.³¹³

Zwei Hände auf dem Gemäldefragment (**Abb. 55**), links und rechts neben Gijsbert Calkoen, weisen auf die verschwundenen Porträtierten der Anatomie des Dr. Deijman hin. Die Berichte des Anatomischen Theaters in Amsterdam (**Abb. 56**) erwähnen als Teilnehmer der Anatomie, außer Dr. Deijman, seinem Assistenten Calkoen und des Leichnams des Joris Fonteijn noch folgende Chirurgen: "[...] Als proefmeester waren- Abraham de Hondecoeter/ Dirk Vis/ Overluijden- Klaes Janson Fruijt/ Daniel Florianus/ Laurens de

³⁰⁷ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 25.

³⁰⁸ Brown 1991, S. 262.

³⁰⁹ Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 4.

³¹⁰ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 25.

³¹¹ Wright 2000, S. 50.

³¹² Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 4.

³¹³ ebenda, S. 5.

*Langhe/Augustus Majjer [.....].” anwesend.*³¹⁴

2. Rekonstruktion der Anatomie des Dr. Deijman

Wie das Gemälde vor dem Brand aussah, kann aufgrund der erwähnten erhaltenen Rohrfederzeichnung Rembrandts (**Abb. 57**) nachvollzogen werden. Rembrandt fertigte diese Zeichnung erst nach Vollendung des Gemäldes an, um zu zeigen wie das Bild gerahmt werden sollte.³¹⁵ An der oberen Kante der Zeichnung markierte Rembrandt Deckenbalken, an der unteren eine Lamperie, links erscheint der Flügel eines Fensterrahmens, der sich in den Raum öffnet.³¹⁶ Die Zeichnung vermittelt sehr gut, welch monumentales Format das Gemälde vor der Zerstörung durch das Feuer gehabt haben muss, da der Giebel des skizzierten Rahmens fast bis zu den Balken der Decke zu ragen scheint. Aus der erhaltenen Zeichnung kann geschlossen werden, dass Rembrandt das Gemälde der Anatomie aus dem Jahre 1656 annähernd symmetrisch komponierte und die Chirurgen links und rechts neben dem Praelector angeordnet hat. Die Figur des sich über die Leiche des Joris Fonteijn beugenden Dr. Joan Deijman wurde ein wenig aus der Bildmitte nach links verschoben. Rechts von Dr. Deijman erscheint sein Assistent Gijsbert Calkoen, der die Schädeldecke des subjectum anatomicum in seiner linken Hand hält. In den vorderen Reihen des angedeuteten Anatomietheaters verfolgen weitere Personen hinter einer Balustrade die Ausführungen des Praelectors. Hinter dem Assistenten Calkoen erscheinen drei Personen, links hinter Dr. Deijman sind vier Chirurgen zu erkennen. An der Rückwand des angedeuteten Anatomietheaters erscheint ein Pilaster, aus dem sich zwei halbkreisförmige Bogennischen entwickeln. Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand eine Rekonstruktionszeichnung (**Abb. 58**), welche die Rohrfederzeichnung Rembrandts anstelle des

³¹⁴ Brown 1991, S. 264.

³¹⁵ Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 5.

³¹⁶ Brown 1991, S. 264.

Gemäldes in einen konstruierten Innenraum der Vleeshal einfügte.³¹⁷ Diese Rekonstruktionszeichnung vermittelt den Eindruck, dass Rembrandts Anatomiestück die Besucher der Räumlichkeiten besonders durch seine Größe beeindruckt haben muss, denn der angedeutete Rahmen erscheint fast an den Deckenbalken des Raumes anzustoßen. Die Zeichnung Rembrandts kann den Aufbau, die Komposition des Gemäldes verhältnismäßig gut vermitteln, das monumentale Format und die beeindruckende Darstellung dieser außergewöhnlichen Gehirnsektion können durch die Zeichnung aber nicht ersetzt werden. Norbert Middelkoop und Thijs Wolzak versuchten, eine Computerrekonstruktion des zerstörten Gemäldes (**Abb. 59**) des Dr. Joan Deijman anzufertigen. Das erhaltene Fragment wurde in der Rekonstruktion durch einzelne Personen aus verschiedensten Gemälden Rembrandts ergänzt und vermag somit einen besseren Eindruck über dessen ursprüngliche Komposition zu vermitteln.

Rembrandt kehrte bei der Anatomie des Dr. Deijman im Gegensatz zur Anatomie des Dr. Tulp wieder zu einem viel traditionelleren Bildaufbau zurück. Der Praelector wurde annähernd in der Bildmitte platziert. Die Kombination aus der suggerierten Architektur und der sorgfältigen Platzierung der Chirurgen verleihen dem Gemälde eine besondere Tiefenwirkung. Der Leichnam des *subjectum anatomicum* wurde verkürzt dargestellt und erscheint dem Betrachter unmittelbar gegenüber, wodurch die Aufmerksamkeit unweigerlich auf die anatomische Handlung des Chirurgen gelenkt wird. Die verkürzte Darstellung des Leichnams ist keine künstlerische Neuerung, die Rembrandt zugeschrieben werden kann, sondern war zu dieser Zeit in der Kunstszene weit verbreitet. In der Literatur wurde mehrmals darauf verwiesen, dass die Verkürzung beispielsweise an Andrea Mantegnas oder Orazio Borgiannis Beweinung des Leichnams Christi erinnere. Dieser Meinung kann ich mich so nicht anschließen, da es sich bei diesen Gemälden um ein christologisches Thema handelt und bei der Anatomie des Dr. Deijman eindeutig eine anatomische Szene im Mittelpunkt des Gemäldes

³¹⁷ Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 17.

gestellt wurde. Daher möchte ich mich der Aussage von Haverkamp-Begeman anschließen, der folgendes äußerte: "[...] even if Mantegna was the first to depict the body thus foreshortened, by the time it reached Rembrandt it has become common property and had lost its particular Mantegnesque or Renaissance flavour."³¹⁸ Rembrandts Anregungen für die Komposition des Dr. Deijman müssen daher an anderer Stelle gesucht werden. Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts fanden zahlreiche Anatomieschriften innerhalb der medizinischen Kreise Europas weite Verbreitung. Verfolgt man diese Quellen, so finden sich in den Anatomietraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts zahlreiche Titelblätter, die Rembrandt als mögliche Inspirationsquelle gedient haben könnten. Der berühmte Anatom Andreas Vesalius veröffentlichte bereits 1543 seine Anatomieschrift *De humani corporis fabrica libri septem* und stellte dieser ein äußerst bemerkenswertes Frontispiz voran. Das Titelpupfer aus dem Traktat des Vesalius (**Abb. 28**) gewährte erstmals einen Einblick in ein Anatomietheater in Frontalansicht und platzierte auf dem Sektionstisch ein in verkürzter Form wiedergegebenes subjectum anatomicum. Vesalius selbst erschien neben dem Sektionstisch stehend und dozierte an einer eröffneten Frauenleiche. Rembrandts Anatomie des Dr. Deijman weist aber nur bei vereinzelten Bildelementen Ähnlichkeiten zum Titelpupfer des Vesalius Traktates auf, wie beispielsweise bei der Anordnung des Sektionstisches, des subjectum anatomicum und der Platzierung der Chirurgen in den angedeuteten Reihen des Anatomietheaters. Der Platz vor dem Sektionstisch wurde in der Illustration des Vesalius von Personen beherrscht und unterscheidet sich somit gänzlich von dem, was Rembrandt 1656 zeigte. Rembrandt platzierte Sektionstisch und Leichnam im Vordergrund des Gemäldes und rückte die Sektion ganz nahe an den Betrachter. Die Füße des Joris Fonteijn ragen über die Platte des Sektionstisches und erwecken den Eindruck, aus dem Gemälde heraus zu ragen. 1647 wurde mit Johannes Veslingius *Syntagma anatomicum* (**Abb. 60**) eine weitere Anatomieschrift in Padua veröffentlicht.³¹⁹ Der sezierende

³¹⁸ Brown 1991, S. 266.

³¹⁹ Wolf-Heidegger/ Cetto 1967, S. 240-241.

Chirurg des Titelkupfers erscheint nicht wie Dr. Deijman in frontaler Ansicht, sondern wendet sich neben dem Sektionstisch sitzend an seine Zuhörer. 1654 erschien in Padua ein weiteres radiertes Titelblatt zu Domenico de Marchettis Werk *Anatomia* (**Abb. 61**), welches einen Einblick in ein Anatomietheater gewährt und den Autor des Traktates wiederum neben dem Sektionstisch dozierend wiedergibt.³²⁰ Rembrandts Gemälde der Anatomie des Dr. Deijman erscheint unter Berücksichtigung dieser Quellen durchaus Anklänge an die Anatomietraktate der Zeit aufzuweisen.

Im Gegensatz zur Anatomie des Nicolaes Tulp ist die Sektion des Joris Fonteijn konform zur medizinischen Praxis dargestellt; aus der geöffneten Bauchhöhle wurden die Eingeweide entfernt, die Schädeldecke entfernt und die Gehirnlappen zur Sektion bereitet. Trotzdem unterscheidet sich die Anatomie des Dr. Deijman von anderen Anatomiedarstellungen, da das Gemälde eine Gehirnsektion zeigt, bei der der Kopf noch mit dem Körper des *subjectum anatomicum* verbunden ist.³²¹ Betrachtet man die bis zum Jahre 1656 geschaffenen Gemälde von Anatomiestunden, so finden sich unter den Gruppenporträts der Amsterdamer Chirurgengilde keine vergleichbaren Darstellungen von Gehirnsektionen. Einzig eine kleine Federzeichnung eines unbekannten holländischen Künstlers des 17. Jahrhunderts zeigt die Sektion eines Gehirns (**Abb. 62**).³²² Im Gegensatz zur Anatomie des Dr. Deijman wurde bei dieser Zeichnung der Schädel vom Körper des Leichnams bereits abgetrennt. Der Kopf des *subjectum anatomicum* wurde vor dem Körper des sezierenden Anatomen aufgesetzt und wendet das Antlitz frontal dem Betrachter zu. Eine vergleichbare Darstellung findet sich in Helkiah Crookes Anatomieschrift des Jahres 1631 (**Abb. 63**) - der abgetrennte Schädel wurde auf dem Sektionstisch platziert, ein Chirurg weist mit einer Lanzette auf das menschliche Gehirn. Ein Jahrzehnt nach der Vollendung der Anatomie des Dr. Deijman wurde in Amsterdam eine Anatomieschrift über das menschliche Gehirn veröffentlicht- das radierte Titelblatt (**Abb. 64**) verweist auf die Sektion

³²⁰ Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 241- 242.

³²¹ Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 12.

³²² Anm.: Unbekannter holländischer Künstler, Anatomische Vorlesung über das Gehirn, Federzeichnung, 130 x 210 mm, 17. Jh., New Haven, Yale University Medical Library, Clemens Fry Collection (Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 311.).

eines menschlichen Gehirns, die im Gegensatz zum Gemälde Rembrandts noch nicht weit fortgeschritten zu sein scheint. Um die Besonderheit der Anatomie des Dr. Deijman hervorzuheben, sollte die 1773 in Delft entstandene Anatomie-Vorlesung des Dr. Theodorus Hoogeveen (**Abb. 65**) nicht unerwähnt bleiben.³²³ Dr. Hoogeveen demonstriert im Kreis seiner Kollegen der Delfter Chirurgengilde die Strukturen des menschlichen Gehirns; den Körper des Leichnams sucht man bei diesem Anatomiestück vergeblich, der abgetrennte Kopf wurde auf einer Holzkiste platziert und das Gesicht durch ein Tuch bedeckt. Rembrandts Anatomie des Dr. Deijman erweckt den Eindruck bei einer realen, "blutigen" Anatomiestunde Zaungast sein zu dürfen, die Anatomie-Vorlesung des Dr. Hoogeveen hingegen erscheint mehr an ein Standesporträt zu erinnern. Die Sektion an sich stand bei der Delfter Anatomie im Gegensatz zu Rembrandts Anatomie des Dr. Deijman nicht mehr im Mittelpunkt des Gemäldes.

Als eine denkbare Quelle zur relativ detailgetreuen Wiedergabe des Gehirns bei Rembrandts Anatomie des Dr. Deijman könnte eine Illustration aus Vesalius *De humani corporis fabrica* des Jahres 1543 angesehen werden (**Abb. 66**).³²⁴ Diese Illustration zeigt das Stadium der Sektion des Gehirns nachdem die Kopfhaut entfernt, die Schädeldecke geöffnet und die zwei Gehirnhälften auseinander geklappt wurden - mit "D" wurde die "falx cerebri", die Hirnsichel der harten Hirnhaut gekennzeichnet, die nach rechts geschoben wurde.³²⁵ Auf dem Gemälde hebt Dr. Deijman diese "falx cerebri" mit einer Lanzette an. William Heckscher geht davon aus, dass Rembrandt diese Illustration des Vesalius bekannt gewesen sei und von ihm als Hilfsmittel konsultiert wurde: "*Yet I believe that Rembrandt may after all have owned the Vesalius (at least 1656), because he seems to have made use of it for his second anatomy, the "Anatomy of Dr. Deijman" in Amsterdam; for here the head of the corpse is undoubtedly derived from Vesalius' Tertia septimi*

³²³ Anm.: Nicolaas Rijnenburg, Anatomie- Vorlesung des Dr. Theodorus Hoogeveen, Öl auf Leinwand, 177, 5 x 215, 5 cm, entstanden 1773, Delft, Oude en Nieuwe Gasthuis (Wolf-Heidegger/ Cetto 1967, S. 328.).

³²⁴ Brown 1991, S. 266.

³²⁵ Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 12.

*libri figura, [...] which, in a large series of craniel figures presented by Vesalius, is the only one that shows an unbearded face.*³²⁶ Vermutlich hatte Rembrandt Zugang zu verschiedensten Anatomietraktaten, denn ansonsten wäre eine solch beeindruckende Wiedergabe des menschlichen Gehirns nicht vorstellbar gewesen. Mit dem Gemälde der Anatomie des Dr. Deijman bewies Rembrandt erneut sein Können und belebte das traditionelle Thema der Amsterdamer Anatomiestücke durch außergewöhnliche Realitätsnähe, welche bereits die Betrachter des 17. Jahrhundert beeindruckt haben muss.

³²⁶ Heckscher 1958, S. 70.

VII. Die Gemälde der Amsterdamer Chirurgengilde nach 1670

Die Tradition der holländischen Chirurgenporträts riss nach der Vollendung des Gemäldes der Anatomie des Dr. Jan Deijman durch Rembrandt im Jahre 1656 nicht schlagartig ab, sondern wurde bis in das 18. Jahrhundert fortgeführt. Frederick Ruysch folgte 1666 Dr. Deijman als Praelector der Amsterdamer Chirurgengilde nach, erhielt 1685 am Athenaeum Illustre eine Professur im Fach der Botanik und führte zahlreiche Leichensektionen durch.³²⁷ Adrieen Backers Anatomie des Dr. Frederick Ruysch (**Abb. 67**) des Jahres 1670 zeigt den Praelector bei der Sektion des linken Oberschenkels eines Leichnams.³²⁸ Die Anatomiestunde des Dr. Ruysch weist unverkennbare Einflüsse der Anatomie des Dr. Tulp auf. Der Leichnam des jugendlich erscheinenden Corpus wurde stark verkürzt auf dem Sektionstisch liegend wiedergegeben. Im Gegensatz zu Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp wurden die Chirurgen bei Adrieen Backers Gemälde auf beiden Seiten des Sektionstisches platziert. Die Darstellung des subjectum anatomicum hat im Vergleich zu den Körpern der Anatomien von Rembrandt, insbesondere der Anatomie des Dr. Deijman, nichts für einen gehängten Leichnam Typisches, sondern erscheint vielmehr wie der idealisierte heroische Körper eines schlafenden Jünglings. Neben seiner Tätigkeit als Praelector der Chirurgengilde verschrieb sich Dr. Ruysch der Erforschung der Präparation des menschlichen Körpers und legte eine einzigartige Sammlung von menschlichen und tierischen Präparaten an. Der Körper des Leichnams erscheint mit seinem angewinkelten Beinen und der aufgestützten rechten Hand äußerst unnatürlich. Das Gemälde Backers reflektiert einerseits Ruyschs Tätigkeit als Anatom und verweist außerdem auf seine Fähigkeit, menschliche Körper zu präparieren und einzubalsamieren.

Einige Jahre nach dem Gemälde der Anatomie des Jahres 1670 ließ sich Dr. Frederick Ruysch erneut im Kreise seiner Kollegen der Amsterdamer Chirurgengilde porträtieren (**Abb. 68**). Das 1683 von Jan van Neck vollendete

³²⁷ Hansen 1996a, S. 34.

³²⁸ Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 316.

Gemälde zeigt keinen Leichnam eines verurteilten Kriminellen, sondern präsentierte Dr. Ruysch, der anhand eines totgeborenen Säuglings den Zusammenhang von Mutterkuchen und Nabelschnur erörtert.³²⁹ Besonders auffallend erscheint, dass das subjectum anatomicum mit seiner Hand die eigene Nabelschnur ergreift. Der schräg auf dem Tisch liegende Säugling erweckt den Eindruck zu schlafen und erinnert mehr an ein Kleinkind als an ein Neugeborenes. In der rechten Bildecke erscheint ein kleiner Knabe, welcher das Skelett eines Kleinkindes in Händen hält und als Sohn des Dr. Ruysch identifiziert werden konnte.³³⁰ Jan van Neck gruppierte die Teilnehmer der Anatomiestunde um den Sektionstisch und setzte, ähnlich wie Rembrandt bei seinen Anatomiestücken, auf den Kontrast zwischen dem hellen Körper des Leichnams, dem offenen blutigen Bauchraum und den dunkel gehaltenen Gewändern der Chirurgen.

Das Anatomiebuch der Amsterdamer Chirurgengilde hat für das Entstehungsjahr des Gemäldes von Jan van Neck keine öffentliche Anatomiestunde verzeichnet, verweist aber darauf, dass alle porträtierten Personen des Gemäldes, außer Dr. Frederick Ruysch und sein Sohn Hendrick, im Vorstand der Gilde waren.³³¹ Warum hatte sich Dr. Ruysch erneut 1683 gemeinsam mit den amtierenden Vorständen der Chirurgengilde porträtieren lassen, obwohl er bereits 1670 in der von Adriaen Backer ausgeführten Anatomiestunde porträtiert wurde und außerdem keine öffentliche Anatomiestunde für dieses Jahr überliefert ist? In den Aufzeichnungen der Chirurgengilde scheint ein Gruppenporträt von sechs Vorständen der Gilde aus der Zeit 1679/80 (**Abb. 69**) auf, welches Nicolaes Maes zugeschrieben wird und erstmals keine Anatomiestunde eines Praeceptors zeigt.³³² In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden Anatomiestücke zumeist anlässlich der Ernennung eines neuen Praeceptors oder aufgrund einer öffentlich abgehaltenen Anatomiestunde von Mitgliedern der Chirurgengilde in Auftrag gegeben. Dr. Frederick Ruysch war um 1680

³²⁹ Hansen 1996a, S. 36.

³³⁰ Anm.: Hendrik Ruysch war zum Zeitpunkt der Vollendung des Gemäldes bereits zwanzig Jahre alt (ebenda, S. 36.).

³³¹ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 30.

³³² ebenda, S. 30.

bereits seit mehr als zehn Jahren Praelector und hatte sich bereits 1670 in einem Gemälde verewigen lassen. Dr. Ruysch hatte sich bereits für die nachfolgenden Generationen der Amsterdamer Chirurgen durch das Gemälde von Adriaen Backer verewigt und hatte somit keinen Anlass, sich erneut porträtieren zu lassen. Die neu berufenen Vorstände der Gilde wollten aber allem Anschein nach ebenso in einem Gruppenporträt, welches ihren Status für die Nachwelt bekräftigen sollte, verewigt werden. Dieses Gruppenporträt der Vorstände der Chirurgengilde von Nicolaes Maes wandte sich von der Tradition der bisherigen Anatomiestücke ab, verzichtete auf das *subjectum anatomicum* und orientierte sich an den Regentenporträts der Zeit. In der Versammlung der Gilde des Jahres 1682 protestierten einige Mitglieder die seit September des Jahres im Vorstand der Gilde waren dagegen, dass das Gemälde der Vorstände von Nicolaes Maes in der Gildenkammer auf dem Platz der Osteologiestunde des Dr. Sebastiaen Egbertsz de Vrij des Jahres 1619 aufgehängt werde, denn aufgrund der fehlenden anatomischen Darstellung sahen die neu gewählten Vorstände die Ehre und Erinnerung der ehrwürdigen Chirurgen der zuvor entstandenen Anatomiestücke verletzt.³³³ Schließlich ordnete der Bürgermeister der Stadt Amsterdam im Dezember 1682 an, dass das Gemälde der Osteologiestunde wieder an seinen ursprünglichen Platz zu hängen sei.³³⁴ Die Aufzeichnungen der Amsterdamer Chirurgengilde wiederum berichten, dass die Mitglieder der Gilde im Februar 1683 darüber unterrichtet wurden, solche unangebrachten Gemälde wie das Vorstandsporträt des Jahres 1680 (**Abb. 69**) in Zukunft zu unterlassen.³³⁵ Als besonders interessant erweist sich aber, dass genau die Vorstände, die sich gegen das Gruppenporträt der Vorstände des Jahres 1680 ausgesprochen hatten, sich 1683 in dem Gemälde von Jan van Neck in der zweiten Anatomiestunde des Dr. Frederick Ruysch porträtieren ließen.³³⁶ Dr. Ruysch und seine Kollegen nahmen vielleicht die Aufregung um das Gemälde der Vorstände des Jahres 1680 als Anlass, sich erneut porträtieren zu lassen,

³³³ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 30- 31.

³³⁴ ebenda, S. 31.

³³⁵ ebenda, S. 31.

³³⁶ ebenda, S. 31- 32.

ohne eine öffentliche Sektion als Beweggrund vorweisen zu können. Trotz der fehlenden öffentlichen Anatomiestunde wurde das Gemälde von Jan van Neck ebenso wie die bereits 1619 entstandene Osteologiestunde des Dr. Sebastiaen Egbertsz de Vrij von den Mitgliedern der Gilde als eine der Tradition verhafteten Darstellung einer Anatomiestunde akzeptiert. Im Gegensatz dazu fand das Gemälde der Vorstände der Chirurgengilde des Jahres 1680 große Ablehnung bei den meisten Mitgliedern der Gilde.

Die erfolgreiche Intervention der Chirurgen des Jahres 1682 konnte das allmähliche Verschwinden des Anatomiestückes als Porträttypus dennoch nicht verhindern. In den nächsten Jahren erfreuten sich Porträts kleinerer Gruppen von Vorständen immer größerer Beliebtheit. Die Gemälde von Vorständen aus den Jahren 1684 (**Abb. 70**), 1699 (**Abb. 71**) und 1706 (**Abb. 72**) lassen das monumentale Format der zuvor entstandenen Anatomiestücke vermissen und beschränken sich auf kleine Vorstandsgruppen.³³⁷ Im Mittelpunkt dieser Gemälde standen nicht wie bisher die anatomischen Demonstrationen des Praeceptors, sondern symbolische Anspielungen in Form von Totenköpfen oder präparierten Herzen sollten auf die Fähigkeiten der Dargestellten hinweisen. Die Veränderung des Bildtypus der Chirurgenporträts wurde meiner Ansicht nach sicherlich durch die lange Tätigkeit des Dr. Ruysch als Praeceptor der Amsterdamer Chirurgengilde beeinflusst. Dr. Frederick Ruysch ließ sich bereits 1670 und 1683 porträtieren und sah anscheinend keinen Anlass sich nochmals während einer Anatomiestunde verewigen zu lassen. 1716 schuf Arnold Boonen ein Gemälde von fünf Vorständen der Amsterdamer Chirurgengilde (**Abb. 73**), welches sich nicht an den Gemälden der Anatomiestunden des 17. Jahrhunderts orientierte, sondern als eine Abwandlung des Vorstandsporträts von Nicolaes Maes aus dem Jahre 1680 (**Abb. 69**) gesehen werden kann.³³⁸ Arnold Boonens Gemälde markierte den Anfang des letzten Auflebens der Gruppenporträts der Amsterdamer Chirurgengilde. 1723 wurden durch das

³³⁷ Kat. Ausst, Den Haag 1998/ 1999, S. 31- 32.

³³⁸ ebenda, S. 32- 33.

Feuer in der Gildekammer der Amsterdamer Chirurgen Pickenoy's Anatomie des Dr. Fonteijn (**Abb. 40**) und Rembrandt's Anatomie des Dr. Deijman (**Abb. 3**) schwer beschädigt. Diese ursprünglich großformatigen Gemälde wurden durch den Brand stark in Mitleidenschaft gezogen, so dass diese nur mehr in Fragmenten erhalten blieben.

1728 wurde Cornelis Troost von Mitgliedern der Amsterdamer Chirurgengilde mit der Fertigung eines Gruppenporträts beauftragt. Die Anatomiestunde des Dr. Willem Röell (**Abb. 74**) zeigt den Mediziner bei der Sektion eines Knies, drei Vorstände der Chirurgengilde wohnen der Demonstration bei.³³⁹ Dr. Röell wurde 1727 zunächst Assistent von Frederick Ruysch und folgte diesem 1731 als Praelector der Amsterdamer Chirurgengilde nach.³⁴⁰ Außergewöhnlich erscheint im Zusammenhang mit der Entstehung dieser Anatomiestunde, dass Dr. Röell zum Zeitpunkt der Ausführung des Gemäldes das Amt des Praelectors nicht inne hatte und den Aufzeichnungen des Amsterdamer Anatomiebuches nach 1728 keine öffentliche Anatomiestunde abgehalten hat.³⁴¹ Warum stand nicht sein Mentor der Praelector Dr. Frederick Ruysch im Mittelpunkt des Gemäldes? Dr. Ruysch übte zu diesem Zeitpunkt seit vielen Jahren das Amt des Praelectors aus und hatte sich bereits 1670 (**Abb. 67**) und 1683 (**Abb. 68**) im Kreis seiner Kollegen der Chirurgengilde porträtieren lassen. In der Sammlung der Amsterdamer Chirurgengilde haben sich aus der Zeit zwischen 1684 und 1715 vier weitere Gemälde (**Abb. 70, 71, 72, 73**) erhalten, die Porträts der Vorstände der Chirurgengilde wiedergeben und keine anatomische Demonstration zum Inhalt haben. 1728 wandte sich Cornelis Troost bei der Ausführung des Gemäldes der Anatomie des Dr. Willem Röell aber wieder einer Sektionsszene zu, die Reminiszenzen an Rembrandt's Anatomie des Dr. Tulp erkennen lässt. Der Künstler Cornelis Troost kehrte wie bei Rembrandt's Dr. Tulp zu einem monumentalen Bildformat zurück und positionierte den Leichnam eines alten Mannes in leichter Schräglage auf einem Sektionstisch liegend. Der Corpus des

³³⁹ Kat. Ausst., London 2000/ 2001, S. 28.

³⁴⁰ Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 326- 327.

³⁴¹ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 33.

subjectum anatomicum erscheint im Vergleich zu den Körpern der Anatomien des Dr. Ruysch (**Abb. 67, 68**) bereits länger tot zu sein und wurde nicht in idealisierender Weise wiedergegeben. Nur drei Vorstände der Gilde ließen sich in Troosts Gemälde verewigen, da sich die anderen Mitglieder des Vorstands bereits zuvor im Gemälde von Arnold Boonen (**Abb. 73**) porträtieren hatten lassen.³⁴² Die drei Vorstände der Anatomiestunde des Dr. Willem Roell wurden ähnlich wie bei der Anatomiestunde des Jahres 1632 um den Sektionstisch gruppiert, zeigten aber im Gegensatz zu Rembrandts Chirurgen kein großes Interesse an den Geschehnissen der anatomischen Demonstration. Im Vergleich zu den zuvor entstanden Porträts der Amsterdamer Chirurgengilde wählte Cornelis Troost in der Anatomiestunde des Dr. Willem Roell einen vom Betrachter weiter entfernt gelegenen Blickpunkt und schuf erstmals ein Anatomiestück, welches die Chirurgen der Gilde zum Teil in ganzer Figur wiedergab. Warum Cornelis Troost wieder ein monumentales Anatomiestück anstelle eines Vorstandsporträts schuf, versucht die Forschung damit zu erklären, dass durch den Verlust der zwei monumentalsten Anatomiestücke (**Abb. 3, 40**) in der Sammlung der Amsterdamer Chirurgen wieder Platz für ein monumentales Gemälde vorhanden war.³⁴³

In den darauf folgenden Jahren wurde der Künstler Jan Maurits Quinkhard von den Vorständen der Chirurgengilde mit der Ausführung von weiteren Vorstandsporträts betraut, welche 1732 (**Abb. 75**) und 1738 (**Abb. 76**) vollendet wurden.³⁴⁴ Neben administrativen Requisiten verweisen nur mehr einige wenige chirurgische Instrumente auf die Profession der porträtierten Herren, auf ein subjectum anatomicum wurde zur Gänze verzichtet. Sechs Jahre danach wurde Quinkhard erneut von Mitgliedern der Chirurgengilde mit der Ausführung eines Gemäldes betraut. Das Vorstandsporträt des Jahres 1744 (**Abb. 77**) wurde von Jan Maurits Quinkhard ausgeführt und entstand

³⁴² Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 34.

³⁴³ ebenda, S. 34.

³⁴⁴ ebenda, S. 35- 36.

mehr als ein Jahrhundert nach der Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp.³⁴⁵ Quinkhard stellte keine öffentliche Anatomiestunde eines Praeceptors der Amsterdamer Chirurgengilde in den Mittelpunkt des Gemäldes, sondern platzierte vier elegant gekleidete Herren rund um einen Tisch. Anstelle des zu sezierenden Leichnams traten entsprechende Attribute der Chirurgen: Totenschädel, Oberarmknochen, ein Buch des Albinus über das menschliche Skelett und eine anatomische Zeichnung von Jan Wandelaar nahmen den Platz des subjectum anatomicum ein.³⁴⁶ Dieses Gruppenporträt aus dem Jahre 1744 erinnert aufgrund des Darstellungstypus, der Gruppierung der Porträtierten rund um einen Tisch, mehr an eines der zahlreichen Regentenporträts Amsterdams als beispielsweise an die Anatomie des Dr. Tulp. Quinkhards Gemälde steht nicht mehr in der unmittelbaren Tradition von Anatomiestücken der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern präsentiert vier leitende Personen der Administration der Amsterdamer Chirurgengilde.

Der promovierte Mediziner und Autor Pieter Camper wurde 1755 zum Praeceptor der Amsterdamer Chirurgengilde berufen.³⁴⁷ Pieter Camper promovierte an der Universität in Leiden und hielt von 1755 bis 1761 am Athenaeum Illustre in Amsterdam Anatomie Vorlesungen für die lokale Chirurgengilde.³⁴⁸ 1758 wurde der Praeceptor Pieter Camper von Tibout Regters im Kreis des Vorstandes der Chirurgengilde (**Abb. 78**) porträtiert. Der Vortragende Pieter Camper demonstrierte an einem abgetrennten Kopf die Muskeln und Nerven der Halsregion, wahrscheinlich handelte es sich um ein WachsmodeLL.³⁴⁹ Die Regenten der Amsterdamer Chirurgengilde wurden in zwei Reihen hinter dem Tisch gruppiert, links in der Tür erscheint der Gildeknecht. Pieter Camper erweckt den Eindruck, mit dem subjectum anatomicum "als Gast" an der Versammlung des Gildenvorstandes teilzunehmen, da die Vorstände kaum Interesse an seine Erläuterungen zu

³⁴⁵ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 36.

³⁴⁶ Kat. Ausst., London 2000/ 2001, S. 28.

³⁴⁷ Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 37.

³⁴⁸ Wolf- Heidegger/ Cetto 1967, S. 327.

³⁴⁹ Kat. Ausst., London 2000/ 2001, S. 28.

haben scheinen. Der Künstler Tibout Regters versuchte sich einerseits bei der Ausführung des Gemäldes einem Anatomiestück anzunähern, hielt aber letztendlich an einem Gruppenporträt von sechs Vorständen fest, welches durch die anatomischen Ausführungen des Praelectors bereichert wurde. So erinnert die Aneinanderreihung der Porträtierten und die Staffelung in zwei Reihen an die Anfänge der Amsterdamer Anatomiestücke, wie das 1603 vollendete Gemälde der Anatomie des Dr. Sebastiaen Egbertsz de Vrij von Aert Pietersz (**Abb. 37**). Im Jahre 1758 konnte keiner ahnen, dass mit dem Gemälde der Anatomiestunde des Prof. Pieter Camper das letzte Anatomiestück in Amsterdam geschaffen wurde. 1798 wurde die Amsterdamer Chirurgengilde aufgelöst und die gesamten Besitztümer der Gilde fielen in den Besitz der Stadt Amsterdam.³⁵⁰

³⁵⁰ Hansen 1996a, S. 39.

VIII. Schlussbetrachtung

Die kritischen Worte von Samuel van Hoogstraten, *“Es ist nicht genug, dass ein Maler seine Bildnisse reihenweise nebeneinander ordnet, wie man es hier in Holland [...] nur zu oft sieht.”*, treffen auf den Künstler Rembrandt wohl nicht zu.³⁵¹ Rembrandt zeigte bereits 1632 bei der Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, dass er nicht dem vorgegebenen Weg seiner Künstlerkollegen folgen wollte. Rembrandt löste sich von der traditionellen Darstellungsweise der Gruppenporträts von Anatomiestunden um seinen eigenen Weg zwischen Tradition und Innovation dieser spezifischen Bildgattung zu bestreiten. Die Chirurgen der Anatomie des Dr. Tulp wurden zu aktiven Teilnehmern der Anatomiestunde, die mit großem Interesse den Ausführungen des Vortragenden folgten. Die 1656 geschaffene Anatomie des Dr. Joan Deijman besticht durch eine beeindruckende Wiedergabe einer Sektion am offenen menschlichen Gehirn, die in dieser Form einzigartig blieb. Diese außergewöhnlichen Werke Rembrandts entstanden in einer Zeit, in der sich die Niederlande in einer kulturellen und wirtschaftlichen Hochblüte befanden. Die Anatomie des Dr. Tulp inspirierte über Jahrhunderte hinweg zahlreiche Künstler, wie Marion Ancker (**Abb. 79**) und Mary Beth Edelson (**Abb. 80**) zu einer eigenständigen Interpretation des Werkes. Weiters wurde das Thema der Anatomie des Dr. Tulp in Zeitungskarikaturen (**Abb. 81**) und in der Kleinkunst (**Abb. 82**) aufgegriffen. Das Gemälde der Anatomie des Dr. Deijman hat zu Rembrandts Zeiten bestimmt Aufsehen erregt, wurde doch ein menschliches Gehirn nie zuvor so realitätsnah wiedergegeben. So sorgen Werke zeitgenössischer Künstler, wie Damien Hirst (**Abb. 83**) und Peter Kogler (**Abb. 84, 85**) heute bei weitem nicht mehr für so großes Aufsehen.

³⁵¹ Tümpel 1986, S. 225.

Zusammenfassung

Rembrandts Anatomiedarstellungen werden im kulturgeschichtlichen Kontext zur historischen, politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Situation der nördlichen Niederlande reflektiert; in weiterer Folge wird auf die Profanisierung der bildenden Kunst eingegangen. Um Rembrandts Anatomiedarstellungen im kulturgeschichtlichen Kontext zu analysieren, wird die Vorgeschichte der Anatomiedarstellungen von den Anfängen der Anatomie bis zu den Anatomieschriften des 16. Jahrhunderts aufgezeigt. Da Rembrandts Anatomiestücke zwischen Innovation und Tradition dieser spezifischen Bildgattung verankert sind, erscheint es unerlässlich auf die Entwicklung der Darstellungsweise dieses Bildtypus einzugehen. Zwei Kapitel sind der Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp und der Anatomie des Dr. Joan Deijman gewidmet. Danach wird der Frage nachgegangen, ob mit der Vollendung der Anatomie des Dr. Deijman durch Rembrandt im Jahre 1656 die Bildgattung der Anatomiestücke in Amsterdam ein jähes Ende fand oder ob es noch zu weiteren Porträtaufträgen der Amsterdamer Chirurgengilde kam.

Bibliographie

Alpers 1998

Svetlana Alpers, Kunst als Beschreibung, Köln 1998.

Alpers 2003

Svetlana Alpers, Rembrandt als Unternehmer, Köln 2003.

Berger 2000

Harry Berger, Fictions of the pose. Rembrandt against the italian renaissance, Stanford 2000.

Bergmann 2001

Anna Bergmann, Massensterben und Todesangst im 17. Jahrhundert: Zur rituellen Leichenzergliederung im Anatomischen Theater, in: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), Theatralität und die Krisen der Repräsentation, Stuttgart 2001, S. 316- 336.

Binstock 2001

Benjamin Binstock, I've got you under my skin: Rembrandt, Riegl, and the will of art history, in: Richard Woodfield, Framing Formalism. Riegl's work, Amsterdam 2001, S. 219- 263.

Bohde 2005

Daniela Bohde, Pellis Memoriae Peccatorum. Die Moralisierung der Haut in Frontispizen und Anatomietheatern der Niederlande im 17. Jahrhundert - ein blinder Fleck in der Medizingeschichte nach 1945, in: Zeitsprünge 9, 2005, S. 327- 358.

Böhme 2003

Hartmut Böhme, Der Körper als Bühne. Zur Protogeschichte der Anatomie, in: Helmar Schramm (Hrsg.), Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin 2003, S. 110- 137.

Bredius 1971

Abraham Bredius, Rembrandt the complete edition of paintings, London 1971.

Brusati 1995

Celeste Brusati, Artifice and Illusion, The art and writing of Samuel Hoogstraten, Chicago 1995.

Bruyn 1986

Josua Bruyn, u. a., A Corpus of Rembrandt paintings, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, II 1631-1654, Dordrecht (u. a.) 1986.

Buschhaus 2005

Markus Buschhaus, Anatomische Operationen. Körperwissen zwischen Seziertisch und Bildfläche, in: Zeitsprünge 9, 2005, S. 164- 185.

Carlino 1999

Andrea Carlino, Books of the Body. Anatomical Ritual and Renaissance Learning, London 1999.

Elmer 2004

Peter Elmer, The Healing Arts. Health, disease and society in Europe 1500-1800, Manchester 2004.

Fichtel 2006

Folker Fichtel, Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2006.

Fromentin 1998

Eugène Fromentin, Die Alten Meister, Köln 1998.

Gerson 1968

Horst Gerson, Rembrandt Gemälde. Gesamtwerk, Wiesbaden 1968.

Glaesker 1994

Michael Glaesker, Rembrandt und sein Publikum; Gesellschaft und Kunstmarkt im holländischen 17. Jahrhundert, in: Gerd Unverfehrt (Hrsg.), Rembrandt SCHWARZ - WEISS, Meisterwerke der Radierkunst aus der Kunstsammlung der Universität Göttingen, Göttingen 1994, S. 54- 65.

Goldscheider 1960

Ludwig Goldscheider, Rembrandt: Gemälde und Graphik; mit den drei frühesten Biographien von Sandrat, Baldinucci & Houbraken und einem Katalog und Anmerkungen, Köln 1960.

Haak 1996

Bob Haak, Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1996.

Hansen 1996a

Julie V. Hansen, Galleries of life and death: The anatomy lesson in Dutch art, 1603 - 1773, phil. Diss., Stanford 1996.

Hansen 1996b

Julie V. Hansen, Resurrecting Death: Anatomical Art in the Cabinet of Dr. Frederik Ruysch, in: The Art Bulletin, 78, 1996, S. 663- 679.

Hammer- Tugendhat 1998

Daniela Hammer- Tugendhat, Rembrandt und der bürgerliche Subjektentwurf: Utopie oder Verdrängung?, in: Ulrich Bielefeld/ Gisela Engel (Hrsg.), Bilder der Nation; Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne, Hamburg 1998, S. 154- 178.

Heckscher 1958

William S. Heckscher, Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp:

An iconological study, New York 1958.

Huizinga 2007

Johan Huizinga, Holländische Kultur im 17. Jahrhundert, München 2007.

Imdahl 1984

Max Imdahl, Sprechen und Hören als szenische Einheit. Bemerkungen im Hinblick auf Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp, in: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hrsg.), Das Gespräch, München 1984, S. 286- 296.

Jantzen 2000

Hans Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 2000.

Jütte 1998

Robert Jütte, Die Entdeckung des "inneren" Menschen 1500- 1800, in: Richard van Dülmen (Hrsg.), Erfindung des Menschen, Schöpfungsträume und Körperbilder 1500- 2000, Wien/ Köln/ Weimar 1998, S. 241- 258.

Kat. Ausst., Amsterdam 1993

Ger Luijten/ Ariane van Suchtelen, Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580- 1620, Kat. Ausst., Amsterdam 1993.

Kat. Ausst., Amsterdam 1994

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994.

Kat. Ausst., Amsterdam 1999

Bob van den Boogert (Hrsg.), Rembrandt's Treasures, Kat. Ausst., Amsterdam 1999.

Kat. Ausst., Amsterdam 2000

Judikje Kiers/ Fieke Tissik, Das goldene Zeitalter der niederländischen Kunst,

Kat. Ausst., Amsterdam 2000.

Kat. Ausst., Amsterdam 2001

Jan Piet Fildet Kok, Netherlandish art in the Rijksmuseum 1600 - 1700, Kat. Ausst., Amsterdam 2001.

Kat. Ausst., Berlin 1991a

Christopher Brown, Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt, Kat. Ausst. Berlin 1991.

Kat. Ausst., Berlin 1991b

Holm Bevers/ Peter Schatborn/ Barbara Welzel, Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen, Kat. Ausst., Berlin 1991.

Kat. Ausst., Berlin 2006

Kristin Bahre, Rembrandt. Genie auf der Suche, Kat. Ausst., Berlin 2006.

Kat. Ausst., Bern 2006

Bernhard Fibicher (Hrsg.), Six Feet Under, Kat. Ausst., Bern 2006.

Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999

Norbert Middelkoop, Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected, Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999.

Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008.

Kat. Ausst., Duke 1999

Julie V. Hansen/ Suzanne Porter, The Physician's Art. Representations of Art and Medicine, Kat. Ausst., Duke 1999.

Kat. Ausst., Hamburg 1979

Leonardo da Vinci. Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor, Kat. Ausst., Hamburg 1979.

Kat. Ausst., Hannover 2004

Stephan Berg (Hrsg.), u. a., Peter Kogler, Kat. Ausst., Hannover 2004.

Kat. Ausst., London 1997

Deanna Petherbridge, The Quick and the Dead. Artists and Anatomy, Kat. Ausst., London 1997.

Kat. Ausst., London 2000/ 2001

Martin Kemp/ Marina Wallace, Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Kat. Ausst., London 2000/ 2001.

Kat. Ausst., New York 2002

Mary Beth Edelson/ Alissa Rame Friedman, The art of Mary Beth Edelson, Kat. Ausst., New York 2002.

Kat. Ausst., Ottawa 1996

Mimi Cazort, The ingenious machine of nature: four centuries of art and anatomy, Kat. Ausst., Ottawa 1996.

Kat. Ausst., Wien 2004

Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.), Rembrandt, Kat. Ausst., Wien 2004.

Klemm 1986

Christian Klemm, Joachim von Sandrart. Kunstwerke und Lebenslauf, Berlin 1986.

Middelkoop 2004

Norbert Middelkoop, The Anatomy Lesson of Dr Deijman and its place in Rembrandt's portraiture, in: Rembrandt as Norm and Anti-Norm, Toshiharu

Nakamura (Hrsg.), Kyoto 2004, S. 93- 120.

Mitchell 1994

Dolores Mitchell, Rembrandt's The Anatomy Lesson of Dr. Tulp: a Sinner among the Righteous, in: *artibus et historiae* 30,1994, S. 145- 156.

Moe 1995

Harald Moe, The art of anatomical Illustration in the renaissance and baroque periods, Kopenhagen 1995.

Mollenhauer 1989

Klaus Mollenhauer, Der Körper im Augenschein- Rembrandts Anatomie- Bilder und einige Folgeproblem, in: *Der Schein des Schönen*, Dietmar Kamper/ Christoph Wulf (Hrsg.), Göttingen 1989, S. 177- 203.

Nestawal 2004

Stephanie U. Nestawal, Die Anatomie im 16. Jh. - Zwischen Tradition und Fortschritt. Andreas Vesalius "De humani corporis fabrica libri septem" als erstes revolutionäres Lehrbuch der Anatomie, phil. Dipl., Wien 2004.

Neumayer 1996

Anton Neumayer, Kunst & Medizin. Leonardo da Vinci. Francisco Goya. Vincent van Gogh, Wien 1996.

North 2001

Michael North, Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter, Köln/ Weimar/ Wien 2001.

Olbrich/ Möbius 1990

Harald Olbrich/ Helga Möbius, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1990.

Pächt 1991

Otto Pächt, Rembrandt, Edwin Lachnit (Hrsg.), München 1991.

Parmentier 1991

Michael Parmentier, Die Anatomie des Dr. Tulp. Interpretation einer Unterrichtsszene, in: Christian Rittelmeyer/ Erhard Wiersing (Hrsg.), Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung, Wiesbaden 1991, S. 237- 257.

Ploetz 1962

Karl Ploetz, Auszug aus der Geschichte, Würzburg 1962

Ploetz 1998

Carl Ploetz, Der große Ploetz, Die Daten- Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge, Frechen 1998.

Riegl 1997

Alois Riegl, Das holländische Gruppenporträt, hrsg. Artur Rosenauer, Wien 1997.

Rifkin/ Ackerman 2006

Benjamin A. Rifkin/ Michael J. Ackermann, Die Kunst der Anatomie. Körperdarstellungen aus fünf Jahrhunderten, München 2006.

Sawday 1998

Jonathan Sawday, Rembrandt und Descartes: Zur Entstehung nationaler Identität, in: Ulrich Bielefeld/ Gisela Engel (Hrsg.), Bilder der Nation; Kulturelle und politische Konstruktionen des nationalen am Beginn der europäischen Moderne, Hamburg 1998, S. 179- 211.

Schama 1988

Simon Schama, Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter, München 1988.

Schama 2000

Simon Schama, Rembrandts Augen, Berlin 2000.

Schupbach 1982

William Schupbach, The Paradox of Rembrandt's "Anatomy of Dr. Tulp", London 1982.

Schwartz 1987

Gary Schwartz, Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart/ Zürich 1987.

Schwartz 1991

Gary Schwartz, Rembrandt. Sein Gesamtwerk in Farbe, Erlangen 1991.

Schwartz 2006

Gary Schwartz, Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies, München 2006.

Stockhorst 2005a

Stefanie Stockhorst, Unterweisung und Ostentation auf dem anatomischen Theater der Frühen Neuzeit. Die öffentlichen Lehrsektionen als Modellfall des *theatrum mundi*, in: Zeitsprünge 9, 2005, S. 271- 290.

Stockhorst 2005b

Stefanie Stockhorst, Das frühneuzeitliche theatrum anatomicum als Ort der Affektenschulung. Überlegungen zum Verhältnis von Anatomietheater und Schaubühne, in: Johann Anselm Steiger, Passion, Affekt und Leidenschaft in der frühen Neuzeit, Band 2, Wiesbaden 2005, S. 1091- 1104.

Straten 2006

Roelof van Straten, Rembrandts Weg zur Kunst, Berlin 2006.

Saunders/ O' Malley 1982

John Bertrand De Cusance Morant Saunders/ Charles D. O' Malley, The Anatomical Drawings of Andreas Vesalius, New York 1982.

Tümpel 1986

Christian Tümpel, Rembrandt. Mythos und Methode, Königstein/ Taunus 1986.

Vries 1978

Ary Bob de Vries, Rembrandt in the Mauritshuis, Alphen aan de Rijn 1978.

Vollmuth 2004

Ralf Vollmuth, Das anatomische Zeitalter. Die Anatomie der Renaissance von Leonardo da Vinci bis Andreas Vesal, München 2004.

Volkenandt 2004

Claus Volkenandt, Anatomie eines Bildes, phil. Diss., Paderborn 2004.

Warnke 1993

Martin Warnke, Kleine Perzeptionen an der Anatomie des Dr. Tulp von Rembrandt, in: Polyanthea. Essays on Art and Literature in Honour of William Sebastian Heckscher, Kurt- Ludwig Selig (Hrsg.), Den Haag, 1993, S.27-32.

Westermann 1996

Mariet Westermann, Von Rembrandt zu Vermeer. Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, Köln 1996.

Wetering 1997

Ernst van de Wetering, Rembrandt. The Painter at Work, Amsterdam 1997.

Wilczek 1993

Bernd Wilczek (Hrsg.), Amsterdam 1585- 1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitalismus, Bühl- Moos 1993.

Wolf- Heidegger/ Cetto 1967

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967.

Wright 2000

Christopher Wright, Rembrandt, München 2000.

Zwijnenberg 2002

Robert Zwijnenberg, Robert: Poren im septum - Leonardo und die Anatomie, in: Frank Fehrenbach (Hrsg.), Leonardo da Vinci. Natur im Übergang, München 2002, S. 57- 79.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 189.

Abb. 2:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 32.

Abb. 3:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 26.

Abb. 4:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 209.

Abb. 5:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 20.

Abb. 6:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 22.

Abb. 7:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 7.

Abb. 8:

Norbert Middelkoop, Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected, Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 11.

Abb. 9:

Folker Fichtel, Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2006, S. 54.

Abb. 10:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 399.

Abb. 11:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 400.

Abb. 12:

Mimi Cazort, The ingenious machine of nature: four centuries of art and anatomy, Kat. Ausst., Ottawa 1996, S. 38.

Abb. 13:

Folker Fichtel, Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2006, S. 154.

Abb. 14:

Folker Fichtel, Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2006, S. 130.

Abb. 15:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 423.

Abb. 16:

Folker Fichtel, Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2006, S. 93.

Abb. 17:

<http://www.royalcollection.org.uk/eGallery/object.asp?maker=LEONARDO&object=> (7. 10. 2008).

Abb. 18:

Deanna Petherbridge, The Quick and the Dead. Artists and Anatomy, Kat. Ausst., London 1997, S. 45.

Abb. 19:

Leonardo da Vinci. Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor, Kat. Ausst., Hamburg 1979, 30B.

Abb. 20:

Leonardo da Vinci. Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor, Kat. Ausst., Hamburg 1979, 32B.

Abb. 21: Leonardo da Vinci. Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor, Kat. Ausst., Hamburg 1979, 18A.

Abb. 22:

Leonardo da Vinci. Anatomische Zeichnungen aus der königlichen Bibliothek auf Schloss Windsor, Kat. Ausst., Hamburg 1979, 19A.

Abb. 23:

Folker Fichtel, Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2006, S. 171.

Abb. 24:

Folker Fichtel, Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2006, S. 173.

Abb. 25:

Julie V. Hansen/ Suzanne Porter, The Physician's Art. Representations of Art and Medicine, Kat. Ausst., Duke 1999, S. 40.

Abb. 26:

Mimi Cazort, The ingenious machine of nature: four centuries of art and anatomy, Kat. Ausst., Ottawa 1996, S. 121.

Abb. 27:

Julie V. Hansen/ Suzanne Porter, The Physician's Art. Representations of Art and Medicine, Kat. Ausst., Duke 1999, S. 22.

Abb. 28:

Julie V. Hansen/ Suzanne Porter, The Physician's Art. Representations of Art and Medicine, Kat. Ausst., Duke 1999, S. 21.

Abb. 29:

Folker Fichtel, Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit, phil. Diss., Frankfurt am Main 2006, S. 243.

Abb. 30:

Deanna Petherbridge, The Quick and the Dead. Artists and Anatomy, Kat. Ausst., London 1997, S. 35.

Abb. 31:

Norbert Middelkoop, Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected, Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 10.

Abb. 32:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 558.

Abb. 33:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 9.

Abb. 34:

Gary Schwartz, Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies, München 2006, S. 164.

Abb. 35:

Gary Schwartz, Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies, München 2006, S. 164.

Abb. 36:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 20.

Abb. 37:

Martin Kemp/ Marina Wallace, Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Kat. Ausst., London 2000/ 2001, S. 13.

Abb. 38:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, 25.

Abb. 39:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, 173.

Abb. 40:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 9.

Abb. 41:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 189.

Abb. 42:

Josua Bruyn, u. a., A Corpus of Rembrandt paintings, Stichting Foundation Rembrandt Research Project, II 1631-1654, Dordrecht (u. a.) 1986, S. 174.

Abb. 43:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 191.

Abb. 44:

Bob van den Boogert (Hrsg.), Rembrandt's Treasures, Kat. Ausst., Amsterdam 1999, S. 57.

Abb. 45:

Bob van den Boogert (Hrsg.), Rembrandt's Treasures, Kat. Ausst., Amsterdam 1999, S. 56.

Abb. 46:

Gary Schwartz, Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies, München 2006, S. 167.

Abb. 47: Gary Schwartz, Das Rembrandt Buch. Leben und Werk eines Genies, München 2006, S. 167.

Abb. 48:

Rudi Ekkart/ Quentin Buvelot, Holländer im Porträt. Meisterwerke von Rembrandt bis Frans Hals, Kat. Ausst., Den Haag/ London 2007/ 2008, S. 175.

Abb. 49:

Gary Schwartz, Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart/ Zürich 1987, S. 144.

Abb. 50:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 535.

Abb. 51:

Gary Schwartz, Rembrandt. Sämtliche Gemälde in Farbe, Stuttgart/ Zürich 1987, S. 75.

Abb. 52:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 26.

Abb. 53:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, Rückseite des Ausstellungskataloges.

Abb. 54:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 27.

Abb. 55:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 27.

Abb. 56:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 5.

Abb. 57:

Christopher Wright, Rembrandt, München 2000, S. 48.

Abb. 58:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 17.

Abb. 59:

Norbert Middelkoop, Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected, Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 25.

Abb. 60:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 196, S. 477.

Abb. 61:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 477.

Abb. 62:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 524.

Abb. 63:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 476.

Abb. 64:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 476.

Abb. 65:

Gerhard Wolf- Heidegger/ Anna Maria Cetto (Hrsg.), Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung, Basel 1967, S. 539.

Abb. 66:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 12.

Abb. 67: Martin Kemp/ Marina Wallace, Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Kat. Ausst., London 2000/ 2001, S. 61.

Abb. 68:

Martin Kemp/ Marina Wallace, Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Kat. Ausst., London 2000/ 2001, S. 62.

Abb. 69:

<http://www.ahm.nl/schilderijen/>

Abb. 70:

Norbert Middelkoop, Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected, Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 31.

Abb. 71:

Norbert Middelkoop, Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected, Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 32.

Abb. 72:

Norbert Middelkoop, Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected, Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 32.

Abb. 73:

Norbert Middelkoop, Rembrandt under the scalpel. The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp Dissected, Kat. Ausst., Den Haag 1998/ 1999, S. 32.

Abb. 74:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 21.

Abb. 75:

<http://www.ahm.nl/schilderijen/>

Abb. 76:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 36.

Abb. 77:

Norbert Middelkoop, De anatomische les van Dr. Deijman, Kat. Ausst., Amsterdam 1994, S. 36.

Abb. 78:

<http://www.ahm.nl/schilderijen>

Abb. 79:

http://www.saatchi-gallery.co.uk/yourgallery/artist_profile/Marion+Ancker/8965.html

Abb. 80:

Mary Beth Edelson/ Alissa Rame Friedman, The art of Mary Beth Edelson, Kat. Ausst., New York 2002, S. 37.

Abb. 81:

Österreichische Nationalbibliothek

Abb. 82:

Martin Kemp/ Marina Wallace, Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now, Kat. Ausst., London 2000/ 2001, S. 68.

Abb. 83:

The New York Times, Michael Kimmelman, „This Is Your Brain on Pause,,
April 3, 2005.

Abb. 84:

Stephan Berg (Hrsg.), u. a., Peter Kogler, Kat. Ausst., Hannover 2004, S. 59.

Abb. 85:

Stephan Berg (Hrsg.), u. a., Peter Kogler, Kat. Ausst., Hannover 2004, S. 62.



Abb. 1: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, signiert in der Mitte unten Rembrant. f 1632, Leinwand, 169 x 217 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag.



Abb. 2: Rembrandt van Rijn, Die Kompanie des Frans Banning Cocq und Leutnant Willem van Ruytenburgh, „Die Nachtwache“, 1642, Leinwand, 363 x 437 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 3: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Deijman, sign. u. dat. Rembrandt f 1656, Öl auf Leinwand, 113 x 135 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 4: Rembrandt van Rijn, Porträt der Tuchmeister der Amsterdamer Tuchfärbergilde, „De Staalmeesters“, Sign. auf dem Teppich: Rembrandt f. 1662; rechts auf der Wand, vermutlich nicht eigenhändig: Rembrandt f. 1661, Öl auf Leinwand, 192 x 279 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 5.: Dirck Jacobsz, Porträt einer Schützengruppe, 1529, Holz, 122 x 184 cm (mit zwei nicht abgebildeten Seitenflügeln, jeder 120 x 78 cm), Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 6: Pieter Pietersz, Porträt der sechs Tuchmeister der Amsterdamer Tuchfärbergilde, 1599, Holz, 108 x 143 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

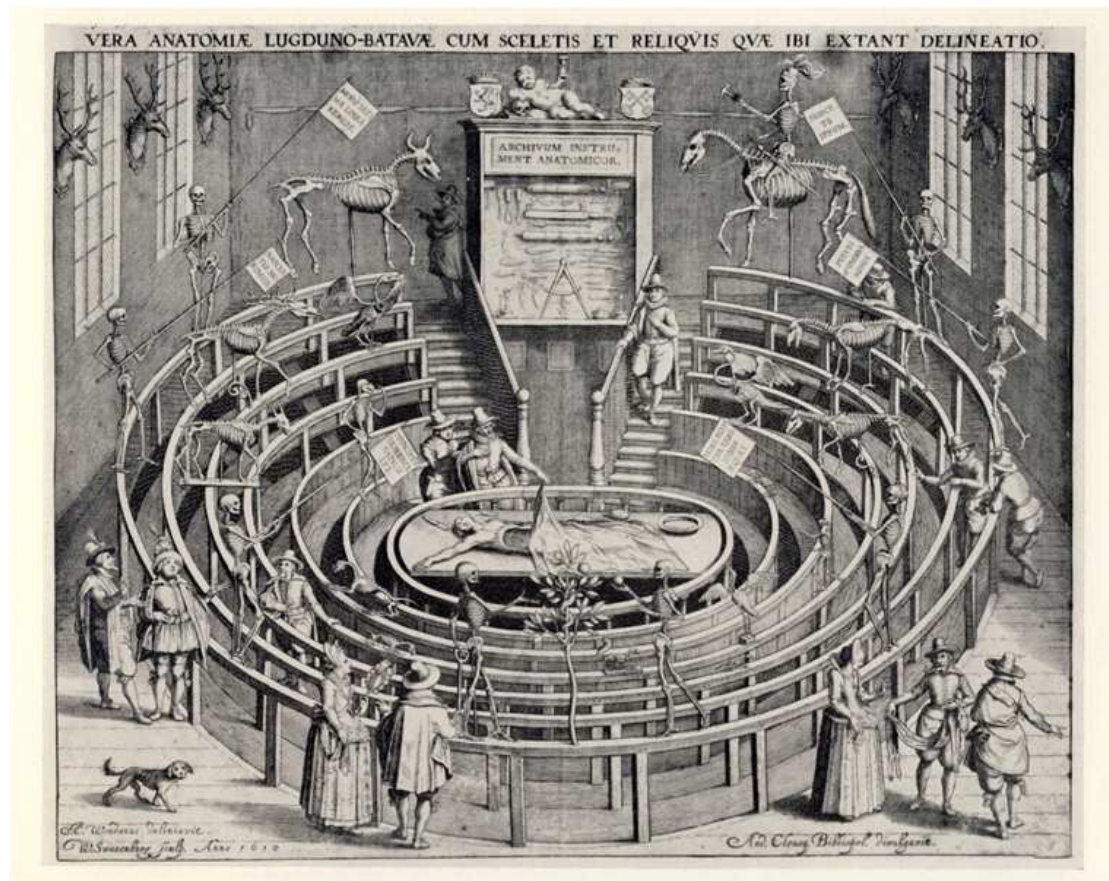


Abb. 7: Willem Swanenburgh nach Jan Cornelisz Woudanus, Das Anatomische Theater zu Leiden, 1610, Kupferstich, 32, 2 cm x 39, 6 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Abb. 8: Bartolomeus Dolendo nach Jan Cornelisz Woudanus, Das Anatomische Theater in Leiden, 1609, Kupferstich, 44, 6 x 55, 8 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

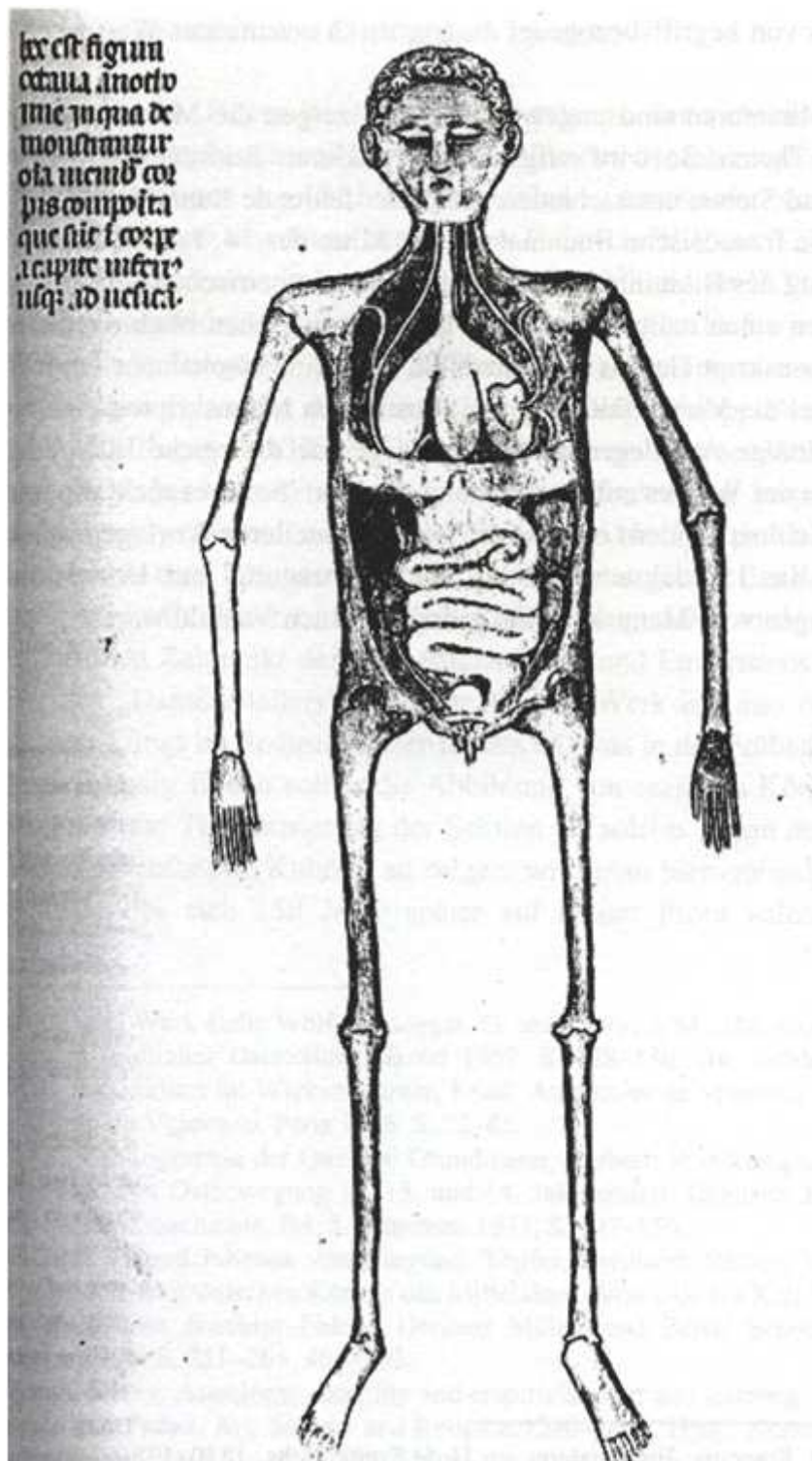


Abb. 9: Guido da Vigevano, Liber notabilium ... Anothomia, 1345, Situsfigur, Miniatur, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 10: Guido da Vigevano, Liber notabilium... Anothomia, 1345, Eröffnung der Bauchhöhle, Miniatur, 32 x 22 cm, Musée Condé, Chantilly.



Abb. 11: Guido da Vigevano, Liber notabilium... Anothomia, 1345, Eröffnung der Schädelhöhle, Miniatur, 32 x 22 cm, Musée Condé, Chantilly.

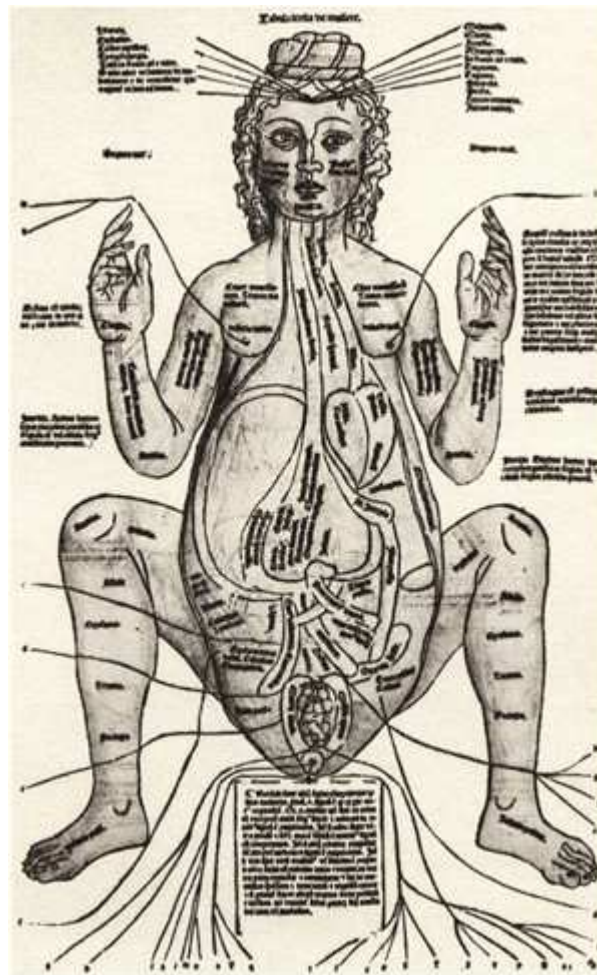


Abb. 12: Johannes de Ketham, Fasciculus medicinae, Gravidia, Venedig 1491, Holzschnitt, Yale University, Harvey Cushing/ John Hay Whitney Medical Library, New Haven.

Anatomia Carpi.

ISAGOGE BREVES

Per lucide ac uberime, in Anatomiam hu-
mani corporis, a, cōmuni Medicorum
Academia, usitaram, a, Carpo in Al-
mo Bononiensi Gymnasio Ordī-
nariam Chirurgiæ publicæ
Docente, ad suorum
Scholasticorum
preces in lucē
date.



VENETIIS ANNO .D. M.CCCCC.XXXV.

Abb. 13: Berengario da Carpi, Isagoge breves, Titelholzschnitt mit Anatomieszene, 1535.



los lūgos: alia fo pellicula ē ifra mūsculos lūgos: q̄ adheret cordis latitudina
liū mūsculorū: & istæ cordæ et terminant i linea q̄ ē i medio uētris / ut uidēs.

Xx ii

In hac fi-
gura hēs du-
os mūsculos
obliq̄s ascen-
dētes q̄ se in
cruciātū du-
ob⁹ descēdē-
tib⁹ i alia figu-
ra posit⁹: q̄
qdē descēdē-
tes sūt Inpra
istos ascēdē-
tes / & totus
un⁹ ex p̄cia
mūsculis de-
scēdētib⁹ sup̄
posit⁹ i alia
figura cū cor-
da sua supeq̄
tar obliq̄ mū-
sculū unū ex
istis ascēdēti-
b⁹ obliq̄: & fa-
ciūt simul fi-
gurā .X. Ite
græci: & ist
or mūsculo-
rū et p̄s car-
nea ē a lateri-
bus. Cordæ
uero eorū sūt
in medio uē-
tris / q̄ sūt et
duarū pellicu-
larū: & habēt
unā pellicu-
lā tñ supeq̄-
tantē mūscu-

Abb. 14: Berengario da Carpi, Commentaria, Zweite Tafel mit der Darstellung der Bauchmuskeln, 1521, Holzschnitt.



Abb. 15: Johan de Ketham, Fasciculus Medicinae, Sektionsszene, 1493, Holzschnitt, mehrfarbig gedruckt, 29, 8 x 19, 6 cm.

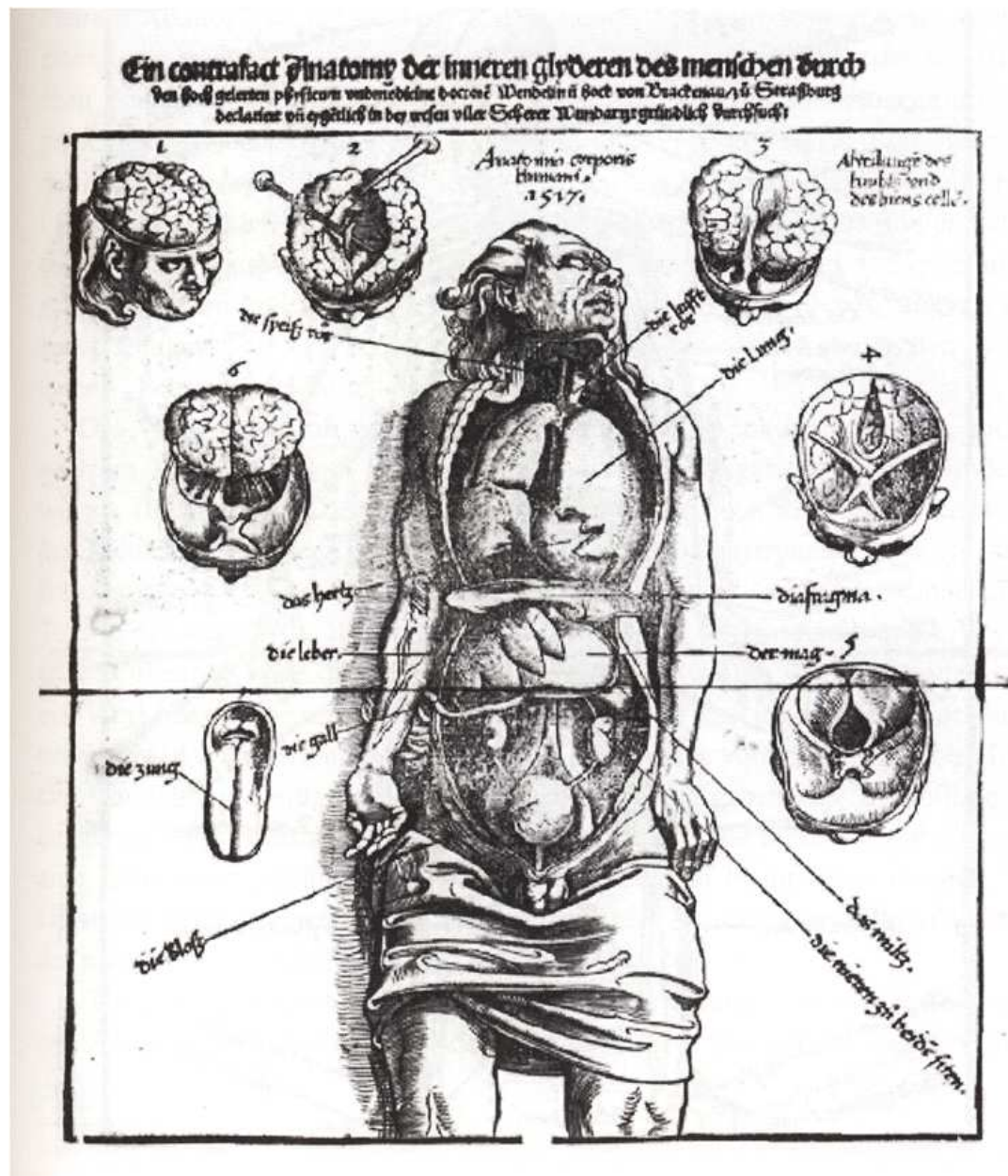


Abb. 16: Lorenz Fries, Spiegel der Artzny, Leiche „in tabula“ mit geöffnetem Brust- und Bauchsitus und Einzelillustration zur Gehirnsektion, als 1517 datiertes Einzelblatt dem Buch von Fries beigegeben.



Abb. 17: Leonardo da Vinci, Anatomische Figur, circa 1490, The Royal Collection, Windsor.



Abb. 18: Leonardo da Vinci, Schädelstudien, 1489, The Royal Collection, Windsor.

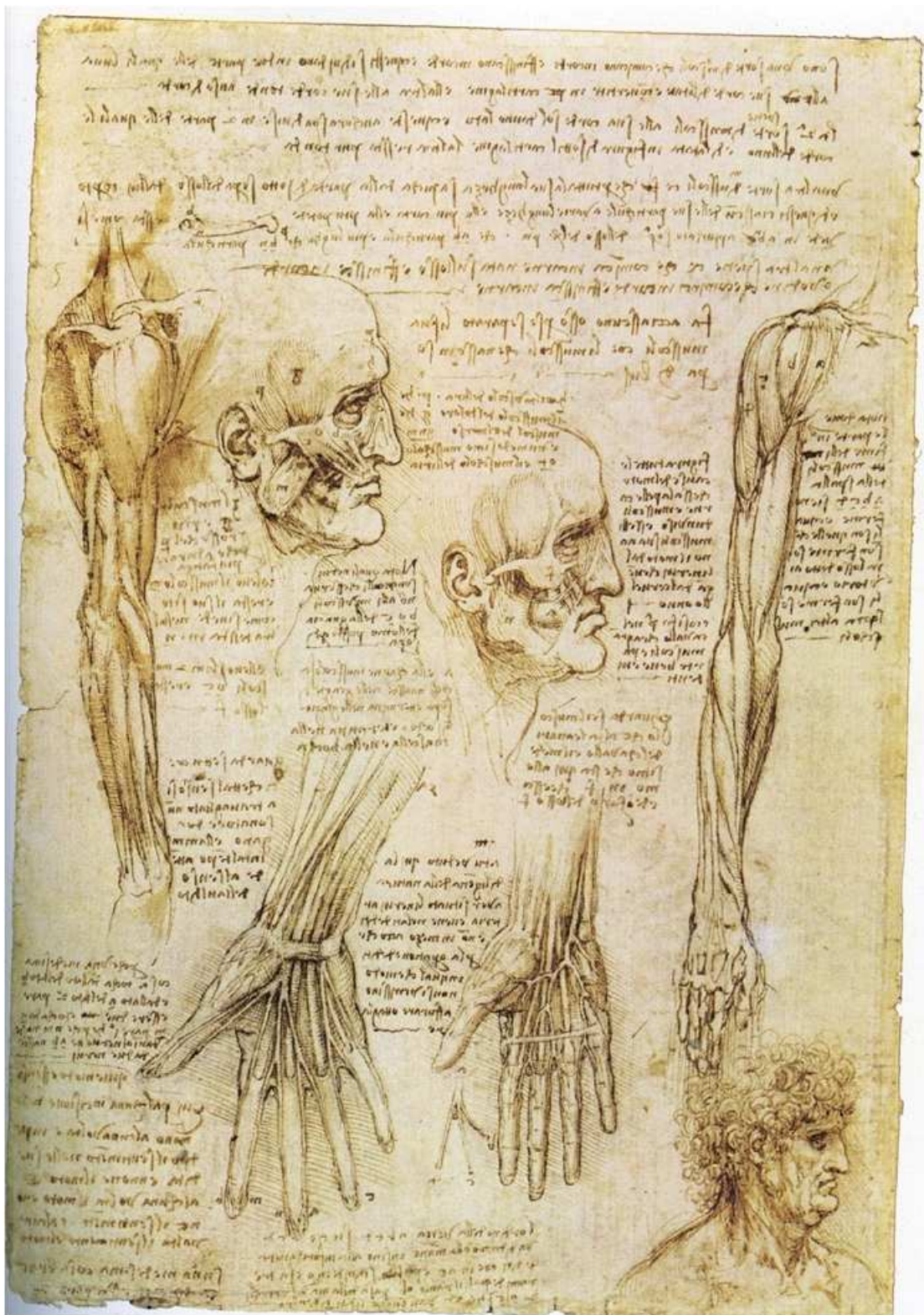


Abb. 19: Leonardo da Vinci, Studien zur Muskulatur des Armes, der Hand und des Gesichts, um 1509- 1510, The Royal Collection, Windsor.

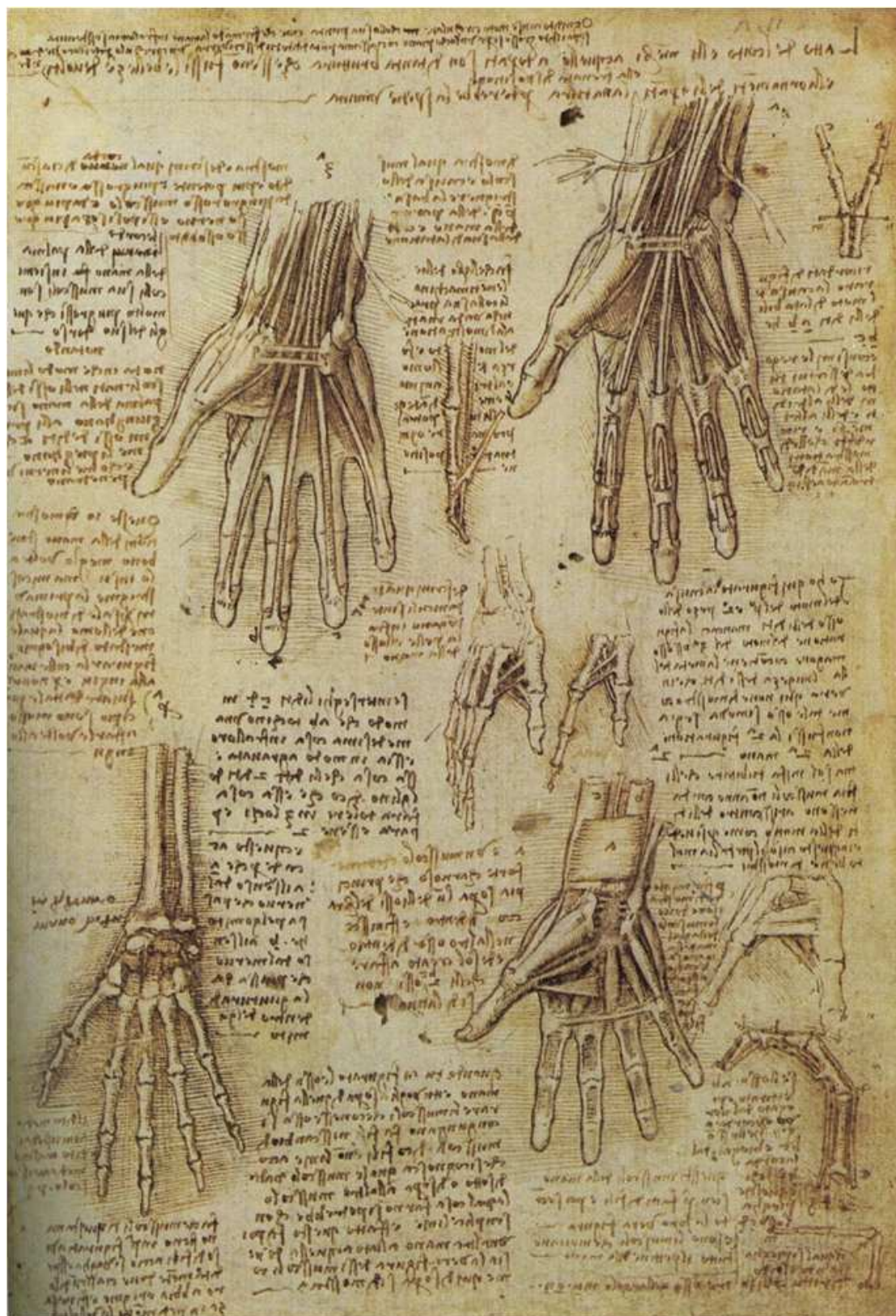


Abb. 20: Leonardo da Vinci, Sektion einer Hand, um 1509- 1510, Feder und braune Tusche, laviert über Spuren schwarzer Kreide, The Royal Collection, Windsor.



Abb. 21: Leonardo da Vinci, Fünf Ansichten des Fetus im Schoß, um 1510-1513, Feder und braune Tusche mit roter und schwarzer Kreide, 30, 3 cm x 22 cm, The Royal Collection, Windsor.

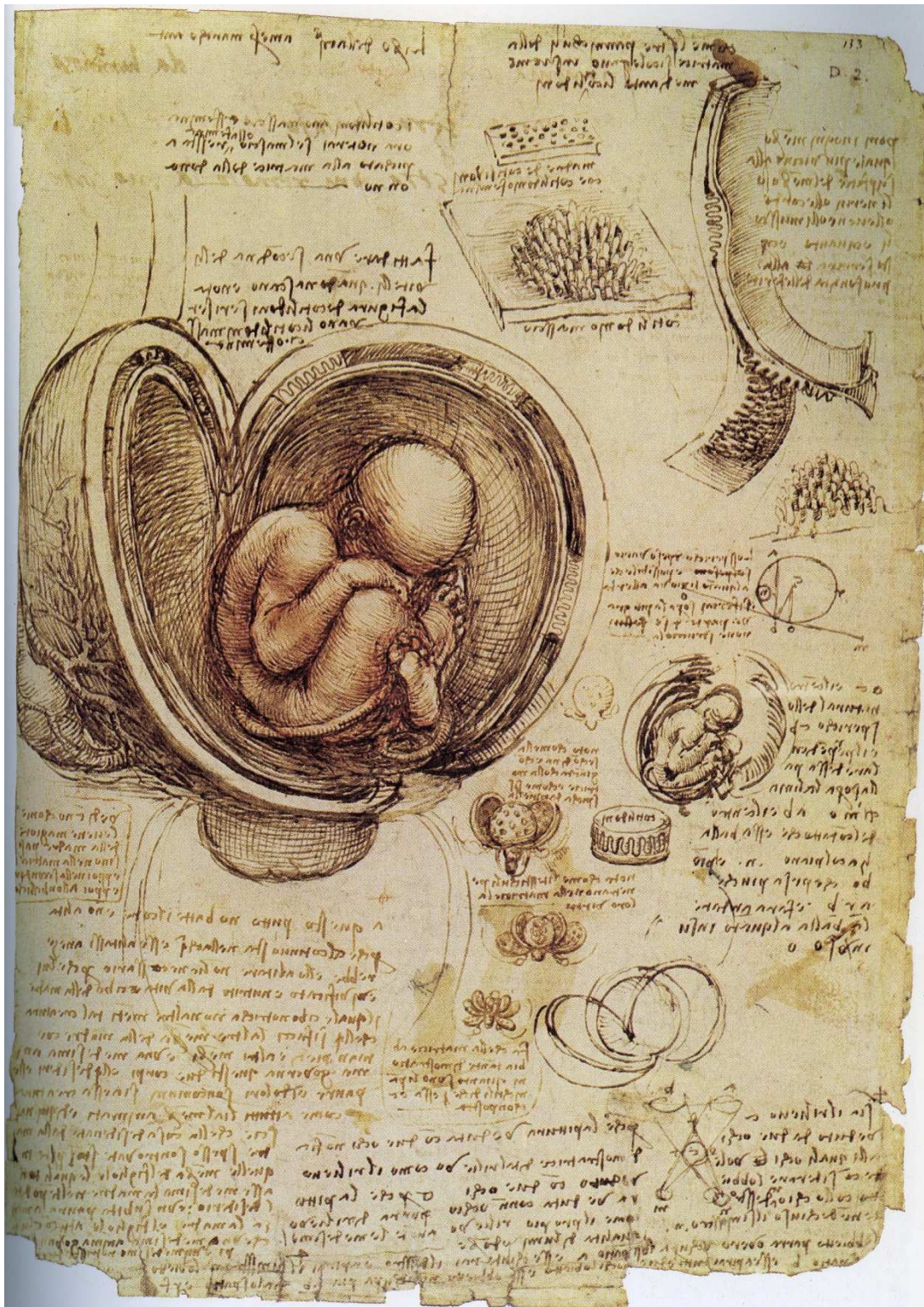


Abb. 22: Leonardo da Vinci, Der Fetus im Uterus, Feder und braune Tusche braun laviert, über Spuren von roter und schwarzer Kreide, 30, 5 x 22 cm, The Royal Collection, Windsor.

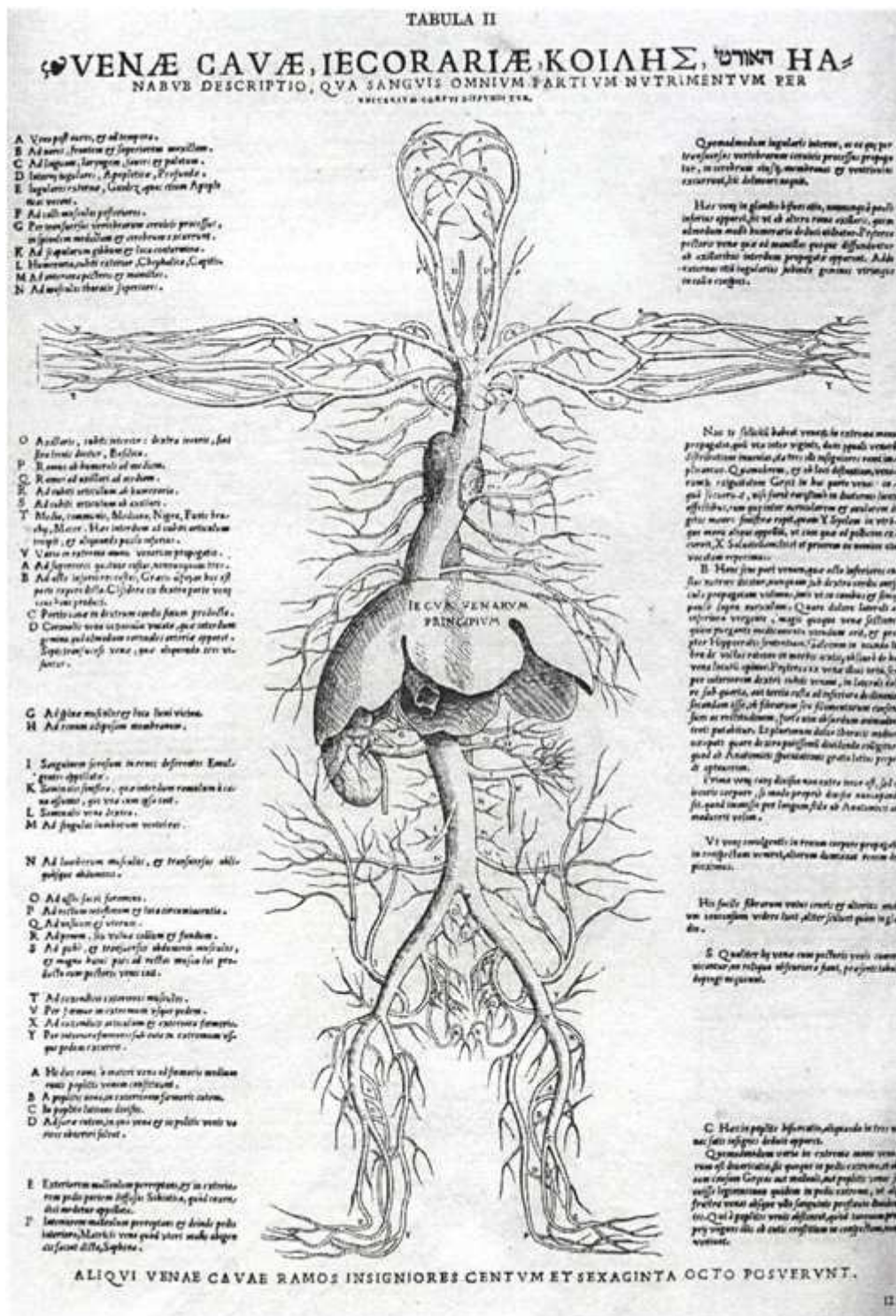


Abb. 23: Andreas Vesalius, Tabulae Sex, 1538, Zweite Tafel mit der Darstellung des Venensystems.

HUMANI CORPORIS OSSA PARTE ANTERIO-
RIEXPRESSA.

Observe dentes, utroque frons, glaucum triginta duos. tempus, interiore, corpore nebulosum, alba; uisus dentis, cunctis, talibus quatuor, palatum, molares, maxillares, oratio (habetur viginti, omnes dispartem, radiatus sua aliter substat).

C. *Aspicular*, *humus humerus*, *procrassus superior scapula*, à *Galieno* in lib. de *usu par. nigrum* et sic ad *rostri coramini similitudinem nominatus*, *procrassus alveolum* et *cartilaginarius appendix* cuius principio clavi per *arthrodium* desarticulatur, propriè *acromioides* quia ad *claviculae* ductus. *R. osium* *procrassum*.

E Perforator, sive, sicut herbaceus, Cassio, septem laniat. nigris, fixata testa que est ali-
quid per unguem potius, quam per coarctulationem, porie inferiori nunctu ad utroq, la-

G. *Brachyur*, *brachium*, *humerus* Cris. et C. fast, *xy* *Zerruch*, *Adiutorium brachy*, *Astich*

Hamet ariste trachitis fimbria.

100

Brachiale, xiphoide, et refeg. Rafeta, Rafida, ofibus diligendis: oile et duplici ordine di-
 stinctis conflat, in superiores tribus, in inferiores quatuoribus simul figuram intrinsecus eandem,

Metacarpius, palma, pes, from masrek, Postbrachiale ossibus quatuor Galeno, non quinque, ut alij complurimis, confirmatum est.

die in subsequenti finem subeunt.

Nolina, *Impatiens*, *patella*, *rotula* genu *periclype* (in *magen* *hercubach*, *scutum* genu, *Arefe* *patat* si *rotundum* *brevis* *scuti* *inflet*).

Nasiforme, crupendic, nasculare, yms zorki,

in partibus nominibus carens, sed ἐξ ἀλλοτρίων nominibus nominantur. His videmus dextram pedem
vires abundare.

Difficilium illud quod ad primum pediculi articulum apparet, unum ex sesaminiis ossibus est: et in illo duntaxat loco duo in vitro: pede observavimus.

HUMANI CORPORIS OSSA NONNULLEIN

HUMANI CORPORIS OSSA NONNVLII IN DVCENTA QVADRAGINTA OCTO, ALIQVIVERO,
*in diuinum numerum rediguntur. ego exceptis hynde quod integrum fuit sex sex officiali per seconduosim unius conformatur, et sescentis decem et quadraginta sex partem
 sequenti tabelle dictio comprehendit.*

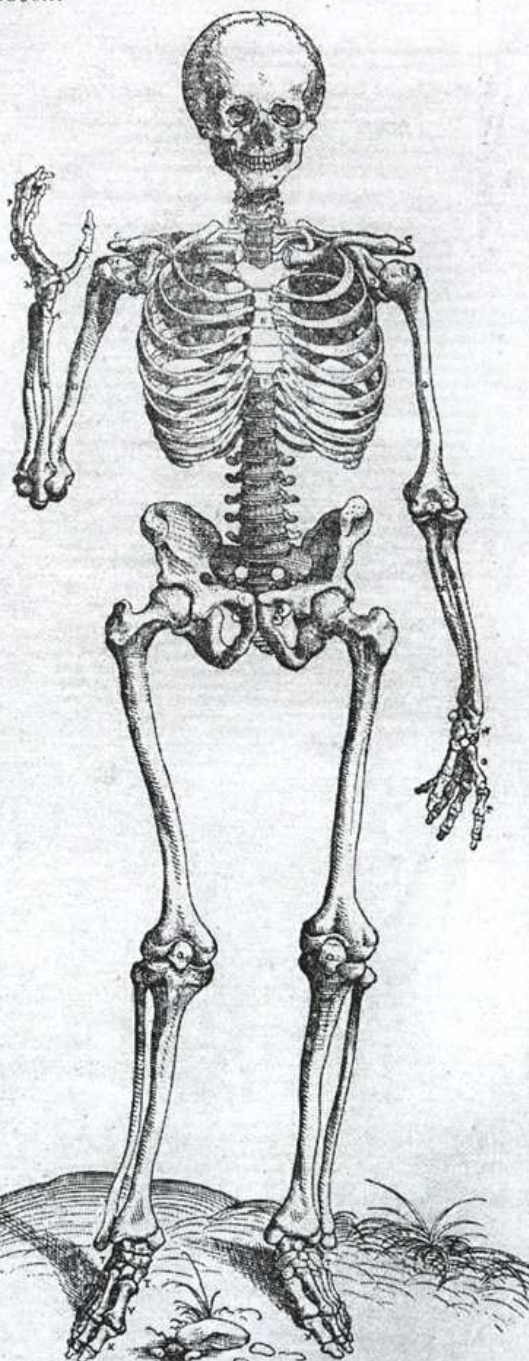


Abb. 24: Andreas Vesalius, *Tabulae Sex*, 1538, Vierte Tafel mit der Darstellung des Skeletts von vorn.

DELPHICVM ORACVLVM. *quod exstiterit.*
ANNO M. D. LXXVII.

Abb. 25: Simon Groneberg, *Tabulae foeminae membra demonstrans*, 1589, Holzschnitt handkoloriert, History of Medicine Collection, Duke University Medical Center Library, Duke.



Abb. 26: Jost de Negker und Heinrich Vogtherr d. Ältere, *Anatomia oder abconterfetung eines Weibs leib / Mans leib*.....Holzschnitt handkoloriert, Sammlung: Francis A. Countway Library of Medicine, Boston.



Abb. 27: Porträt des Anatomen Andreas Vesalius, in: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, nach Johann Stephan von Kalkar, Basel 1555, Holzschnitt, 16, 6 x 14, 5 cm, Privatsammlung, U.S.A.

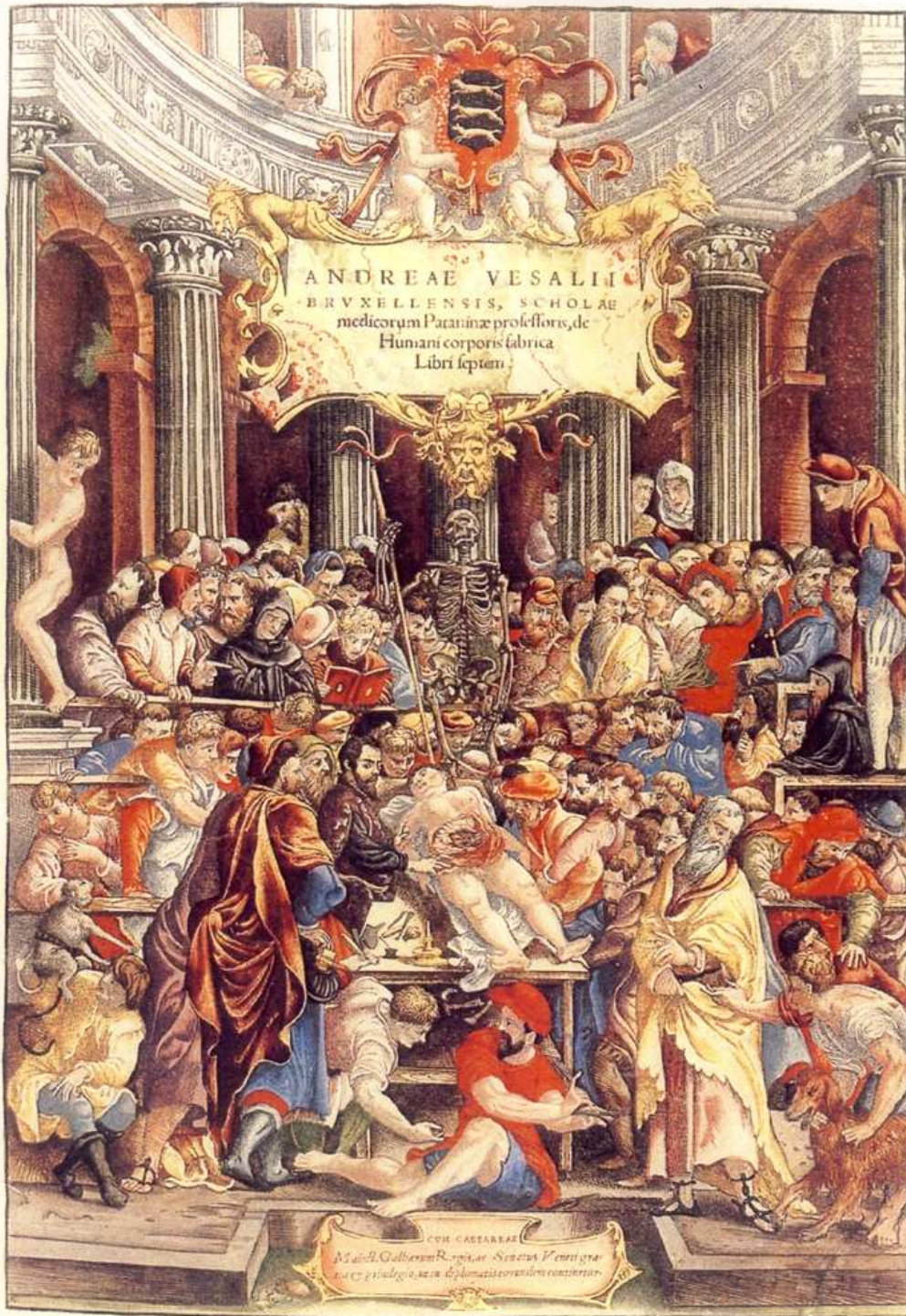


Abb. 28: Frontispiz, in : Andreas Vesalius, De humani corporis fabrica libri septem, nach Johann Stephan von Kalkar, Basel 1555, Holzschnitt, 34, 8 x 24, 3 cm, Privatsammlung, U.S.A.

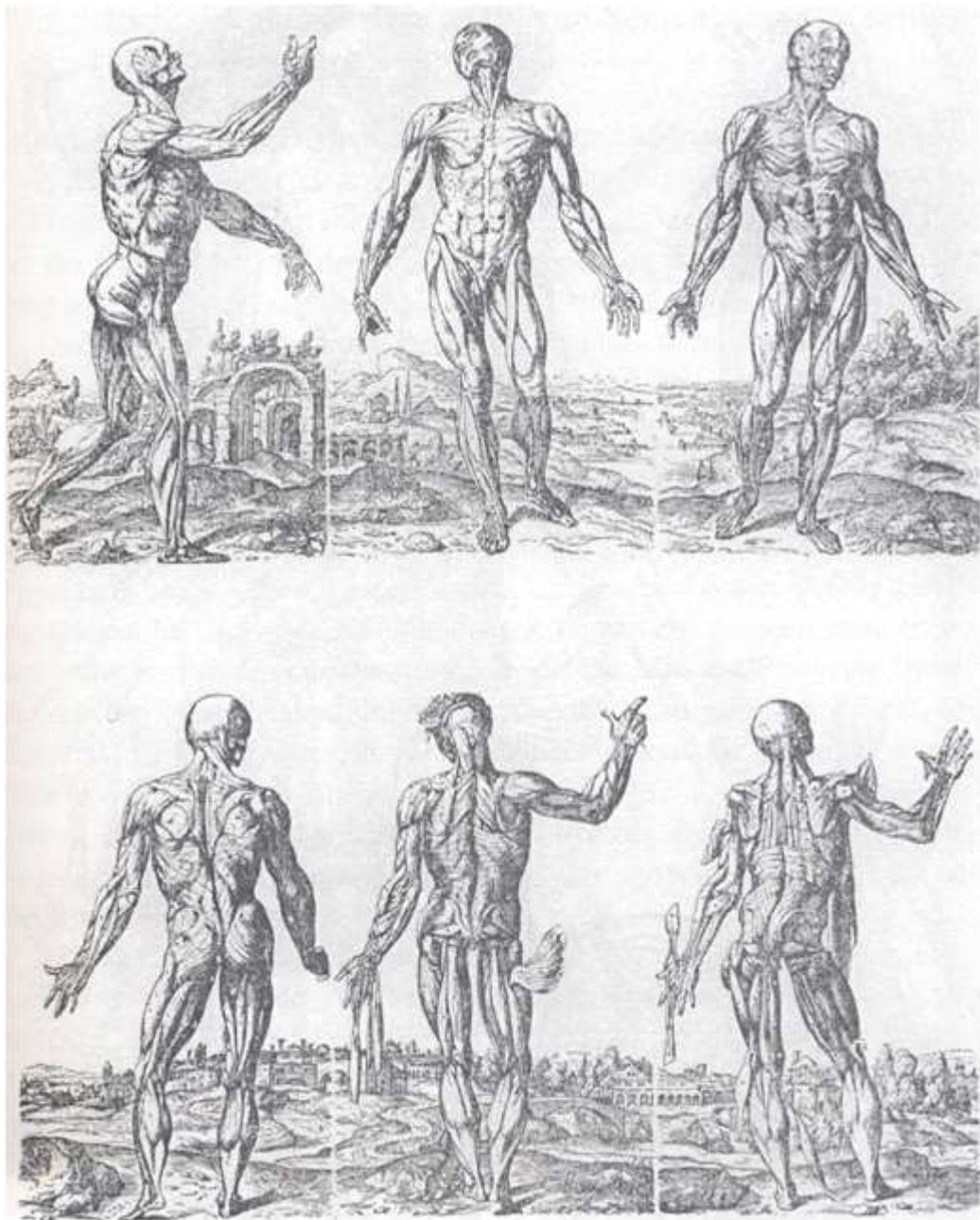


Abb. 29: Andreas Vesalius, Fabrica, 1543, Hypothetische Zusammenstellung der myologischen Tafeln aus dem zweiten Buch.



Abb. 30: Nicholas Hilliard zugeschrieben, Sektionsszene aus dem privaten Handbuch des Chirurgen John Banister, circa 1580, Öl auf Papier, 55, 5 x 40, 5 cm, MS Hunter 364, V I. I., Special Collections Department, Glasgow University Library, Glasgow.



Abb. 31: Egbert van Heemskerk, der Chirurg Jacob Hercules an seinem Arbeitsplatz, 1669, Öl auf Leinwand, 70 x 59 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 32: Willem Buytewecht, Die Anatomie Stund, ca. 1617, Zeichnung,
x 38, 8 cm, Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam.

*Na'tleven afgebeeldt de groote en cleyne Vleys-hal, met de Voghel, Conijnen
ghecoockte spijs, ende Wortel-marckt, met hare overvloedt.*



Vleys-hallen twee, liet ghy hier vvel voorsien,
Van veel schoon vleysch, soo buyten als van binnen,
In overvloedt, dat men nau can versinnen,
Vvaer het al blijft, 'tgeen brengen hier de Lien.
Comt Vrouvvkens vry, vvilt hier u gheldt besteden;
Coopt vvat u lust, en vvat u vvel behaeght:
VVant van dit vleysch de Man gheen' hoornen draeght:
Die reyn in comt, die sal oock reyn uyt treden.
Vraeght ghy, vvat volck dat daer om hooghe is?
'Tzijn Chirurgijns, die vvonden maken fris,
In d'Edel Const sy vvonden ondervvesen.
Red'rijckers soet hier comen oock by een:
D'een doet de vvond' van 'tMenschen lichaem scheen,
De and're pooght de Ziele te ghenesen.

Abb. 33: Claes Jansz Visscher, Die große und kleine Vleeshal an der Nes, 1611, Stich, Gemeindearchiv, Amsterdam.



Abb. 34: Die Sint Antonieswaag auf dem Nieuwmarkt, Amsterdam 2005.



Abb. 35: Sint Antonieswaag, Eingangstür zum Quartier der Chirurgengilde, Amsterdam.

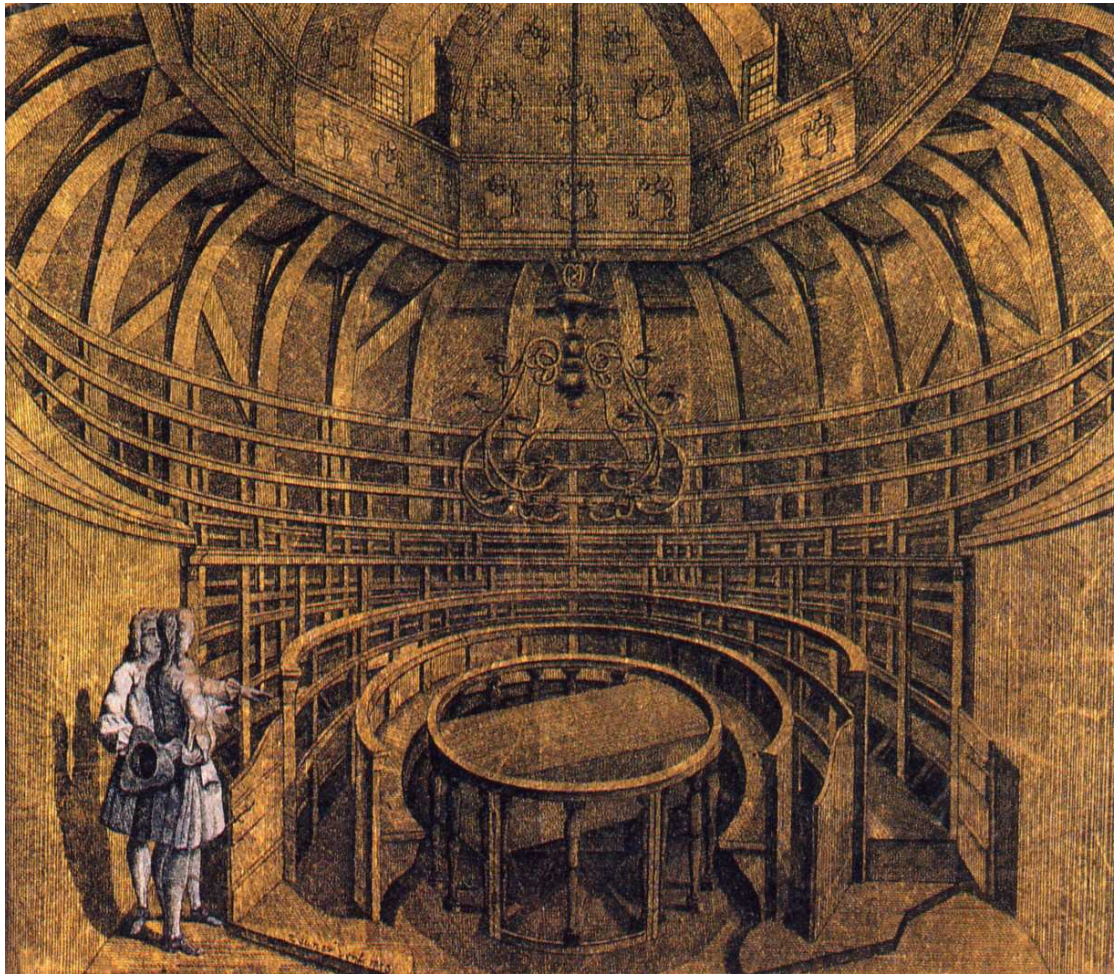


Abb. 36: Jonas Zeuner nach Adolf van der Laan, Das Theatrum Anatomicum in der Waag, 1773, 21, 8 x 23, 7 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 37: Aert Pietersz, Die Anatomiestunde des Dr. Sebastiaen Egbertsz, sign. u. 1603 dat., Öl auf Leinwand, 147 x 392 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 38: Michiel und Pieter van Mierevelt, Die Anatomiestunde des Dr. Willem van der Meer, sign. u. dat. 1617, Öl auf Leinwand, 150 x 225 cm, Museum Het Prinsenhof, Delft.



Abb. 39: Nicolaes Eliasz Pickenoy zugeschrieben, Die Osteologiestunde des Dr. Sebastiaen Egbertsz, 1619, Öl auf Leinwand, 153 x 186 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 40: Nicolaes Eliasz Pickenoy, Die Anatomiestunde des Dr. Johan Fonteijn, 1625-26 (Fragment), Öl auf Leinwand, 97, 5 x 192 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 41: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, signiert in der Mitte unten Rembrant. f 1632, Leinwand, 169 x 217 cm, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag.

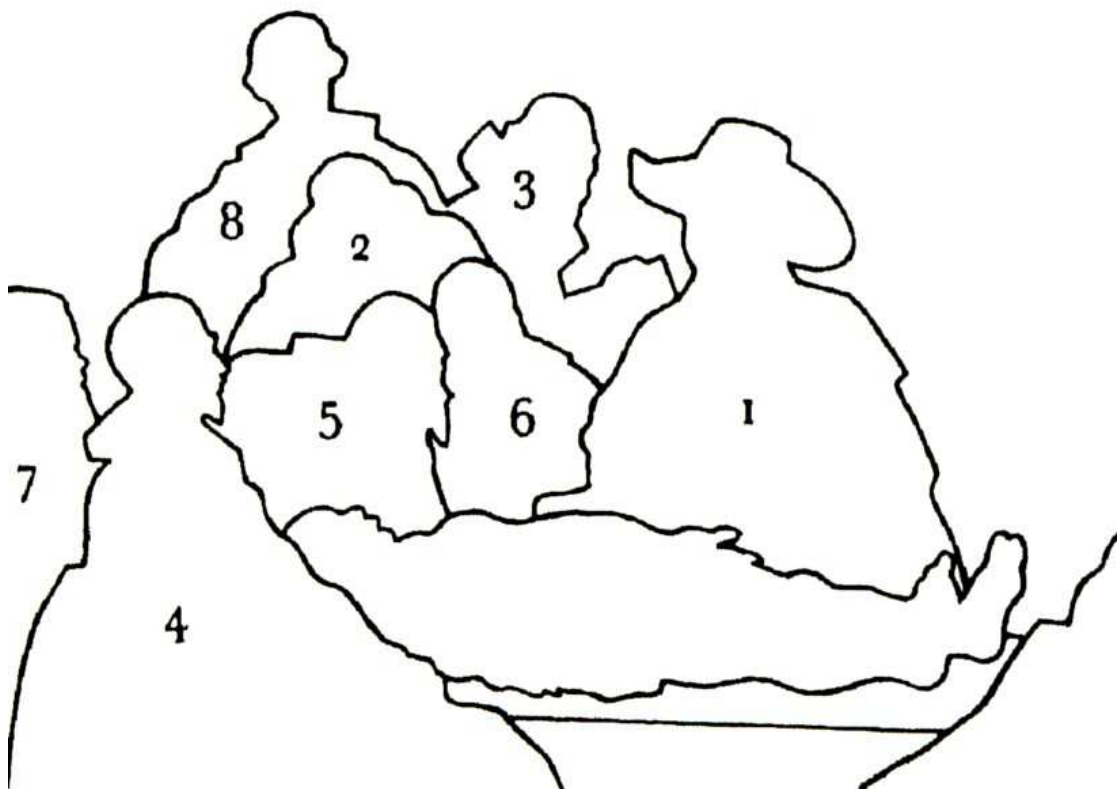


Abb. 42: Die Teilnehmer der Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp

1. Dr. Nicolaes Tulp
2. Jacob Dietlofse Block
3. Hartman Hartmansz
4. Adriaen Cornelisz. Slabberaen
5. Jacob Jansz. de Witt
6. Mathys Evertsz. Calkoen
7. Jacob Jansz. Colevelt
8. Frans Jacobsz. von Loenen



Abb. 43: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, Detail.

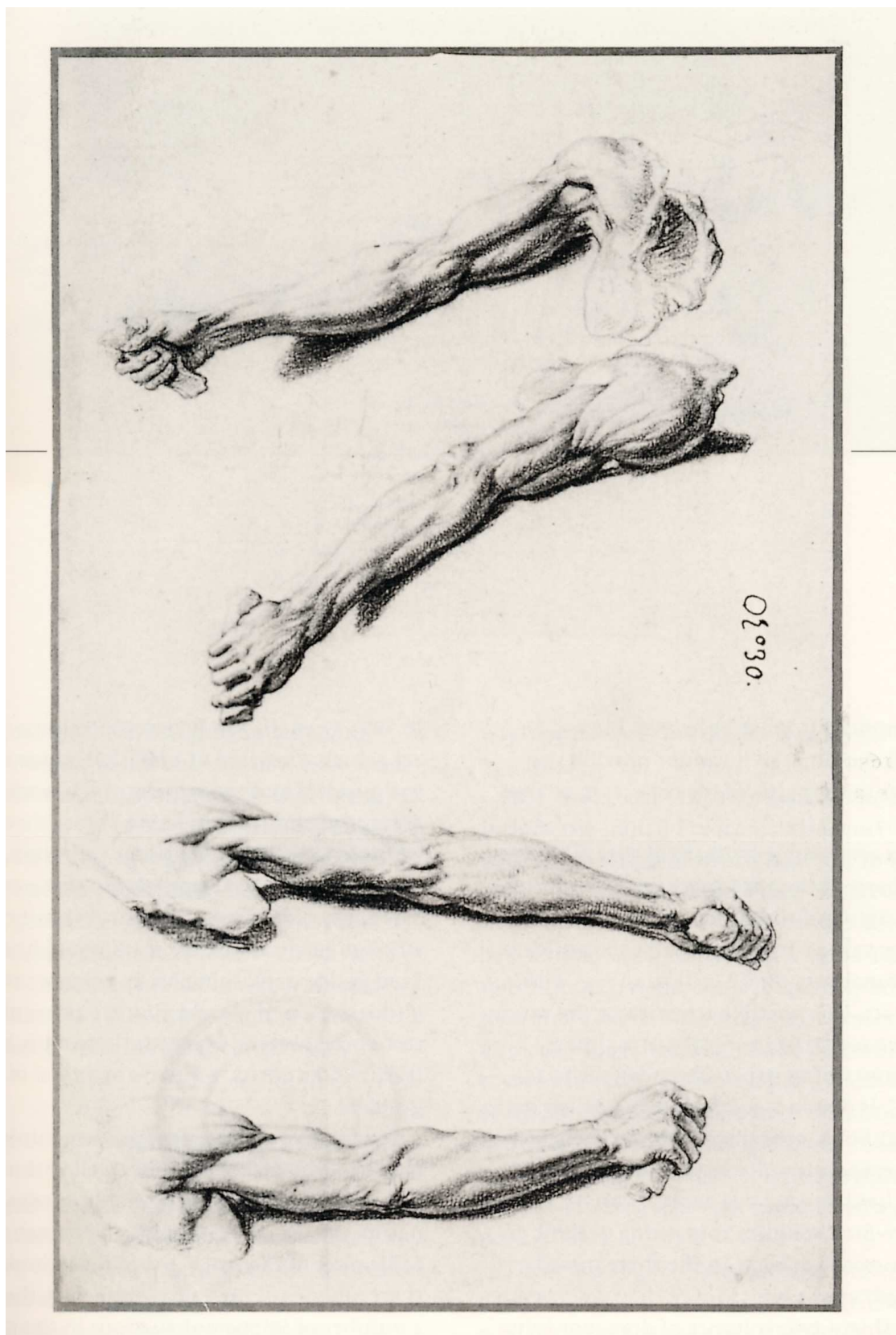


Abb. 44: Jacques de Gheyn II., Studien eines Arms, ca. 1605-10, Schwarze Kreide, 36 x 23, 2 cm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

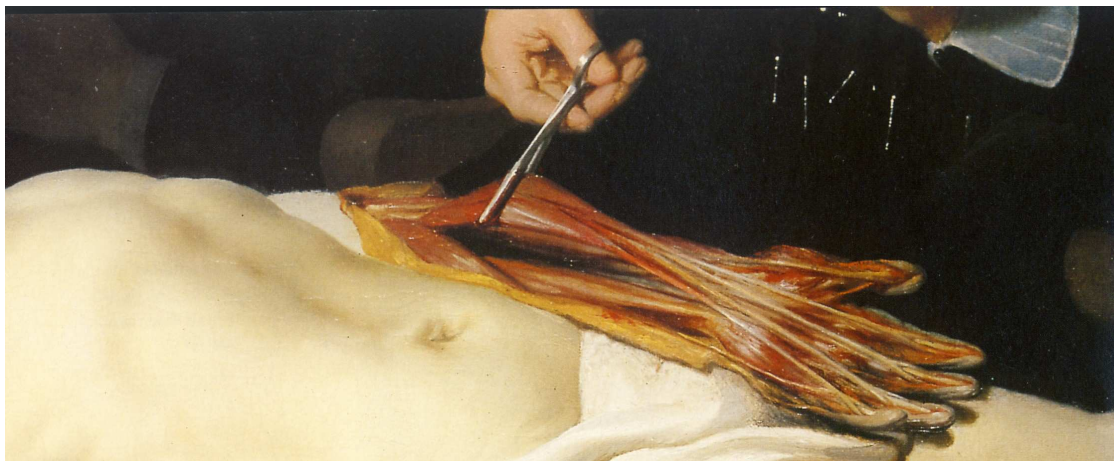


Abb. 45: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, Detail, linke Hand des subjectum anatomicum.



Abb. 46: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, Detail, rechte Hand des Adriaen Adriansz.

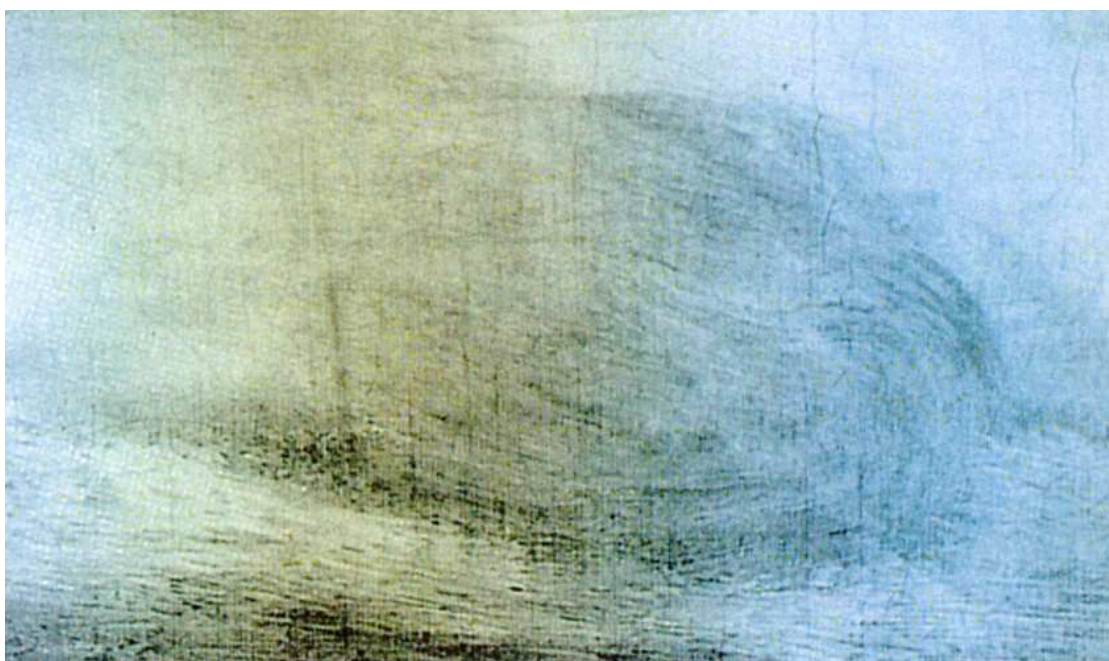


Abb. 47: Röntgendild, Die Anatomie des Dr. Nicolaes Tulp, Detail, rechte Hand des Adriaen Adriansz.



Abb. 48: Nicolaes Eliasz Pickenoy, Porträt des Dr. Nicolaes Tulp, um 1633-34, Öl auf Holz, 39 x 30 cm, Sammlung Six, Amsterdam.

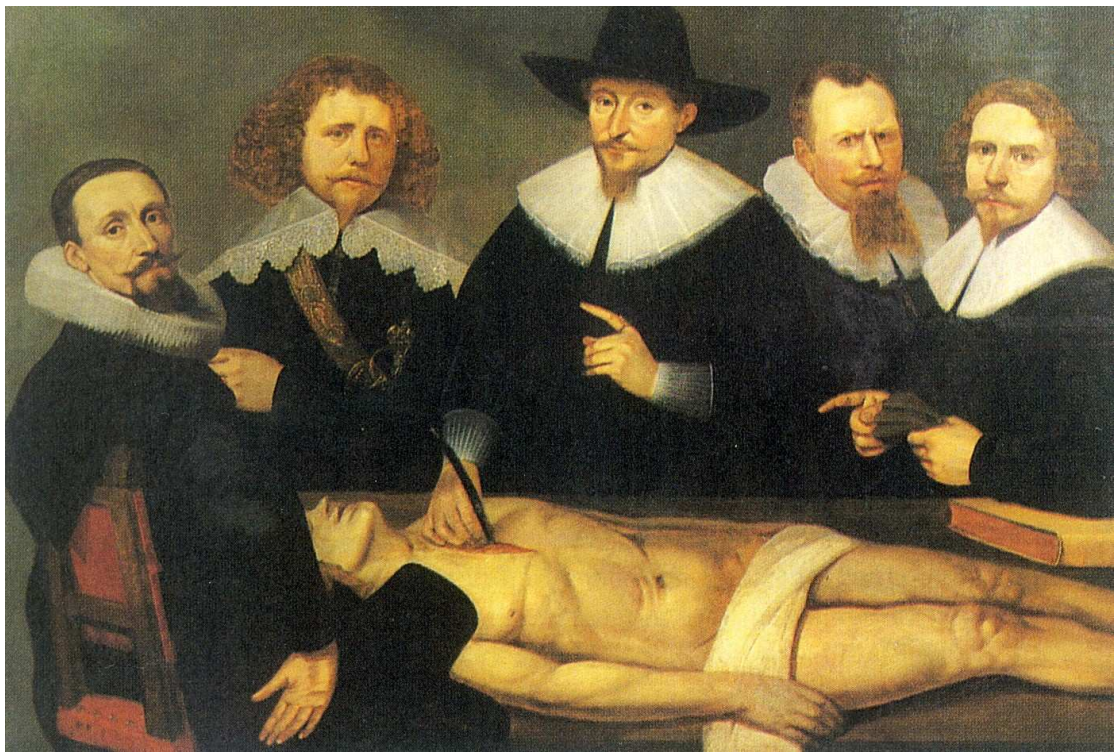


Abb. 49: Christian Coevershoff, Die Anatomie des Dr. Zacheus de Jager, Stadtarzt von Enkhuizen, sign. u. dat. 1640, Öl auf Holz, 122 x 161 cm, Stedelijk Museum Het Catharina-Gasthuis, Gouda.



Abb. 50: Thomas van der Wilt, Anatomie-Vorlesung des Dr. Abraham Cornelis van Bleiswijk, Öl auf Leinwand, 175, 5 x 215, 5 cm, Oude en Nieuwe Gasthuis, Delft.



Abb. 51: Rembrandt van Rijn, Der reuige Judas bringt die Silberlinge zurück, sign.
RL 1629, Holz, 79 x 102, 3 cm, Privatbesitz, England.



Abb. 52: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Deijman, sign. u. dat.
Rembrandt f 1656, Öl auf Leinwand, 113 x 135 cm, Amsterdams Historisch Museum,
Amsterdam.



Abb. 53: Rembrandt van Rijn, Zeichnung zur Anatomie des Dr. Joan Deijman, 1656 (?), Feder und Bister, 11 x 13, 3 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.

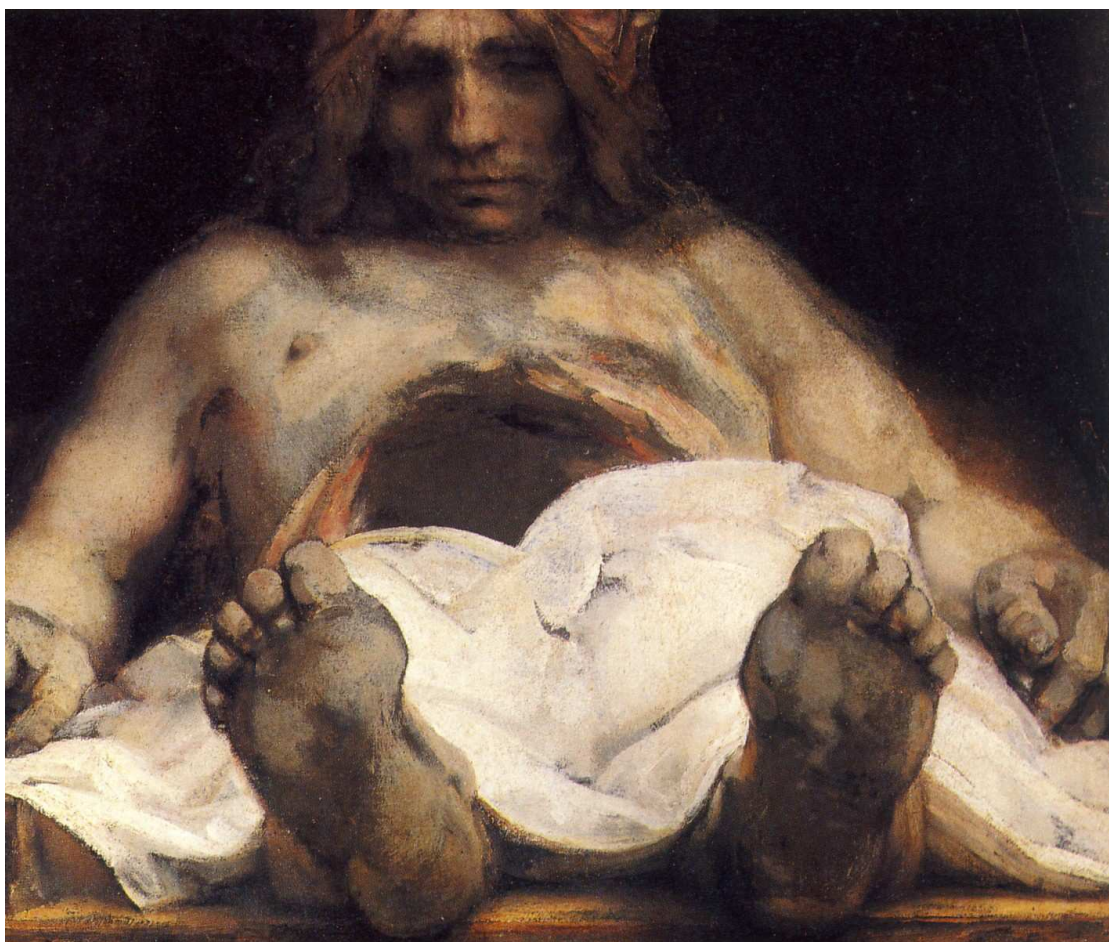


Abb. 54: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Joan Deijman, Detail.



Abb. 55: Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Joan Deijman, Detail.

18

Des 20 Januarij 1656 is met
 de eerdere gestraft Joost fenters
 van dieft, die ons vande E. H. H. H. H.
 vande gerecht tot een subjectum
 Anatomieus is vergaunt. Dinsd 29
 Dito heeft de heer Doctor -
 Dr. Joas Deijman in eerst
 demonstratie daer over gedaen
 op des hal in de ordinari synplaat.
 en heeft daer over drie lessen
 gedaen, heeft de ene daeg door
 daender opgebracht jut geboel
 de somme was - - - - - 107 6
 Als Proefmeester was -
 Abraham de Jonghe Doctor
 Dirck Wits.
 Overluydes.
 Klaas Ganses frunt.
 M^r. Daniel floriant
 Lourens de Langhe
 Augusty Majer - .
 Des 2 februarij op woensdach des abouts
 de klokke 9 ures is tlicham op hoot
 sijder kerckhof met een redeliche
 statie in daerde geset.
 Vereent als des Doctor voor sijn
 gedaen lessen 6 silvers de lepen
 bedragende 31 - 19 schijlen 6. -

Abb. 56: Bericht der Anatomiestunde des Dr. Joan Deijman 1656, Anatomiebuch der Amsterdamer Chirurgengilde, Gemeindearchiv, Amsterdam.

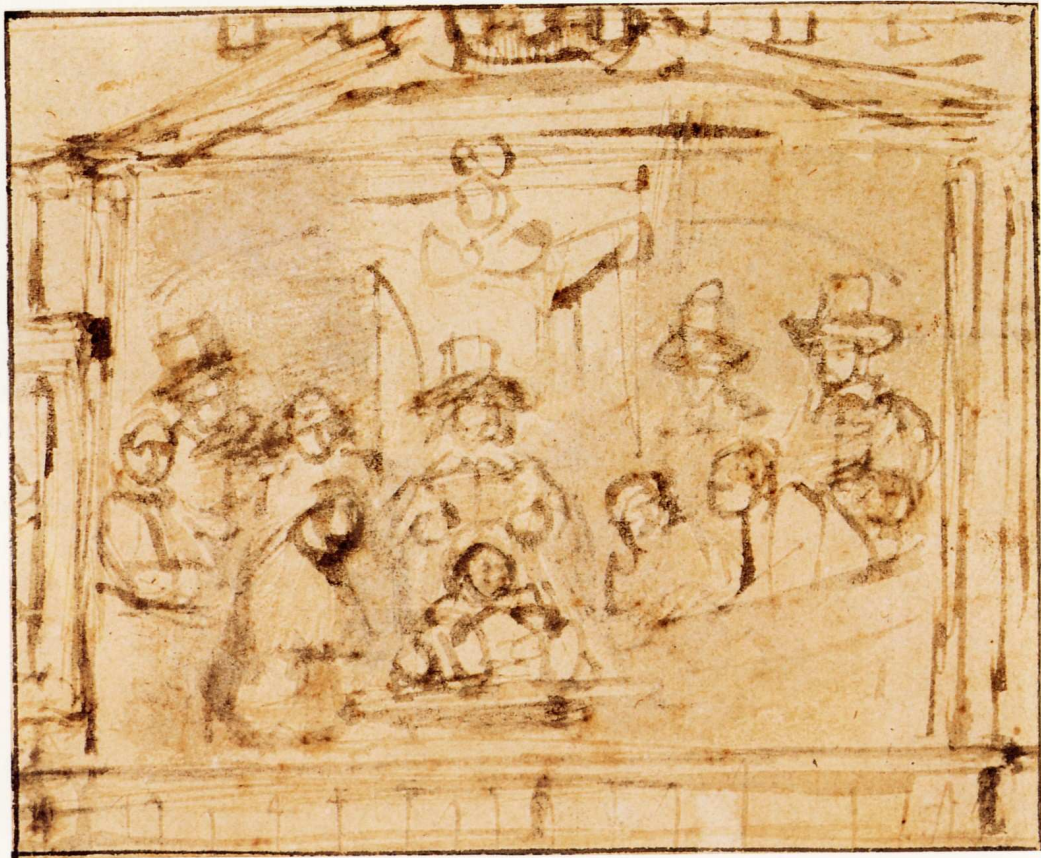


Abb. 57: Rembrandt van Rijn, Zeichnung zur Anatomie des Dr. Joan Deijman, 1656 (?), Feder und Bister, 11 x 13, 3 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.

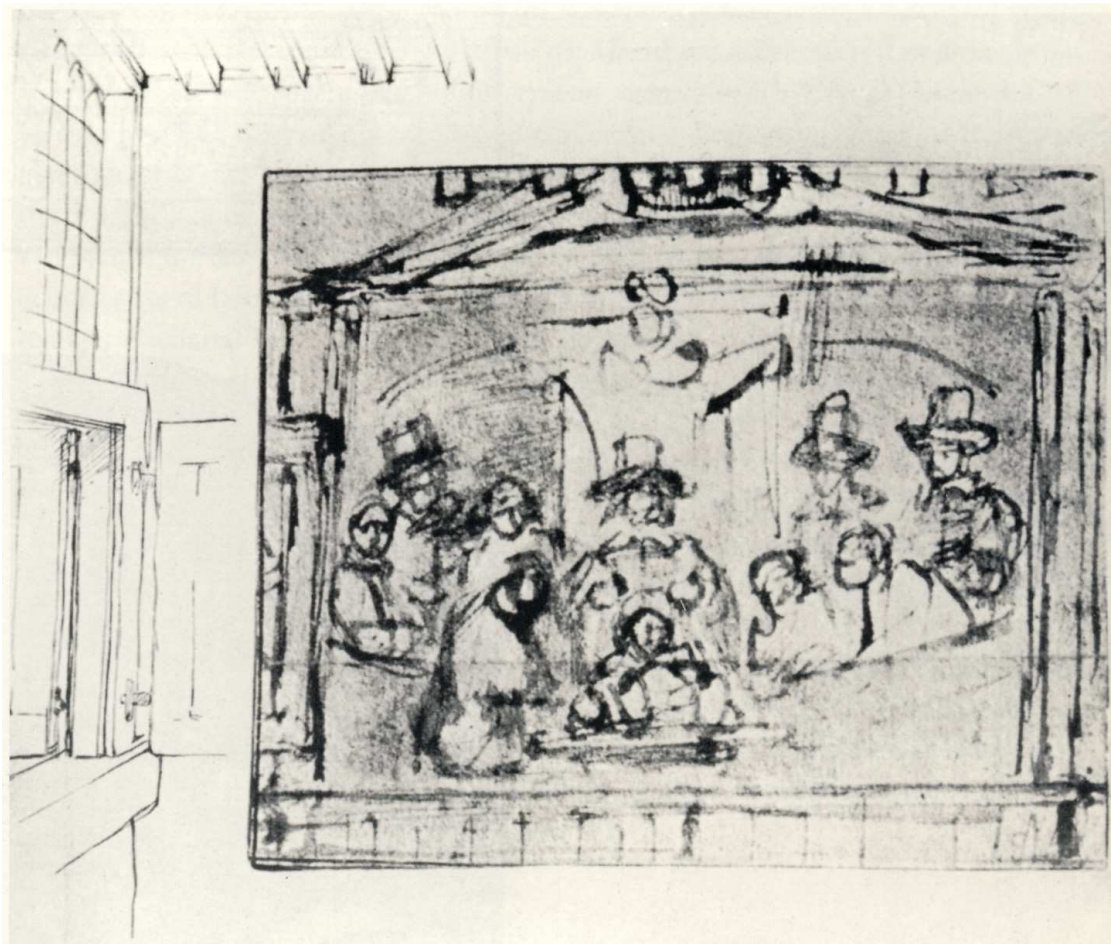


Abb. 58: Rekonstruktion, Platzierung der Anatomie des Dr. Deijman in der Alten Vleeshal an der Nes.



Abb. 59: Computerrekonstruktion, Norbert Middelkoop und Thijs Wolzak, zu:
Rembrandt van Rijn, Die Anatomie des Dr. Deijman.



Abb. 60: Giovanni Georgi, Titelpuffer zu Johannes Veslingius, Syntagma Anatomicum, Padua 1647, Kupferstich, 20, 9 x 15, 6 cm.



Abb. 61: Domenico Marchetti, Frontispiz, Anatomia, Padua 1654, Kupferstich, 19, 5 x 13, 9 cm.



Abb. 62: Unbekannter holländischer Meister, Anatomische Untersuchung über das Gehirn, 17. Jahrhundert, Federzeichnung, 13 x 21 cm, Yale University Medical Library, Clemens Fry Collection, New Haven.



Abb. 63: Titelpuffer, Ausschnitt, in: Helkiah Crooke, A description of the body of man, nach Martin Droeshout d. J., London 1631, Kupferstich, ca. 13 x 19, 2 cm.



Abb. 64: Titelpuffer, Thomas Willis, Cerebri anatome, Amsterdam 1665, Kupferstich, 12, 6 x 7, 9 cm.



Abb. 65: Nicolaas Rijnenburg, Anatomie-Vorlesung des Dr. Theodorus Hoogveen, Öl auf Leinwand, 177, 5 x 215, 5 cm, entstanden 1773, Oude en Nieuwe Gasthuis, Delft.

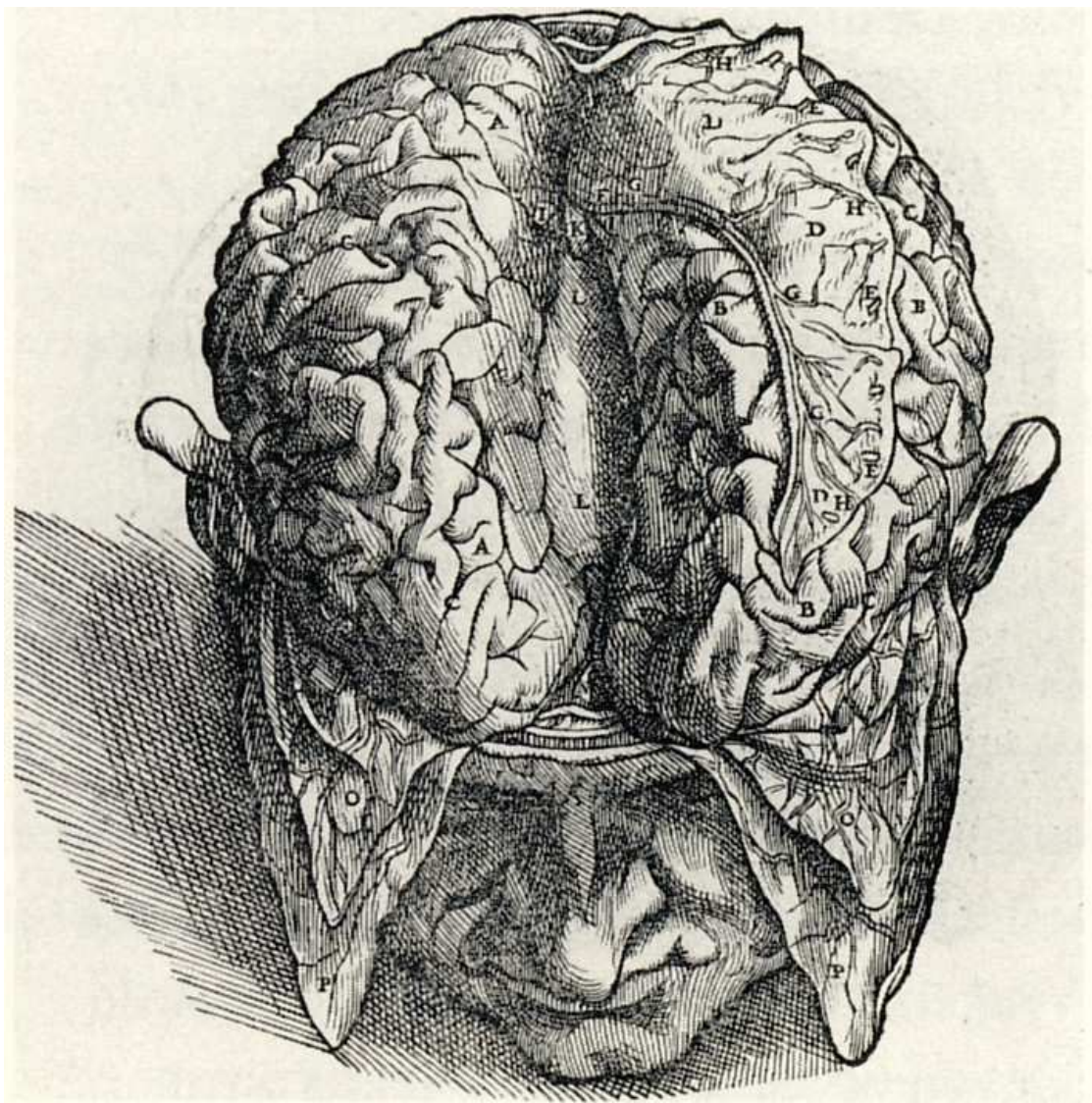


Abb. 66: Andreas Vesalius, Fabrica 1543, Drittes Bild zur Gehirnsektion aus dem siebten Buch (Detail).



Abb. 67: Adriaen Backer, Die Anatomiestunde des Dr. Frederick Ruysch, 1670, Öl auf Leinwand, 168 x 244 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 68: Jan van Neck, Die Anatomie des Dr. Frederick Ruysch, 1683, Öl auf Leinwand, 142 x 203 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 69: Nicolaes Maes, Die Vorstände der Chirurgen Gilde, 1679-80, Öl auf Leinwand, 130, 5 x 195, 5 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.

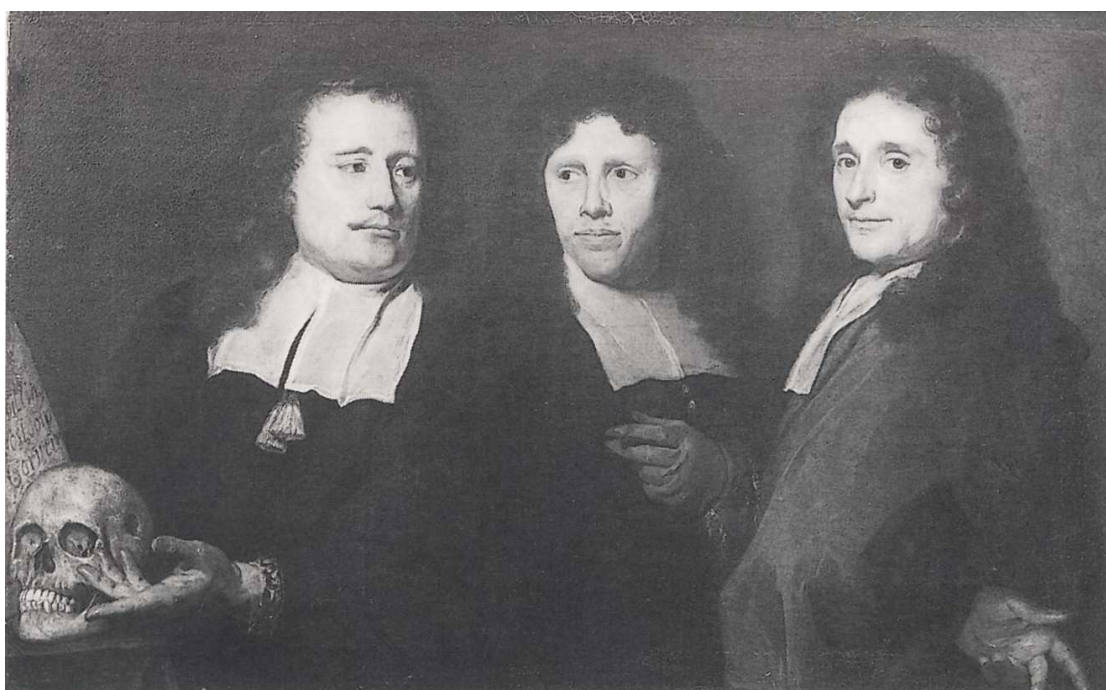


Abb. 70: Unbekannter Künstler, Drei Vorstände der Chirurgen Gilde, 1684, Öl auf Leinwand, 71 x 112 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 71: Jurriaan Pool, Zwei Chirurgen mit einem präparierten Herz, 1699, Öl auf Leinwand, 74 x 115 cm, Museum Boerhave (Leihgabe: Amsterdams Historisch Museum), Leiden.



Abb. 72: Unbekannter Künstler, Drei Vorstände der Amsterdamer Chirurgengilde, 1706, Öl auf Leinwand, 71 x 112 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 73: Arnold Boonen, Fünf Vorstände der Chirurgengilde, 1715/16, Öl auf Leinwand, 160 x 250 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 74: Cornelis Troost, Die Anatomie des Dr. Willem Röell, 1728, Öl auf Leinwand, 195 x 306 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 75: Jan Maurits Quinkhard, Die Vorstände der Chirurgengilde, 1732, Öl auf Leinwand, 176, 5 x 273 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 76: Jan Maurits Quinkhard, Sieben Mitglieder der Chirurgengilde, 1738, Öl auf Leinwand, 193 x 275 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 77: Jan Maurits Quinkhard, Vier Vorstände der Chirurgen-gilde, 1744, Öl auf Leinwand, 162 x 236 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 78: Tibout Regters, Die Anatomiestunde des Prof. Pieter Camper, 1758, Öl auf Leinwand, 169 x 329 cm, Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



Abb. 79: Marion Ancker, Anatomy lesson, 2005, digitally manipulated photography, printed on Duratrans, mounted on light box (Photography Ben Edwards), 185 x 136 cm, Saatchi Gallery.



Abb. 80: Mary Beth Edelson, Death of Patriarchy/ AIR, AIR gallery members dissecting same, 1976, Offset Poster.

Der Götz von Berlichingen

Eine lustige Streitschrift gegen Alle



III. Jahr — Nr. 3

Wien, am 18. Jänner 1924

Preis 2000 Kronen

Die Diagnose

H. Einer (nach Rembrandt)



„Was hat der Patient?“

„Na, zehn Milliarden hat er mindestens!“

Einlagenverkehr gegen Kassenscheine. Zinsfuß
je nach Bindung und fallweise Abmächung
— Kredite auf Hypotheken, Warenkornbörse

Bankhaus
F. Wasserberger
Telefon 75-1-20
Wien, I., Koflmärkt Nr. 1

Übernahme von Kapitalien zu
günstigster Placierung

Abb. 81: Der Götz von Berlichingen, Eine lustige Streitschrift gegen Alle,
Ausgabe: Wien, 18. Jänner 1924.

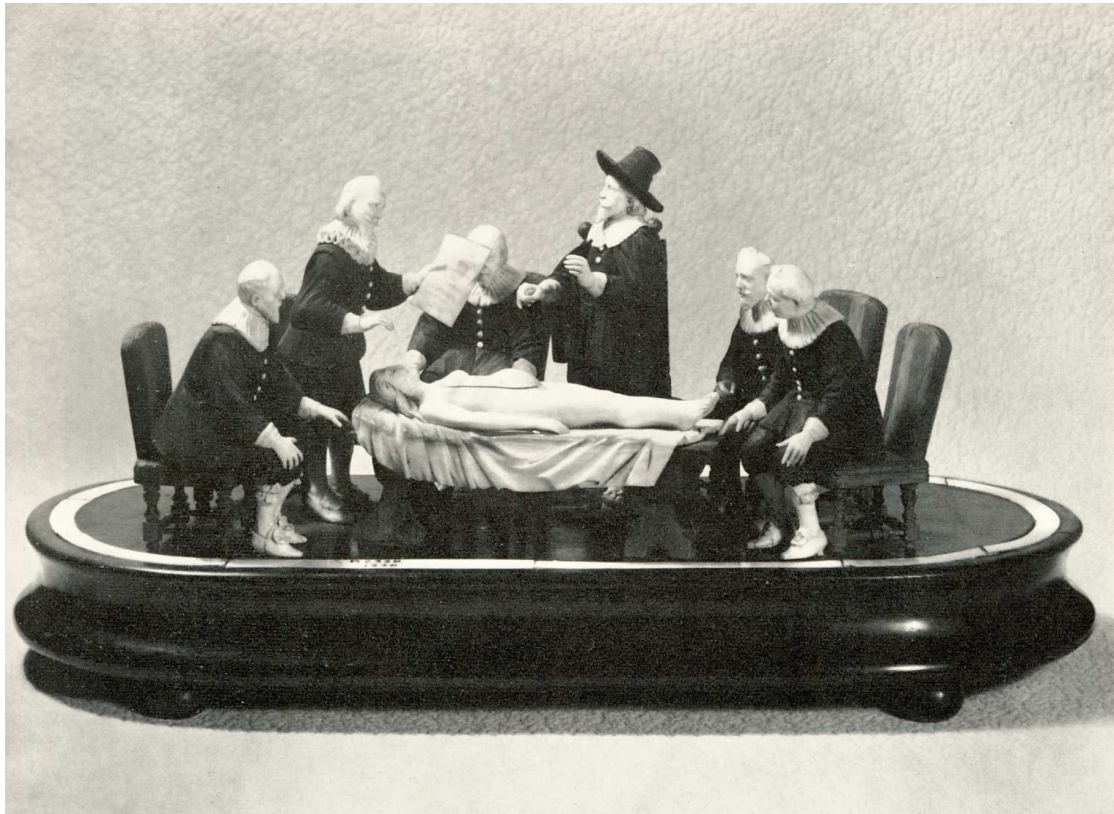


Abb. 82: Die Anatomie des Dr. Tulp, Gruppe aus Holz und Elfenbein, 18. Jahrhundert, The Wellcome Historical Medical Museum, London.

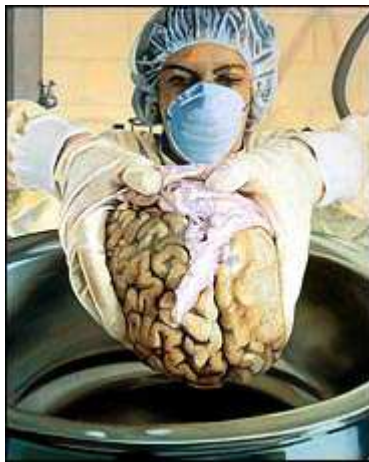


Abb. 83: Damien Hirst, Autopsy With Brain Out, 2003-2005.

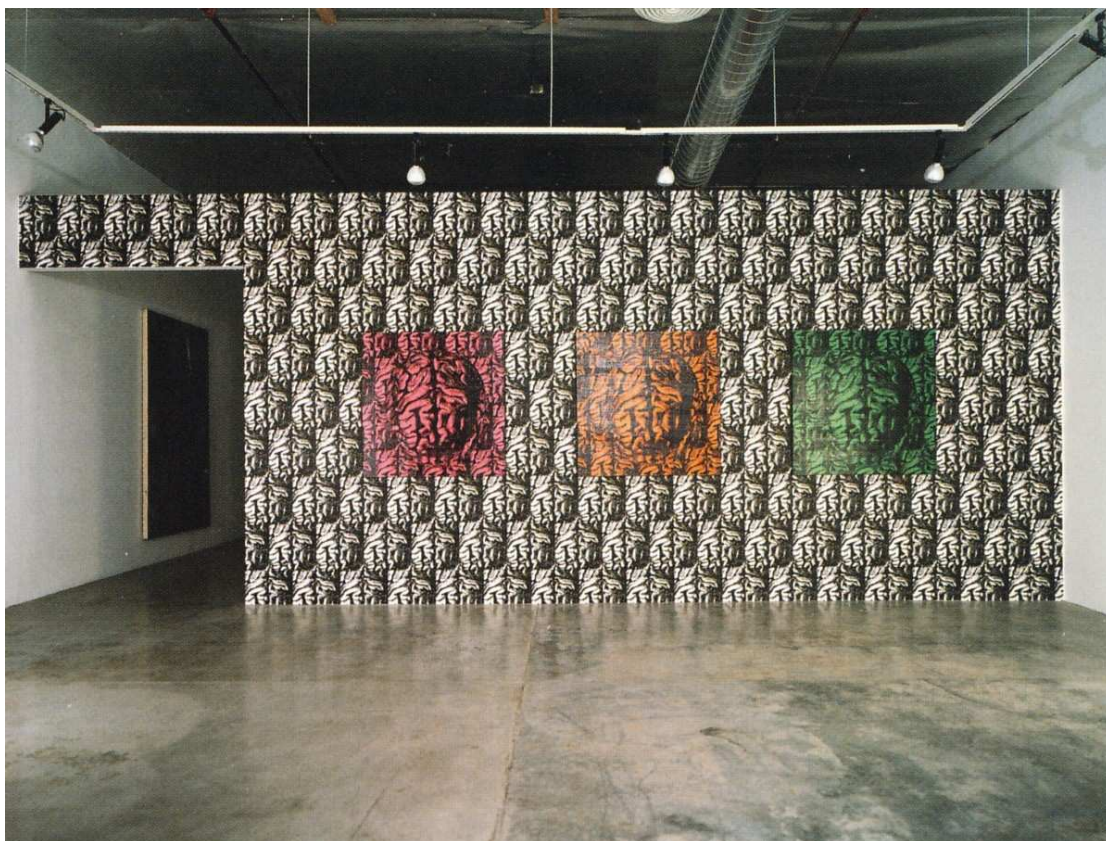


Abb. 84: Peter Kogler, Installation, Richard Kuhlenschmidt Gallery, Los Angeles, 1989.

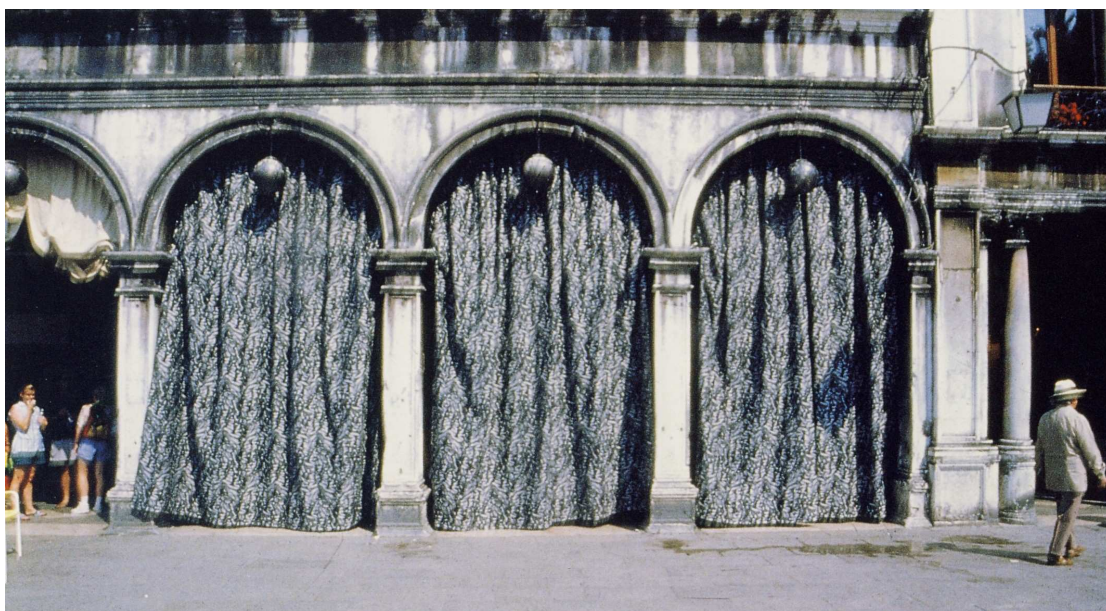


Abb. 85: Peter Kogler, 45. Biennale di Venezia, Piazza di San Marco, Venedig, 1993.

CURRICULUM VITAE

Marie- Valerie Koppensteiner

Persönliche Daten:

Geburtsdatum: 1. August 1977, Salzburg

Ausbildung:

Juni 1995

Matura, Christian Doppler Gymnasium, Salzburg

1995-1999

Studium der Rechtswissenschaften an der Universität
Wien, I. Diplomprüfung

ab Oktober 1999

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Jänner 2008

Beginn der Diplomarbeit über Rembrandts Gruppenporträts im
kulturgeschichtlichen Kontext