

# Bidloos "Anatomia" : Prototyp barocker Illustration?

Autor(en): **Herrlinger, Robert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Gesnerus : Swiss Journal of the history of medicine and sciences**

Band (Jahr): **23 (1966)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-520587>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Bidloos «Anatomia» – Prototyp barocker Illustration?

Von ROBERT HERRLINGER, Kiel

Wer einmal begriffen hat, daß die medizinische Abbildung im Bereich der Heilkunde um 1500 (BRUNSCHWIG, PEYLICK, HUNDT, REISCH) der *mittelalterlichen* Formensprache noch fast vollständig verpflichtet war, während zur gleichen Zeit die führenden Maler und Graphiker im Bereich der bildenden Kunst in der Formensprache der *Renaissance* arbeiteten, als ob es nie ein Mittelalter gegeben hätte (LEONARDO, DÜRER), der weiß um die Fragwürdigkeit aller Periodisierung in der medizinischen Ikonographie. Indem ich dies niederschreibe, bin ich mir natürlich bewußt, daß auch ich jetzt die Begriffe «Mittelalter» und «Renaissance» definieren müßte. Ich werde dennoch der Versuchung widerstehen, um nicht in der Einleitung zu unserem Thema hängenzubleiben, und begnüge mich damit, anzudeuten, worin ich den Unterschied zwischen einer mittelalterlichen und einer neuzeitlichen Abbildung sehe: daß nämlich in der älteren eine Sprache des Bedeutungsinhaltes gesprochen wird (ohne naturalistische Absicht) und in der jüngeren die Objekte so dargestellt werden sollen, wie unser Auge sie sieht. In der 2. Auflage des KETHAM sehen wir in der Figur vom weiblichen Genitale die von mir gemeinte Periodisierung vor unseren Augen umkippen; auch in der Gegenüberstellung der Situsbilder von PHRIES und HUNDT wird das evident, was ich hier meine<sup>1</sup>. Die Medizinhistoriker sind über die Problematik der Periodisierung im Verlauf der letzten fünfzig Jahre ebenso gestolpert wie die Kunsthistoriker<sup>2</sup>.

Was für den Gebrauch der Begriffe Mittelalter und Renaissance gilt, das gilt natürlich auch für den Begriff *Barock*. Was ist Barock? Setze ich anstelle des Substantivs das Adjektiv – barock –, so ist die Antwort viel einfacher. Denn der Sprachgebrauch hat (mit gesundem Instinkt, möchte man sagen) das Wesentliche verdichtet und zur gängigen Sprachmünze gemacht: «barock» meint das Schwülstige und das Überschwängliche, das Verschnörkelte und das Seltsame, im Extrem das Skurrile und das Bizarre.

<sup>1</sup> Vgl. dazu meinen Aufsatz «Grundsätzliche Gedanken zu anatomischen Abbildungen um 1500», in *Grenzgebiete der Medizin* 2 (1949) 561–563.

<sup>2</sup> Dazu W. ARTELT am Anfang seiner «Bemerkungen zum Stil der anatomischen Abbildungen des 16. und 17. Jahrhunderts», *Acta del XV. Congreso internacional de Historia de la Medicina, Madrid-Alcalá 1956*, Band I, S. 393–395, Madrid 1958.

Das ist die Bewertung, die das ausgehende 18. Jahrhundert dem Zeitalter gegeben hat, das ihm vorausging, mit anderen Worten: die Bewertung, die der (französische) Klassizismus dem (italienischen) Barock gab. Bei dieser gängigen Meinung möge man aber auch bedenken, daß das Stichwortverzeichnis der *Encyclopédie* von DIDEROT und D'ALEMBERT den Begriff *Baroque* noch vermissen läßt<sup>3</sup>.

«Barocke Heilkunde» beginnt in der medizinhistorischen Literatur – sofern nicht nach Jahrhunderten gegliedert wird – in der Regel mit HARVEY und reicht bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts<sup>4</sup>. BIDLOOS *Anatomia humani corporis* von 1685 wäre also in die Medizin des Barockzeitalters einzuordnen. Das entspricht durchaus der gängigen kunsthistorischen Gliederung, von der die medizinhistorische (wie etwa auch die musikhistorische und die literaturhistorische) ihre Periodisierung entlehnt hat.

GOVERT (GODFRIED) BIDLOO (1649 Amsterdam bis 1713 Leiden) studierte ursprünglich Chirurgie und war Schüler von RUYSCH. RUYSCH, der Anatom mit dem totalitären Anspruch seiner Injektionsmethode, war gewiß ein Repräsentant des Barocks: er zwang der Medizin seine Gefäßanatomie auf und beglückte die bedeutendsten Kuriositätensammler Europas mit seinen monströsen Präparaten. BIDLOOS medizinische Laufbahn durcheilte eine Skala von Stationen: Militärarzt, Doctor medicinae der Universität Franeker (1682), Autor unseres anatomischen Lehrbuchs, wieder Feldwundarzt (diesmal gegen LOUIS XIV.), dann – von WILHELMS III. von Oranien Gnade – Lehrer der Anatomie in Den Haag (1688), königlicher Leibarzt in London (1689), Generalsuperintendent aller holländischen Hospitäler (1690), 1692 im Gefängnis, 1693 Inspector englischer Militärlazarette, 1694 Professor der Anatomie und Chirurgie an der angesehenen Universität Leiden, an der damals BOERHAAVE lehrte. 1696 tadelte ihn das Curatorium dieser Universität, weil er seinen Unterrichtsverpflichtungen nicht nachkam, und bei HALLER lesen wir<sup>5</sup>: «vitae liberiori plura tempora daturus, quam studiis». Mit seinem Lehrer RUYSCH bekam er Streit, als dieser ihn wegen seines anatomischen Lehrbuchs kritisierte. Schließlich

<sup>3</sup> Im *Supplément I* (1776) taucht «baroque» als musikalischer Begriff auf: «une musique baroque, est celle dont l'harmonie est confuse..., le chant dur et peu naturel...», etc.

<sup>4</sup> Bei DIEPGEN «Von Harvey bis E.G.Stahl (†1734) und H. Boerhaave (†1738)», bei LEIBBRAND nur bis SYDENHAM (†1689) und HELMONT (†1644), bei LAIN ENTRALGO von 1600 bis 1740 und bei GRANJEL in dessen *Historia de la Medicina española* von 1598 bis 1700.

<sup>5</sup> *Bibl. Anat. I*, § DCXXXVII, S. 692–694.

wechselte er abermals über den Kanal und diente als Leibarzt WILLIAMS III. bis zu dessen Tode 1702; er kehrte dann nach Leiden zurück, wo u. a. ALBINUS zu seinen Schülern zählte. Bidloo starb 1713. Kein Zweifel: der Lebensweg dieses Mannes war «barock», sein Charakter hochfahrend und eitel, er war ein Höfling und ein Ellenbogenmensch. Ob er das Zeug zu dem gehabt hätte, was er mit seiner großangelegten Anatomie anstrebte, muß offenbleiben. Jedenfalls versagte er bei seinem Anteil, dem Text des Lehrbuchs. Die Idee, eine «barocke» Idee, nämlich alles bisher Dagewesene zu übertreffen, war gewiß sein geistiges Eigentum.

Bidloo wäre heute vergessen, hätten nicht die Abbildungen seines Lehrbuchs großen Eindruck gemacht – seinen Zeitgenossen und später den Historikern bis zum heutigen Tage. «Artificium iconum summum est», lobt Haller. Das Lob gilt dem Graphiker, nicht dem Anatomen. «Quae vero pictori non sponte patebant, ea negligentior incisor non curabat sollicite exprimi». Es fehlte die führende Hand des Anatomen, dessen Name ja auf dem Titelblatt stand. Hallers Urteil wurde immer wieder nachgeplappert. Es ist sogar überaus zutreffend. Auf der Tafel mit den Abbildungen der Milz zum Beispiel<sup>6</sup> läßt sich zeigen, daß der Maler ins Schwimmen kam, als er «glandulosa corpuscula» zeichnen sollte; der Anatom konnte sie ihm auch nicht zeigen – oder er kümmerte sich einfach nicht darum, als die Abbildung entstand. So kam es zu einer peinlichen Diskrepanz zwischen Legende und Abbildung. Haller hat zahlreiche andere «obscura» und «fictitia» angeprangert.

Die graphische Technik ist dessen ungeachtet stets in den höchsten Tönen gelobt worden. Die Abbildungen lassen sich leicht in zwei Gruppen teilen: am Anfang nackte Ganzfiguren nach einem seit VESALS *Epitome* herkömmlichen Programm, dem auch FABRICIO AB ACQUAPENDENTE in seinem nie zum Druck gekommenen großen Atlas folgte<sup>7</sup> und das – mehr oder weniger vollständig – von allen populär gewordenen Anatomielehrbüchern des 17. Jahrhunderts erfüllt wurde, und eine (in der Auswahl recht willkürliche) Serie von anatomischen Präparaten.

Sind diese Abbildungen «barock»? Wir haben die Frage im Titel gestellt und wollen nun versuchen, eine Antwort zu finden.

Es scheint mir zweckmäßig, zunächst die Aktfiguren zu betrachten. Sie verraten am ehesten den künstlerischen Standort des Zeichners, denn hier war er frei von den Objekten des Anatomen. Niemand wird hier den Be-

<sup>6</sup> Tab. XXXVI, Abb. 4.

<sup>7</sup> Originale der Abbildungen (fragmentarisch) in der Bibl. Marciana.

griff «barock» assoziieren. Die Figuren sind Meisterwerke akademischer Graphik, genauer gesagt: des französischen Klassizismus in der Nachfolge POUSSINS. CHOULANT kommentiert: «... die Zeichnung des Nackten ganz aufgefaßt in mehr gesuchter als wahrer Schönheit». Fast möchte man an INGRES denken, besonders beim weiblichen Rückenakt (Abb. 1).

Zwischen den Aktfiguren und den anatomischen Präparaten stehen die Skelette. Sie agieren (noch), wie sie es seit Vesal in allen anatomischen Lehrbüchern getan haben. Das darf aber nicht dazu verleiten, in ihnen ein antiquiertes Element zu sehen, denn auch das 18. Jahrhundert wird sich noch nicht von diesem Typus emanzipieren, wie sich an den Tafeln von ALBINUS, TREW und SOEMMERING leicht zeigen läßt. Allerdings wird das oft allzu «barocke» Pathos zunehmend gemildert werden. Die Skelette im Bidlooschen Atlas geben sich gemessen, das in die Gruft steigende, mit seinem Leichentuch dekorativ kokettierende noch mehr als der «Tod», der, aus seinem Sarg auferstanden, die Sanduhr in der Linken hält. Die Staffage ist klassizistisch.

Zweifellos sind Bidloos anatomische Präparate, speziell die des Bauchsitus und des Kopfes, die Glanzstücke seiner «Anatomia». Der Meister der Abbildungen hat hier ein vom Anatomen gegebenes Programm erfüllt: die Präparate sind mit naturalistischer Treue so wiedergegeben, wie sie auf dem Tisch lagen. Mit viel Mühe sind sie ausgebreitet, Nadeln, Sonden, Federkiele und Pinzetten, Schnüre und Bänder werden zu Hilfe genommen, um das Präparat regelrecht «aufzubauen» und durch Abheben aufeinanderliegender Teile die dritte Dimension sichtbar zu machen. Der Künstler gibt Ausschnitte, wo sie zum Verständnis genügen; er grenzt sie mit Tüchern ab, die er ebenso sorgfältig durchzeichnet und in ihrer Textur spürbar macht wie Epidermis, Muskelfleisch, Sehnen, Fett. Als Kind seiner Zeit kokettiert er mit dem Sexus: da erscheint ganz unversehens eine Jungmädchenbrust oder ein zarter Arm (Abb. 4). Die überkreuzten Bänder, mit denen das Gehirn zurückgedrängt wird, um einen Einblick in die Schädelhöhle zu geben (Abb. 6), sind gestreift und so gefällig wiedergegeben, als ob es sich um die Haarbänder eines Mädchens handle. Alles ist leicht und ein wenig spielerisch. Überall ist die Absicht des Künstlers spürbar, dem Beschauer nichts, aber auch gar nichts zu verschweigen. Nicht einmal eine Fliege, die sich auf das Abdecktuch gesetzt hat, an die Grenze zwischen Leinen, Epidermis und präpariertem Muskel (Abb. 8).

Diese Fliege wurde zum Kriterium für die Klassifizierung des künstlerischen Standorts unseres Graphikers gemacht. ARTELT spricht vom «Trick

mit der Fliege» und zitiert dazu den Kunsthistoriker HANS JANTZEN mit einer Charakteristik niederländischer Stilleben- und Stoffmalerei, wobei RACHEL RUYSCH, die Blumenmalerin, angesprochen wird. Auch sie hat Fliegen – allerdings auf Blumensträußen – gemalt. JAMES ATKINSON, der englische Biograph, hat schon vor über hundert Jahren<sup>8</sup> die Fliege in Bidloos Atlas als perfektes Abbild der Natur gekennzeichnet, denn Fliegen – sagt er – gibt es in Sektionszimmern massenhaft, wie er offenbar aus eigener Erfahrung weiß! Bidloos anatomische Abbildungen repräsentieren zweifellos eine Gattung der Stillebenmalerei, die wir – neben Fruchtstück, Jagdstück, Küchenstück – durchaus als «Anatomiestück» bezeichnen können. Ist Bidloos «Anatomia» deshalb «barock»? Mir scheint, sie ist es nur insofern, als die Stillebenmalerei der holländischen Spezialisten im Zeitalter des Barock, d.h. im 17. Jahrhundert, ihre höchste Blüte erlebte.

War Bidloos Künstler einer von diesen Spezialisten für Stilleben? Die Antwort muß lauten: ja und nein – und damit treten wir in die spezielle Problematik unseres Themas ein. GÉRARD DE LAIRESSE, der Meister von Bidloos «Anatomia», von allen Kritikern über seinen anatomischen Auftraggeber gestellt, ist eine in der Kunstgeschichte bestens bekannte Figur. An ihm wird sich prüfen und entscheiden lassen, ob das Etikett «barock» für die Abbildungen in Bidloos «Anatomia» zutreffend ist oder nicht.

In Lüttich 1641 (1640?) geboren, kommt der frühreife Maler nach einer aufsehenerregenden Karriere 1667 nach Amsterdam, wo er zum führenden Vertreter des neuen französischen, an POUSSIN orientierten Stils wird, den wir heute gemeinhin Klassizismus nennen. Lairesse ist vor allem von zwei Meistern geprägt, die beide der Pariser Académie verpflichtet waren: BERTHOLET FLÉMALLE (1614–1675), ein echter Geistesgenosse von LEBRUN, dem französischen Akademiker in Rom, und JACOB VAN LOO (1614–1670), der als Epigone VAN DYCKS seit 1663 der Pariser Académie angehörte.

In Frankreich gab es nie eine «barocke» Malerei, denn das Zeitalter des Barock war dort zugleich die klassische Epoche der raison und der clarté. Die französische Malerei des 17. Jahrhunderts enthält zwar barocke Stilelemente, aber ihrem Wesen nach ist sie so klassizistisch, wie die italienische und die spanische zur selben Zeit durch und durch barock sind.

<sup>8</sup> JAMES ATKINSON, Bidloo, in *Medical Bibliography*, London 1834, S. 278–279. – Davon beeinflusst ist wohl BEEKMAN (1935): «...for it appears that the artist wished to suggest the air of the dissecting room of those days.» (FENWICK BEEKMAN, *Ann. Med. Hist.*, N.S. VII [1935] 113–129).



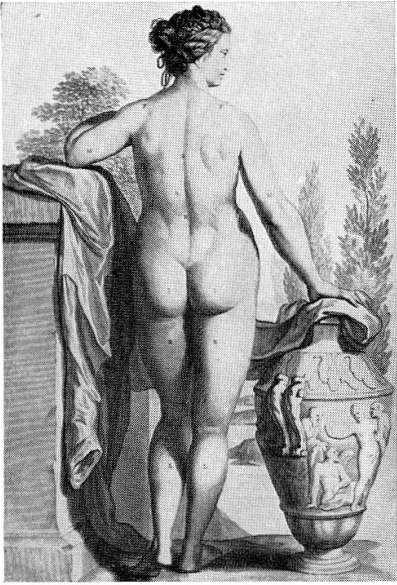


Abb. 1

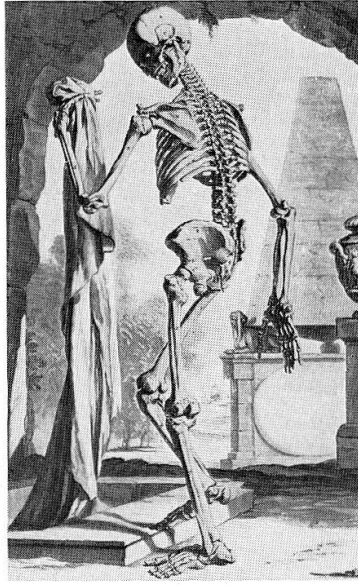


Abb. 2

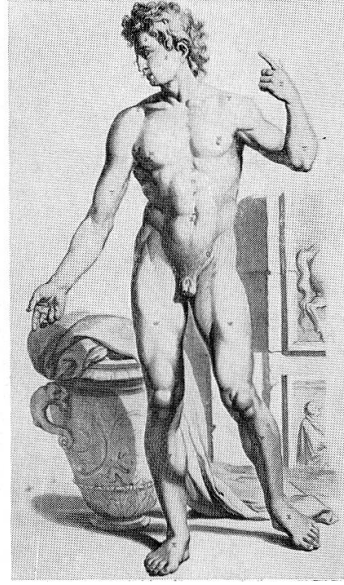


Abb. 3

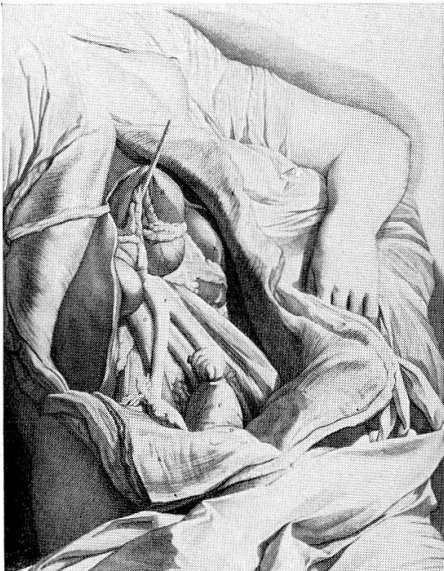


Abb. 4

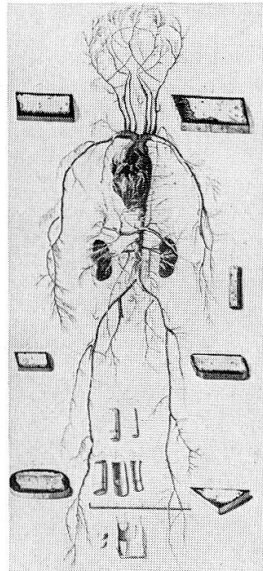


Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7

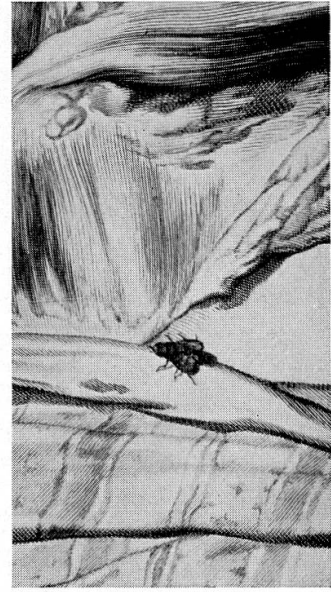


Abb. 8



1648 wird die *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* gegründet, die nach einem Kümmerdasein während ihrer ersten fünfzehn Jahre 1663 von COLBERT reorganisiert und zum Instrument staatlich dirigierter Kunstpolitik gemacht wird. CHARLES ERRARD (1601–1689), ihr Gründer, hat übrigens die Abbildungen zu BERNARDINO GENGAS *Anatomia per uso et intelligenza del disegno*, Rom 1691, gezeichnet, eine Künstleranatomie, die Laïresses Bidloo-Illustrationen an Qualität der Kupferstiche noch übertrifft.

Poussin war in den vierziger Jahren unter den Einfluß des Pariser Rationalismus geraten, dessen einer geistiger Vater DESCARTES war. Sein an RAFFAEL geschulter, aber durchaus intellektueller Stil wird nun zum Leitbild der neuen Académie. Es war ein Klassizismus aus dem Geiste der italienischen Hochrenaissance. Lebrun geht 1664 nach Italien, um zwei Jahre später in Rom eine Filiale der französischen Académie zu eröffnen, die «Ecole de Rome». Von hier führt – wie gesagt – ein direkter Weg über Flémalle zu Laïresse.

In der Académie galt eine in heftiger Diskussion erarbeitete Rangordnung der Malerei: an erster Stelle stand die Historienmalerei mit Allegorien und mythologischen Bildern, Portrait mit Landschaft waren minderen Ranges, und noch geringer wurde das Stilleben bewertet. Die Zeichnung hatte überdies das Primat über die Farbe. Graphik war hochgeschätzt. CLAUDE MELLAN (1598–1667) war ihr Meister. Die großen Talente strebten ihr zu. Laïresse war eines von ihnen.

Wir haben seine künstlerische Herkunft bestimmt: ein südniederländischer Maler französischer Zunge<sup>9</sup>, der sich selbst in ein Pariser akademisches Korsett gezwängt hat und ganz und gar à la mode arbeitet. Seine Aktfiguren im Bidlooschen Atlas könnten zugleich Musterabbildungen zu seinen literarischen Opera sein: seiner *Anleitung zur Zeichenkunst*<sup>10</sup> und seinem *Großen Maler-Buch*<sup>11</sup>. Diese Lehrbücher machten Laïresse berühmter als seine Gemälde. Der (seit 1690) erblindete Maler hat sie in einer anderen als seiner Muttersprache «tastend mit weißer Kreide» auf grundierte Tafeln geschrieben (URBAN<sup>12</sup>).

<sup>9</sup> Das Bistum Lüttich lag wie eine Enklave im Gebiet der spanischen Niederlande.

<sup>10</sup> Die holländische Erstausgabe hat den Titel *Grondlegginge ter Teekenkonst*, Amsterdam 1701.

<sup>11</sup> Die holländische Erstausgabe hat den Titel *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707.

<sup>12</sup> BRUNO URBAN, *Das Groot Schilderboek des Gerard de Laïresse*, Diss. phil., Berlin 1914.

Die Volkskunst REMBRANDTS war antiquiert, das gelehrte Amsterdamer Patriziat trug die nach Paris orientierte junge Kunst, die sich gegen den Naturalismus richtete. Wenn sich Bidloo in seinem Ehrgeiz den damals auf der Höhe seines Ruhms stehenden Lairese als Graphiker verpflichtete, so griff er zum Besten, was für seine Absichten zu haben war. Im Vorwort zu seiner «Anatomia» spricht er prahlerisch davon, daß er mit größtem Eifer an diese Arbeit gegangen sei, weniger mit der Absicht, Neues zu entdecken, als «toti convenientia machinae» darzustellen, und zwar «in richtiger Größe und nach dem Leben (ad vivum) gezeichnet» von «jener großen ‚Malerleuchte‘ unseres Jahrhunderts (per magnum illud hujus saeculi Pictorum lumen!) Gérard de Lairese». Mit seiner im gleichen Zuge niedergeschriebenen Behauptung, er habe «nichts, aber auch gar nichts» von den Abbildungen anderer übernommen, überdreht er die Wahrheit ebenfalls ein wenig: zumindest die Muskelfaserschemata auf Tafel 64 sind NIELS STENSSENS geistiges Eigentum. Dieses Blatt ist durchaus «barock», wenn damit die gleichzeitige Vielfalt, die von DIDEROT angeprangerte Dissonanz gemeint sein darf. Extremer Rationalismus der Figuren Stenssens steht hier hart neben dem «Impressionismus» des holländisch-französischen Klassizisten Lairese.

Lairese war zwar nach Erziehung und Neigung Akademiker und durchaus ein Bewunderer der italienischen Malerei. Aber er war ein liberaler Neuerer, der auch das Alte noch gelten läßt, weniger allerdings die Genre-malerei als das Stilleben und das Blumenstück – beiden widmet er ein «Buch» in seinem «Schilderboek». Jeder Radikalismus war ihm fremd. Als Maler beherrschte er in vollkommener Weise die Kunst der täuschenden Oberflächenmalerei, als Graphiker alle Potenzen des «yzer» (des Grabstichels und der Radiernadel) und die ganze Skala der Beleuchtungseffekte und Schattierungen. Sein reiches Vokabular für die verschiedenen Lichtqualitäten<sup>13</sup> ist ein beredter Ausdruck für die Bewertung der Nuancen: z. B. *hoogzel* = Glanzlicht; *wederglans*, *weêrschyn* = Reflex; *schamplicht* = Reflexlicht (*lumière de ricochet*); *slachschaduwe* = Schlagschatten und *vlakke schaduwe* = dunkler Schlagschatten, ohne jedes gebrochene Licht.

Dies alles läßt sich in Bidloos «Anatomia» am Blatt demonstrieren. Die Webmuster eines Leichentuchs (Abb. 7, 8) und eines Haltebandes (Abb. 6) oder die Ornamentik auf dem «bywerk» der Aktfiguren (Abb. 1, 3) sind wie mit dem Pinsel laviert und doch nur «zwartekunst», d. h. Graphik.

<sup>13</sup> Zusammengestellt von B. URBAN, *lit. cit.*

W. Artelt hat in seinem Madrider Vortrag darauf aufmerksam gemacht, wie sehr Lairesse die Kunst der «virtuosen Stoffmalerei» (Jantzen) beherrscht. «Die abschätzigen Bemerkungen Choulants», den er dabei als «Zeitgenossen JACOB BURCKHARDTS» apostrophiert, betreffen aber gerade diese Qualitäten kaum, sondern – soweit ich sehe – vor allem die Darstellungen nackter Körper und die anatomische Richtigkeit der «übrigen anatomischen Figuren», bei denen «aber die sachverständige Leitung des Anatomen gefehlt» hat. Und wenn Choulant hinzufügt, daß «auch die Charakteristik der Gewebe oft unwahr» sei, so trifft dies gelegentlich durchaus zu, wengleich der Kritiker hier wohl selbst einen Meister des Naturalismus überfordert. Ganz und gar versagt hat Lairesse allerdings beim Versuch, synoptische Gesamtdarstellungen des Gefäßsystems zu geben (Abb. 5).

Eines aber scheint mir unerlaubt (und da muß ich Artelt widersprechen), nämlich die Tafeln mit den anatomischen Präparaten Bidloos einerseits und die Tafeln mit den Aktfiguren und den Skeletten andererseits in einen Gegensatz zu bringen<sup>14</sup>. Lairesse ist der unteilbare Meister sowohl der einen wie der anderen. Seine graphische Technik ist überall dieselbe. Die ganzfiguren Blätter sind Akademiestil, die anatomischen Präparate sind nature morte, «Anatomiestücke» – Lairesse besorgte beides. Wenn wir dies erkannt haben, erübrigen sich alle weiteren Betrachtungen über «alte Tradition» und «neuen Stil». Bidloos Atlas ist ein glanzvoller Repräsentant der klassizistischen französischen Akademiegraphik<sup>15</sup> und der niederländischen Stillebenmalerei des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Die «barocke» Illustration hatte andere Höhepunkte – früher und an anderen Orten.

Die weitere Entwicklung führte geradewegs über Lairesse hinaus – und zwar auf dem von ihm eingeschlagenen Weg des Klassizismus zu WANDELAAR, dem Meister der «Tabulae» des ALBINUS (1747).

<sup>14</sup> Die Skelette stehen keineswegs, wie MANN meint, «als Dekorationsstücke am Rande, ohne für das Ganze bestimmend zu sein» (GUNTER MANN, Medizinisch-naturwissenschaftliche Buchillustration im 18. Jahrhundert in Deutschland, *Marburger Sitzungsber.* 86 [1964] 9).

<sup>15</sup> Dies ist auch von LORIS PREMUDA in seiner *Storia dell' Iconografia anatomica*, Milano v. J. richtig gesehen worden.