

Robert Felfe:

Naturgeschichte als kunstvolle Synthese.

Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer.

Berlin: Akademie Verlag, 2003; X + 241 S., 81 s/w-Abb., ISBN 3-05-003717-2, €49,80.

Jan Altmann

Denken in Collagen und Montagen

Knapp hundert Jahre nach Johann Jakob Scheuchzers „Physica Sacra“ (1731–1735) erschien die seinerzeit für ihre maßstabsetzende Ausstattung gelobte „American Entomology“ des Zoologen und Sammlungskurators Thomas Say (1787–1834). Das von Charles-Alexandre Lesueur (1778–1846), selbst autodidaktischer Naturkundler und Veteran der französischen Australiexpedition unter Nicolas Baudin (1800–1804), gestaltete Frontispiz erinnert an die Bildtafel der „Physica Sacra“ zum fünften Schöpfungstag. [1] Daß Lesueur in seinem Titelblatt jene Bildtafel der „Physica Sacra“ oder „Kupfer-Bibel“ paraphrasiert, obwohl Says strikt taxonomische Abhandlung in keiner Weise in der Tradition von Scheuchzers physikotheologischem Werk steht, zeugt von der Wertschätzung, die man dessen piktoraler Ausstattung entgegen brachte.

Die Illustration zum „Fünfte[n] Tagwerck“ gehört zu jenem vielschichtigsten von drei Bildtypen der Kupfer-Bibel (132), bei dem eine tiefenräumliche Landschaft von einem virtuellen Rahmen eingefasst wird. Vor diesen sind wiederum vollplastische und mit dem Bildthema in Verbindung gebrachte Naturgegenstände und Artefakte gesetzt. Der zweite Typus ist demgegenüber weniger komplex. Das Bild ist lediglich von einer einfachen Linie gerahmt. Aufgrund von Trompe-l’oeil-Objekten oszilliert es jedoch zwischen Tiefenräumlichkeit und planer Materialität. Beim dritten Typus sind die abgebildeten Dinge ohne illusionistische Effekte und desemantisierend auf das Weiß des Blattes aufgebracht. Der Autor des hier anzuzeigenden Buches, Robert Felfe, befasst sich vor allem mit

dem ersten, komplexesten Bildtypus, der semantisch am stärksten aufgeladen ist.

Die monumentale „Physica Sacra“, die zugleich Bibelkommentar und Kompendium zeitgenössischen Wissens gewesen ist, bildet für Robert Felfe das zentrale Arbeits- und Quellenmaterial, um das wissenschaftliche Denken und die visuellen Praktiken des Arztes und Polyhistor Scheuchzer (1672–1733) zu rekonstruieren und die Aporien seiner religiös-hermeneutischen Naturdeutung auszuloten. Ebenfalls herangezogen werden Scheuchzers fossilien- und alpenkundliche Publikationen. Diese zwei Illustrationsreihen bilden den Leitfaden für die ersten beiden Abschnitte der reich illustrierten kunsthistorischen Dissertation. Eingefügt ist zudem ein textanalytisches Kapitel zu Scheuchzers empirisch-systemkritischer, eklektizistischer Philosophie. Den dritten Abschnitt seiner Arbeit widmet Felfe einem frappanten, bislang unveröffentlichten Werkfragment aus Scheuchzers Nachlass, den Collagen zu einem geplanten „Lexicon Diluvianum“. Angesichts der enormen thematischen Bandbreite von Scheuchzers wissenschaftlichen Interessen und Veröffentlichungen konzentriert sich Felfe zum einen auf dessen Forschungen zu Gestalt, Vergangenheit und Bedeutung der Erde, zum anderen auf seine Überlegungen zum Menschen als leibliches Wesen, seine Stellung in der Schöpfung und den kognitiven Vorgängen von Wahrnehmung.

Wie der Titel der an der Berliner Humboldt-Universität bei Horst Bredekamp und Hartmut Bohme entstandenen Studie ankündigt, gehören die von ihr beleuchteten Themen der Scheuchzerschen Bildpraxis und Physikotheologie zum Feld der Naturgeschichte. Kein exponierter Trä-

ger der wissenschaftlichen Revolution wie die Astronomie, die Mathematik oder die Physik, im Schatten der politisch-philosophischen Aufklärung stehend, affektiv weniger aufgeladen als die Medizin und schließlich abgelöst durch die Biologie, blieb die Disziplin der Naturgeschichte auch nach dem „cultural turn“ von der Wissenschaftsgeschichtsschreibung zunächst wenig beachtet. Dies ändert sich erst in jüngster Zeit, wobei die Kunstgeschichte entscheidende Beiträge liefert, zu denen nun auch Felfes Untersuchung zu zählen ist. [2] Vor diesem Hintergrund geht es Felfe nicht darum, Scheuchzers Beitrag zum Fortschritt der Naturwissenschaften zu bestimmen, sondern die Dichotomien und Spannungen seines sprachlichen und visuellen Denkens herauszuarbeiten.

Inspiziert von Studien zur visuellen Kultur, wie sie Michael Baxandall, Svetlana Alpers oder Jonathan Crary vorgelegt haben, und den Pionierarbeiten zur visuellen Repräsentation in den Wissenschaften von Martin Rudwick, Bruno Latour oder Martin Kemp, wenden sich sowohl Kunst- als auch Wissenschaftsgeschichte zunehmend szientifischen Visualisierungen und deren Verknüpfung mit der Kultur ihrer Zeit zu. [3] David Toppers vor einem knappen Jahrzehnt geäußerte Kritik daran, dass die Autoren von Arbeiten zu wissenschaftlichen Illustrationen die Bilder selbst meist weder direkt in den Blick nehmen noch im Detail diskutieren, hat jedoch auch heute noch Gültigkeit. [4] Dagegen räumt Robert Felfe den materiellen und mentalen (!) Bildern Scheuchzers nicht nur eine besondere Stellung im Prozess der Hervorbringung und Vermittlung von Wissen ein, sondern treibt ihre Beschreibung und Interpretation bis in kleinste Figurationen und ambivalente Konstellationen.

Ohne dies mit großer Geste zu deklarieren, orientiert sich die Arbeit methodisch vor allem an zwei Modellen: einer Ikonologie Warburgscher Provenienz, die „Kunstwerkgeschichte“ als „Wissenschaft von der bildhaften Gestaltung“ projiziert, sowie an Blumenbergs Metaphorolo-

gie. [5] Letztere kommt vor allem in der Untersuchung von Scheuchzers eklektizistischen Aussagen zur Wahrnehmung, mentalen Repräsentation und Affektmechanik zum tragen. Dieses längste von insgesamt acht Kapiteln legt die interpretative Grundlage für die nachfolgende Rekonstruktion der Bildkonzepte der „Physica Sacra“. Zuvor wird der Leser anhand minuziöser Einzelanalysen ausgewählter Illustrationen und Metaphern aus Scheuchzers Werken in dessen physikotheologisches Weltbild eingeführt. Mit Ausnahme eines Falles, nämlich Scheuchzers phänomenaler Verwechslung eines versteinerten Riesensalamanders mit den Überresten eines „Sintflutmenschen“, bei dem Felfe sich auf eine nicht ganz überzeugende psychologische Erklärung zurückzieht (68f.), begründet er die damalige und heutige „Kuriosität“ der „Physica Sacra“ konsequent mit Scheuchzers Weltmodell und wissenschaftlichem Denken. [6]

Scheuchzer sah die Natur als wunderbare Offenbarung des göttlichen Werkmeisters. Zugleich degradiert er sie aufgrund seiner mathematisch-mechanistischen Naturauffassung cartesianischer Prägung zu völlig passiver Materie. Gerade dieser Dualismus wird zu einem entscheidenden Strukturelement der physikotheologischen Illustrationen (9). Scheuchzer gehörte zu denjenigen, die um 1700 im Zuge einer Dynamisierung des Weltbildes begannen, einen diluvialen Ursprung von Fossilien anzunehmen. In seine Bildtafel zum „Anfang der Suendfluth“ (Abb. 21) montiert er fossile Funde, die besonders aussagekräftig für eine im Einklang mit der mosaïschen Chronologie stehende „Datierung“ der weltweiten Überschwemmung auf das Frühjahr sind (61).

Die zunächst als ruinenähnlich empfundene Erscheinung alpiner Bergformationen wird von Scheuchzer mit Hilfe des Konzeptes der künstlichen Ruine umgedeutet in die „paradoxe Figur einer unordentlichen Ordnung“ (84). Diese Wendung der Bauwerksmetaphorik zeichnet sich im Kupferstich zur „postdiluvialen Neuschöpfung“ (80 und Abb. 27) ab. Eine „doppelte Differenz

zwischen den Geschlechtern“ inszeniert Scheuchzer in der Grafik zur Erschaffung des Menschen (29 und Abb. 2). Dessen Todesverfallenheit wird dem pränatalen Wachstum und damit dem weiblichen Körper zugewiesen, während der über die Welt herrschende Adam im Licht Gottes dessen Schöpfung preist (29 und 37). In der Bildtafel „Lerne dich selbst erkennen“ stehen emotionslose anatomische Figuren vor einem unbewegten, von Schiffen befahrenen Ozean (Abb. 12). In einer ausführlichen, die Tradition der anatomischen Illustration reflektierenden Deutung gelingt es Felfe, zu zeigen, dass in diesem Bild verstörende Affekte zur menschlichen Vergänglichkeit verborgen werden (56).

Dreh- und Angelpunkt von Scheuchzers Metaphernkosmos sind die „Denck-Bilder“, mentale images von Dingen, sinnlichen Qualitäten und Vorstellungen, die sich zu einem unerschöpflichen „Gemäldekabinett der Vernunft“ (114) zusammensetzen. Dessen prozessuale Denkopoperationen werden von Scheuchzer, so die gewagte Annahme des Autors, in Analogie zu den Vorgängen in realen Galerien skizziert wie sie auf so genannten Kabinettbildern wiedergegeben werden (128). Wie Felfe anhand diverser Bild- und Textquellen vorführt, speisen sich die Bildmontagen der „Physica Sacra“ neben der Trompe-l’œil-Malerei und den vielschichtigen Raumsituationen des barocken Theaters aus der Wissensordnung der Kunst- und Wunderkammern. Letztere spannen einen gemeinsamen musealen Hintergrund zur Leitmetapher der Denck-Bilder. Deren „epistemologische“ Konfiguration wird zudem in den Kupferstichen medialisiert und visualisiert. „Dabei ist die Metaphorik nicht das primäre, den Bildtafeln vorgängige Theoriegebilde, sondern eine Art der Beschreibung von Wahrnehmungs- und Denkvorgängen, die in den Bildtafeln wiederum ihre ästhetisch-mediale Praxis finden.“ (170) Während die Illustrationen der „Physica Sacra“ Scheuchzers „geheiligte Natur-Wissenschaft“ propagieren, versuchen seine collagierten Icones pro lexico Diluviano aus Mineralien und Versteinerungen einerseits sowie christlichen oder

antikisierenden, teilweise grotesken Motiven andererseits die Natur- und Humangeschichte in einer zeitlichen Perspektive miteinander zu verknüpfen, „die von der biblischen Überlieferung weitgehend unabhängig ist.“ (199, auch 201) In der anderen Richtung der Zeitachse entwerfen die Bilder der Säulen am Julierpass, Illustrationen aus Scheuchzers alpenkundlichen Schriften (Abb. 29 und 31), ein dynamisches Konzept historischer Entwicklung, in dem unter Rekurs auf das Frontispiz von Bacons Instauratio magna eine „naturgeschichtliche Vergangenheit mit dem Aufbruch in eine wissenschaftlich-technische Zivilisation“ visioniert wird (95).

Indem Scheuchzers Collagen zum projizierten „Lexicon Diluvianum“ ein vielfältiges Beziehungsgeflecht aus Naturalien und Kunstwerken weben, entfernen sie sich von der Denk- und Wissensordnung wie sie Foucault für das 18. Jahrhundert freigelegt hat (175). Demnach hat die Ähnlichkeitsbeziehung ihre epistemische Leitfunktion verloren. Sie ist jetzt dem Beweis des Vergleiches der sichtbaren Strukturen unterworfen. Die Zeichen und die von ihnen bezeichneten Dinge der Welt sind strikt getrennt. Die Beziehung zwischen beiden wird arbiträr. Die weitreichende These, dass Scheuchzers Wahrnehmungskonzept und Bildpraxis aus Foucaults Ordnungsraster der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts herausfallen, stellt Felfe auch bezüglich der Bildtafel zur ‚Erschaffung und Zeugung des Menschen‘ und der in ihr zitierten anatomische Präparate Frederik Ruyschs auf (39 und Abb. 2). Entsprechend unterlaufen, so Felfe, die „Denck-Bilder“ und ihre heterogenen Erscheinungsformen „die Grenzen der Repräsentation“ (127). [7]

Parallel dazu werde in den Tafeln zu den „Klagen und Rechtsansprüchen der Fische“ (Abb. 23) mittels der Beschriftung, die sich der Form der Fossiliensteine mimetisch anschmiegt, die Distanz zwischen der Sprache und den Dingen aufgehoben (66). Ob daraus nun zu folgern ist, dass Scheuchzers metaphorische und mediale

Konstrukte schillernde Relikte eines vergangenen epistemischen Gefüges sind (wozu Felfe tendiert), Foucaults Modell der „episteme“ des „*Âge classique*“ zu modifizieren ist oder Scheuchzers Denken trotz alledem in diese eingepasst werden kann, könnte die bereits begonnene weitere Forschung zu Scheuchzer und zur Naturgeschichte klären.

An dieser Stelle dazu einige skeptische, die dritte Hypothese favorisierende Bemerkungen: Scheuchzer unterscheidet zwischen „materialische[n] und Geistliche[n] Denkbildern [sic! – der Rez.]“ (zit. nach S. 123), die, so Felfe, „zwischen Objekten der Wahrnehmung und deren Darstellung“ changieren (124). Dies konvergiert jedoch durchaus mit der für Foucault paradigmatischen „*Logique de Port-Royal*.“ Felfe betont das „ungetrennte Nebeneinander“ der unterschiedlichen Formen von Denck-Bildern, die ein „unteilbares Spektrum“ ausbilden (123) und sich in „inneren Sammlungsräumen“ befinden (131). In der klassischen Naturgeschichte waren die Dinge und die Zeichen demgegenüber in der Tat getrennt. Doch war man zugleich bestrebt, die Distanz zwischen ihnen zu reduzieren, „um die Sprache dem Blick sehr nahe zu bringen und die betrachteten Dinge möglichst in die Nähe der Wörter zu rücken.“ (Foucault) Zudem war die von Scheuchzer praktizierte, exklusive Privilegierung des Gesichtssinnes (109) charakteristisch für das 18. Jahrhundert. [8] Trotz des Zögerns des Rezensenten, sich den Thesen Felfes in Bezug auf Scheuchzers „subversive“ bzw. „anachronistische“ Naturgeschichte anzuschließen, bleibt zu betonen, dass eine mikrohistorische, empirische (hier: bildgeschichtliche) Forschung durchaus geeignet ist, Entdeckungen zu machen, die quer zu Foucaults diskursanalytischer Stratigraphie der Wissensformationen liegen. [9]

In das Literaturverzeichnis der hier rezensierten Studie haben sich leider diverse Errata eingeschlichen. [10] Nützlich wäre ferner eine bibliographische Erfassung der im Text erwähnten holländischen und französischen Ausgaben der

„*Physica Sacra*“ gewesen (20, Anm. 71). Während zudem Werke, aus denen zitiert wird, selbstverständlich in die Bibliographie aufgenommen werden, tauchen solche, aus denen Illustrationen reproduziert werden, dort nicht auf. Schließlich sei erwähnt, dass es sich bei den Illustrationen der im übrigen erst 1676 und nicht 1671 in Gänze erschienen „*Histoire naturelle de animaux*“ von Claude Perrault um Radierungen und nicht um Kupferstiche handelt (Abb. 60). Diese Marginalien sollen jedoch die Leistung von Robert Felfes fundierter und Augenöffnender Arbeit, mit der er Kunstgeschichte in den Horizont einer Kulturgeschichte der Wissenschaften stellt, nicht schmälern. Ihr ist eine polydisziplinäre Leserschaft zu wünschen.

Anmerkungen:

[1] Tf. XII. Gesehen hat dies Ann Shelby Blum: *Picturing Nature: American Nineteenth-Century Zoological Illustration* (Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1993), S. 56 sowie Abb. 2.7 und 2.8 (S. 56 und 57). Thomas Say, *American Entomology: or Description of the Insects of North America*, 3 Bde. (Philadelphia: Samuel Augustus Mitchell, 1824–1828).

[2] Für eine Revision der Bedeutung von „Natur“ in der Aufklärung siehe Emma C. Spary, „The ‚Nature‘ of Enlightenment“, in: *The Sciences in Enlightened Europe*, hg. von William Clark, Jan Golinski und Simon Schaffer (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999), S. 272–304. Siehe auch dies., *Utopia’s Garden: French Natural History from Old Regime to Revolution* (Chicago, London: The University of Chicago Press, 2000), sowie den Sammelband *Naturalists and Society: the Culture of Natural History in Britain (1700 – 1900)*, hg. von David Elliston Allen (Aldershot: Ashgate/Variorum, 2001); zu Wissenschaft und den Wissenschaften im 18. Jahrhundert allgemein das soeben erschienene Standardwerk von Roy Porter (Hg.): *Eighteenth-Century Science* (The Cambridge History of Sci-

ence, Bd. 4), Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

[3] Siehe z.B.: *Books and the Sciences in History*, hg. von Marina Frasca-Spada und Nick Jardine (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); *Science and the visual image in the Enlightenment (European studies in science history and the arts IV)*, hg. von William R. Shea (Canton/Mass.: Science History Publications, 2000); *Merchants and marvels: commerce, science, and art in Early Modern Europe*, hg. von Pamela Smith und Paula Findlen (New York, London: Routledge, 2001), S. 109–136.

[4] David Topper, „Towards an Epistemology of Scientific Illustration“, in: *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, hg. von Brian S. Baigrie (Toronto: University of Toronto Press, 1996), S. 215–249, hier S. 219.

[5] Zit. nach Michael Diers, *Schlagbilder: Zur politischen Ikonographie der Gegenwart* (Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997) S. 48, Anm. 34; zu Blumenbergs *Metaphorologie* siehe außer den von Felfe angegebenen Schriften: Hans Blumenberg, „Beobachtungen an Metaphern“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 15 (1971), S. 161–214.

[6] Aus Sicht Buffons sind die Bildtafeln „nach Belieben und ohne Notwendigkeit“ angehäuft worden und scheinen „zur Belustigung von Kindern“ gemacht (zit. nach Felfe, S. 3, Anm. 5). Zum Unterschied zwischen „Weltmodell“ und „Weltbild“ siehe Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1996), S. 473, Anm. 310.

[7] Diese Formulierung ist insofern unglücklich, als Foucault gerade dasjenige Kapitel mit „Die Grenzen der Repräsentation“ überschreibt, in dem er die Ablösung der Wissensordnung der Aufklärung analysiert, während Felfe ja gerade darauf abzielt, Scheuchzer an das vorangehende

Zeitalter des Barock anzubinden. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974), hier Zweiter Teil, Kap. 7.

[8] Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974), S. 98, 173 und 174.

[9] Ein auf spektakulären Materialfunden basierendes Beispiel bietet David Freedbergs jüngste Arbeit über „die Luchsäugigen“: *The Eye of the Lynx: Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History* (Chicago: University of Chicago Press, 2002); siehe auch ders. bereits einige Jahre zuvor: „Iconography between the History of Art and the History of Science: Art, Science, and the Case of the Urban Bee“, in: *Picturing science, producing art*, hg. von Caroline A. Jones und Peter Galison (New York, London: Routledge, 1998), S. 272–296, hier bes. S. 288. Zum Thema der Annäherung von Sprache und Dingwelt siehe auch die soeben erschienene Studie von Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade: Gottfried Wilhelm Leibniz‘ Theater der Kunst und der Natur* (Berlin: Akademie Verlag, 2004).

[10] Vergeblich sucht man die Einträge zu Pinault (1990) und Baxandall (1972) (4, Anm. 19, und 5, Anm. 24) [Madeleine Pinault, *Le peintre et l’histoire naturelle* (Paris 1990); Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the History of Pictorial Style* (Oxford 1972, deutsche Ausg.: *Die Wirklichkeit der Bilder: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Berlin: Wagenbach Verlag, 1999)]. Beim *Kat. Savoirs* finden sich mehrere falsche Schreibweisen und es fehlt die Angabe des Herausgebers [Tous les savoirs du monde: encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXI^e siècle, Ausst.Kat., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1986/1987, hg. von Roland Schaer (Paris 1996)]. Der Herausgeber

von Kat. L'âme schreibt sich nicht „Claire“ sondern „Clair“. Bei Pickering (1992) und Rheinberger (1997) fehlt jeweils die Angabe, dass sie die Herausgeber sind. Bei Kemp (1996) vermisst man die Seitenangabe (S. 40–85).

Zitierweise / Citation:

Jan Altmann: Rezension von: Robert Felfe:
Naturgeschichte als kunstvolle Synthese.
Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob
Scheuchzer. Berlin 2003. In: ArtHist, Sept 2004.
[http://www.arthist.net/download/book/2004/
040927Altmann.pdf](http://www.arthist.net/download/book/2004/040927Altmann.pdf)
(Bei Zitatangaben bitte das Abfragedatum in Klammern anfügen). © 2005 by H-ArtHist (H-NET) and the author, all rights reserved.