SCHAU-SPIEL-TECHNIK UND MEDIEN ALS REPRÄSENTATIONSTECHNOLOGIEN

ANJA KLÖCK

Die Darstellungen von Körperwissen in schauspieltheoretischen Schriften und schauspielmethodischen Programmen sind sowohl historisch kontingent als auch eingebunden in historische Langzeitprozesse, welche seit der frühen Neuzeit eine Verwebung von kulturellen Praktiken, ästhetischen Formen, technischen Neuerungen und Strategien der Wissensproduktion und -transmission bedingen. Die Leitbegriffe der Schau, des Spiels und der Technik, die der Titel des Beitrags ausstellt, eignen sich zur Konturierung dieses historischen Langzeitprozesses. Sie markieren die jeweils spezifische Schnittzone aus Strategien der Wissensproduktion und -transmission zum menschlichen Körper und jeweils anders definierten und praktizierten spielerischen Handlungen, der spezifisch verorteten Schau und einer jeweils anders organisierten und materialisierten Auffassung von Technik. Sie bieten die Möglichkeit, anstatt einer vorschnellen Grenzziehung zwischen ›technischen‹ und ›sinnhaften‹ Prozessen den spielerischen Umgang mit Techniken im Sinne von Artefakten, Apparaten wie auch Repräsentationsstrategien »als einen konstitutiven, aber regelhaften und den Intentionen von Akteuren unverfügbaren Bestandteil kulturtechnologischer Konstellationen« (Lösch u.a.: 12) zu verstehen. Damit unterscheidet sich der hier vorgestellte Ansatz von der handlungstheoretischen Techniksoziologie bzw. Technikforschung einerseits wie auch andererseits von einer in der kulturwissenschaftlichen Medientheorie kristallisierten Tendenz zur Determinierung des Sozialen oder Kulturellen durch »eine technische Materialität der medialen Informationssysteme« (ebd.). Der Leitbegriff der Technik soll in diesem Beitrag den Blick schärfen für den jeweiligen historisch situierten Technikbegriff, der in jenen diskursiven Konstruktionen des idealen Schauspielers kristallisiert die Schauspielen für erlern- und regelbar halten. Der Begriff der Schau verweist auf eine historisch bedingte Koppelung von Wissen an sinnliche Wahrnehmung in öffentlichen Räumen (ähnlich wie in Schau-Platz, Schau-Steller, Schau-Bühne), an eine Art der

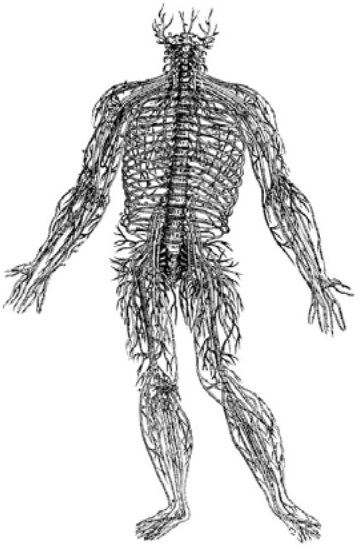

Abbildung 1: Visualisierung des Nervensystems. Quelle: Vesalius 1543.

Wahrnehmung also, die immer schon an eine Erfahrung öffentlicher Räume gebunden bzw. durch diese bedingt ist. Der Begriff des Spiels meint den körperlich-spielerischen Umgang mit organisiertem Material und materialisierten Organisationen, der Spuren hinterlässt ohne dabei kausal-deterministischen oder linearen Logiken unterworfen sein zu müssen.

In den anatomischen Theatern und Diskursen verbindet sich in Europa im 16. und 17. Jahrhundert ein nicht theologisches Interesse am toten Leib mit Formen zur Darstellung der Grenzen zwischen Innen und Außen eines menschlichen Körpers (vgl. Sawday; Schramm/Schwarte/Lazardzig; Calbi). In der Schnittzone von medizinischen Diskursen, wissenschaftlichen Methoden, kulturellen Konventionen, ästhetischen Formen und einer zunehmenden Betonung des Sehens als einem Modus der Wissensproduktion lassen sich Praktiken des Sezierens von Körpern und des Repräsentierens ihrer Körperlichkeit in das Zentrum einer aktuellen kulturwissenschaftlichen Arbeit rücken.

Die Darstellungen der verschiedenen Teile und Schichten eines organisch definierten Körpers in den anatomischen Büchern und Tafeln des 16. und 17. Jahrhunderts erinnern nämlich nicht nur an die Unmöglichkeit, in unbetäubtem Zustand das Inwendige des eigenen Körpers zu erblicken ohne auch heute auf Repräsentationstechnologien wie Röntgenbilder oder Visualisierungen von Ultraschallwellen zurückzugreifen. Sie erinnern nicht nur daran, dass, in einem optischen Raum, Wissen über die innere Beschaffenheit und äußere Erscheinung unseres eigenen Körpers immer schon von Repräsentationspraktiken und -medien abhängig ist. Sie markieren auch das Verlangen, das Körperwissen, welches vermittelt oder erinnert werden soll, mit Hilfe von medialen Repräsentationsstrategien zu stabilisieren, zu konservieren, zu transformieren und zu verbreiten. Erst durch diese wird das Körperinnere sichtbar für den Zu-Schauer: Was gesehen werden kann und wie es sichtbar wird ist abhängig von einem Zusammenspiel aus anatomischen Diskursen und Praktiken, Instrumenten, kulturellen Konventionen, Medien im engeren Sinn (wie Zeichnungen, Stiche, Radierungen), ästhetischen Formen und historischen Vorgängen.

Abbildung 2: Darstellung von Muskeln und Sehnen.
Quelle: Valverde de Amusco 1556.

So wird das Innere in einer Darstellung von Andreas Vesalius (1543) beispielsweise durch eine transparent gewordene Haut visualisiert, um physiologische Systeme wie das Nervensystem sichtbar zu machen; so ist bei Juan Valverde de Hamusco (1556) ein Mann dargestellt, der seine eigene Haut mit einem Messer von seinem Körper abgetrennt hat und, diese wie eine geisterhafte Erscheinung vor sich

haltend, somit den Anblick seiner Muskeln und Sehnen für den Betrachter preisgibt; so präsentieren Abbildungen bei Pietro Berretini da Cortona (entstanden 1618-1620) anderweitig unversehrte weibliche Figuren in architektonisch strukturierten Räumen, die ihr Inneres selbst enthüllen, indem sie Teile der eigenen Haut für den Betrachter auffalten wie ein Tuch oder Vorhänge, die einen barocken Präsentationsrahmen bilden; oder, wie bei Adriaan van de Spiegel (1627), entblättern sich Gebärmutter und Fötus aus einem Frauenkörper in einer Landschaft als Teil einer idealisierten und als vergänglich inszenierten Natur.[1] Jede dieser Abbildungen macht andere Strategien in der Darstellung von Sezierung sichtbar. Jede dieser Abbildungen konstruiert die Grenze zwischen Innen und Außen anders und markiert somit eine jeweils andere Schnittzone von anatomischen und ästhetischen Diskursen und Techniken mit Strategien der Produktion und Transmission von Wissen über den menschlichen Körper.

Abbildung 3: Sich selbst entfaltende Frau. Quelle: Cortona 1741.

Abbildung 4: Entblätterter Fötus. Quelle: Spiegel 1926.

Der spezifisch anatomische Technikbegriff kann sich dabei sowohl aus den Instrumenten für die Sezierung herleiten, als auch aus dem Können des Anatom, aus der »Schnitttechnik«, die den gewünschten Einblick in den Körper gewährt und durch deren Beherrschung er als Spezialist wahrgenommen wird, sowie auch aus den medialen und kulturellen Repräsentationstechnologien, die das Denkbare und Darstellbare mit bedingen und Sezierung bzw. die Grenze zwischen Innen und Außen nach gewissen Regeln durchspielen und in Erscheinung treten lassen. So ist die anatomische Schau in den anatomischen Theatern eine statisch-geometrische, die sich auf die voluminöse Ausdehnung des toten Körpers im Raum hin zentriert. Um die

1 Nerven- und Venensystem in Andreas Vesalius *De Humani Corporis Fabrica* (1543); gehäutete Figur in Juan Valverde de Hamusco. *Historia de la composicion del cuerpo humano* (1556); sezierte Frauenfigur aus den *Tabulae anatomicae* des Pietro Berrettini da Cortona (1618-1620); sich selbst zeigende Figur von Adriaan van de Spiegel und Giulio Casseri. *De formato foetu* (1626).

innere und äußere Ausdehnung des Körpers im Raum durch Wahrnehmung ermessen zu können, um die inneren Organe und äußeren Glieder im Rahmen der anatomischen Klassifikation lokalisieren und benennen zu können, wird der Körper skulptural durch den anatomischen Blick fixiert, was heißen soll still gelegt. In den Worten Anke Haarmanns impliziert die Erkenntnis des anatomischen Körpers demnach »seine Petrifizierung zur statischen Gestalt, nicht weil der Anatom traditionell die bewegungslosen Körper der Toten öffnet, sondern weil die anatomische Wahrnehmungsart eine statisch-geometrische ist« (140).

Die anatomische Schau trug sich jedoch nicht nur auf toten Körpern aus und bezog sich nicht nur auf das organisch definierte Material unter der Haut. Auch an lebendigen Menschenkörpern bzw. an unterschiedlichen Begriffen von Lebendigkeit kristallisierte sich seit dem 16. Jahrhundert zunehmend die Frage, wie Innen und Außen korrespondieren und wie der menschliche Körper in einem nicht theologischen Sinn spielerisch-technisch neu definiert und kontrolliert werden könnte.

In der *Dissertatio de Actione Scenica* von Franciscus Lang, die postum 1727 veröffentlicht wurde, tritt beispielsweise eine Topologie der Körperteile des Schauspielers in Erscheinung, die von eben dieser statuenhaften Wahrnehmung und Darstellung des Körpers als voluminösen Körper der Anatomie zeugt. In dieser Abhandlung wird der Körper des Schauspielers im Sinne idealisierter Stellungen und Bewegungen von den Fußsohlen her aufgebaut. Sich an den Grundsätzen zur kunstvollen Darstellung ›geschmackvoller Körperbewegungen und ausgesuchter Anordnungen der Glieder‹ aus der Bildhauer- und Malkunst orientierend, mahnt Franciscus Lang zu Beginn seiner Dissertatio,[2]

Abbildung 5: Figura I. Quelle: Lang 1975.

»hauptsächlich auf diejenigen Körperteile zu achten, mit welchen sämtliche richtigen und natürlichen Bewegungen ausgeführt werden: zuerst auf die Fußsohlen und die Füße selbst; ferner auf die Knie, auf Stand, Schritt und Bewegung der Füße; dann auf die Hüften, Schultern und den eigentlichen Rumpf des Körpers; außerdem auf die Arme, Ellenbogen und Hände; ja sogar auf Hals, Kopf, Gesicht und Augen. Das allein ist schon über die Lage und Bewegung der Glieder zu lernen, ohne die Aussprache der Worte, worüber später zu sprechen sein wird« (1975: 169).

2 Die folgenden Zitate entstammen dem Neudruck von 1975.

Die Abhandlung ist in 16 chronologisch nummerierten Paragraphen verfasst, wobei die Paragraphen 11 bis 15 vornehmlich dramentheoretische und dramaturgische Ausführungen beinhalten. In der ersten Hälfte der Abhandlung, in den Paragraphen vier bis sieben, wird der Körper »über die Fußsohlen und Füße« bis hin zum Haupt, dem ›vornehmsten Teil des Menschen‹, in Einzelteile zerschnitten und von unten her wieder aufgebaut. Die hier konstruierte und vermittelte Technik der Zerlegung des Körpers in einzelne Teile ist geprägt von einer statisch-geometrischen Schau, die besonders durch Langs Konzept des Bühnenkreuzes deutlich wird:

»Beim Niedersetzen der Fußsohlen also, was das erste ist, muß darauf geachtet werden, daß sie niemals in gleicher Richtung, sondern immer um ein beträchtliches von einander abgekehrt auf die Bretter gestellt werden, und zwar so, daß, während die Zehen des einen Fußes auf die eine Seite weisen, der zweite sich zur anderen wendet. Es sei erlaubt, diese Art des Stehens und Gehens künftig Bühnenkreuz zu nennen, damit wir einen Ausdruck haben, mit dem wir das Gemeinte anschaulich bezeichnen« (1975: 172).

Lang veranschaulicht das Konzept des Bühnenkreuzes mit der Darstellung einer falschen Stellung des Schauspielers (Abb. 5) und mit einer richtigen (Abb. 6). In ihnen kristallisiert das Verlangen, in der Flächigkeit des gewählten Repräsentationssystems, den Körper des Schauspielers nicht als frontale zweidimensionale Erscheinung, sondern in seiner Ausdehnung im Raum gemäß der Regeln der Perspektive aufzubauen. So fordert Lang anhand letzterer Figur, dass beide Arme sich nicht in gleicher Ausdehnung und in gleicher Weise bewegen sollen, sondern der eine sei höher, der andere gesenkter, der eine mehr gestreckt und gerade, der andere gebeugter, auch wenn er erhoben ist, während die Ellenbogen immer vom Körper entfernt gehalten werden. Das muss durchaus geschehen, und das beachten erfahrene Maler und Bildhauer in ihren Werken wohl (1975: 179).

Abbildung 6: Figura III. Quelle: Lang 1975.

Die Vorstellung von höfischem Spiel, also der Regeln höfischer Repräsentation und körperlichen Ausdrucks (vgl. Roselt), und der Anspruch an die körperliche Beredsamkeit aus der rhetorischen Tradition verbinden sich in Langs Schrift mit ästhetischen und anatomischen Techniken des Sezierens des menschlichen Körpers zur Bestimmung und Kontrolle der Anordnung seiner Glieder und Organe im Raum.

Im Rahmen einer statisch-anatomischen Schau folgt die Schnitt- und Bautechnik bei Lang daher architektonischen Grundsätzen, die den Aufbau des idealen Schauspielers vom Fundament bis zum Dach, also von der Sohle bis zum Scheitel, bedingt. In den Ausführungen des Jesuitenpaters und Pädagogen verbindet sich ein explizit didaktisches Interesse an der Vermittlung von Körperwissen aus der Arbeit mit seinen Zöglingen im Schultheater mit einem instrumentellen Technikbegriff im anatomischen Sinne: Die Regeln und Instrumente der Sezierung dienen der Durchdringung, spielerischen Perfektionierung (im Sinne der Aristotelischen mimesis) und geometrisch-statischen Schau des im Raum ausgedehnten und sich im Raum bewegenden Körpers.[3] Dabei bebildert das Körperäußere des Schauspielers idealiter die innere Bewegtheit seiner selbst und, durch die Gliederung der Bewegungen des äußerlich wahrnehmbaren Körpers, auch die innere Bewegtheit seiner Zuschauer. Augen und Gesicht des Schauspielers werden von Lang zum Spiegel par excellence der Affekte stilisiert:

»Hinsichtlich des Gesichts und der Augen aber, gleichsam dem wichtigsten Sitz der Affekte, […] ist ganz allgemein festzuhalten, daß in ihnen die Gemütsverfassung des Schauspielers wahrgenommen und das Gefühl offenbar wird, das ihn innerlich bewegt oder das durch den Inhalt des Bühnenstückes hervorgerufen werden soll, so daß demgemäß auch die Zuschauer von ihm ergriffen werden« (Lang 1975: 190).

Der Körper des Schauspielers wird also, wie der Körper der sezierten menschlichen Figuren in den Abbildungen von anatomischen Büchern, ein Ort, an dem die Grenze zwischen äußerlich wahrnehmbaren und innerlich verborgenen Aspekten des Seins in representationem spielerisch-technisch verhandelt wird.[4] Gleichzeitig schreibt sich in die entwickelte Technik die Konstruktion der Grenze ein, an der sie zu vermitteln vorgibt, sowie auch die Imagination eines abgeschlossenen Innenraums, einer Innerlichkeit.

Mit der Grenze und Korrespondenz zwischen sowie der Ausdehnung von Innen und Außen des menschlichen Körpers und anderer Materie hatte sich bereits René Descartes gut ein Jahrhundert vor der Veröffentlichung von Franciscus Langs Abhandlung beschäftigt. Während bei Franciscus Lang der anatomische Blick von außen den Körper petrifizierenden ästhetischen Spielregeln unterwirft, verhandelt Descartes das Konzept der Ausdehnung der Körper im Raum nicht nur statisch-geometrisch von einem unangezweifelten Blick her, sondern auch physikalisch-abstrakt vom Inneren des Körpers her. Die Klärung der Korrespondenz zwischen Innen und Außen verlegt Descartes beim Menschen, bei dem für ihn Körper und Geist trotz substanzieller Trennung untrennbar vereint sind, in das Konzept von innerer Bewegung mit Hilfe von *spiritus animales.* Nach Descartes setzt der Geist die spiritus animales in Bewegung. Diese können wiederum

3 Mit ausführlichen Anweisungen und Übungsvorschlägen bringt Lang den zunächst statisch aufgebauten Körper insbesondere auch durch seine Ausdehnung und Stellung im Raum, in Bewegung. So entsprechen beispielsweise in der Grundposition die das Bühnenkreuz beachtet Fußstellung und Position der Arme der vierten Position im Tanz. Sie wird entsprechend auch als Ausgangspunkt für das Schreiten durch den Bühnenraum beschrieben.

4 Vgl. Schwarte: 77, »Zu den experimentellen architektonischen Operationen zählt natürlich auch die Reduktion des theatralen Raumes auf die Dimension der Zeichnung, des Stichs, der Abbildung«.

»auch die Glieder zu Bewegungen veranlassen […], die ebenso verschiedenartig sind und auf äußere Eindrücke und innere Erregungen ebenso treffend antworten wie die unwillkürlichen Bewegungen unserer Glieder. Dies wird dem keineswegs sonderbar vorkommen, der weiß, wie viele verschiedene Automaten oder bewegungsfähige Maschinen menschliche Geschicklichkeit zustandebringen können, und dies unter Verwendung nur sehr weniger Einzelteile verglichen mit der großen Anzahl von Knochen, Muskeln, Nerven, Arterien, Venen und all den anderen Bestandteilen, die sich im Leib jedes Tieres finden. Er wird diesen Leib als eine Maschine ansehen, die aus den Händen Gottes kommt und daher unvergleichlich besser konstruiert ist und weit wunderbarere Getriebe in sich birgt als jede Maschine, die der Mensch erfinden kann« (Descartes: 91).

Das Konzept innerer Bewegtheit, der Affekte (passions) – hier mit Erregungen übersetzt – wird bei Descartes auf eine physikalische Grundlage im Sinne einer Körpermechanik gestellt. In seinem Gedankenexperiment spielt er die Möglichkeit durch, dass Gott den Menschen wie eine Maschine geschaffen haben könnte, die er in Bewegung setzte. Der Geist, substanziell von dieser Maschine getrennt und Unterscheidungsmerkmal für den Mensch von Tieren oder Automaten, bedarf der ihr immanenten Körpermechanik. Ihr liegt das Automatenkonzept der Räderuhr zugrunde, die sich, einmal aufgezogen, von selbst bewegt. Sie bildet in Descartes' Schriften einen Begriffskomplex, der nicht nur metaphorisch zu deuten ist, sondern in Wechselwirkung steht mit der Automatenbaukunst seiner Zeit und Einfluss nimmt auf den sich entwickelnden Technikbegriff und die Popularität menschenähnlicher Automaten, oder Androiden, in der höfischen Spielkultur und auf den merkantilen Messen des 18. Jahrhunderts (vgl. Fleig: 117-130). Geht bei Lang der anatomisch-architektonische Technikbegriff einher mit der Vorstellung einer idealisierten und perfektionierten Spiegelung innerer Affekte im äußeren Ausdruck und in dessen Schau, ist im Gedankenexperiment Descartes der anatomisch-architektonische Technikbegriff gekoppelt an eine mechanistische Definition von Körperlichkeit und an einen »Innenraum des imaginären Kontrastes zum Körperlichen« (Schwarte 2003: 89).

In seinem »Essay on the Art of Acting«, der 1753 drei Jahre nach seinem Tod und eine Generation nach Langs Text in London erschien, konstruiert Aaron Hill (1685-1750) den mechanisch definierten Körper, der bei Descartes im Gedankenexperiment noch als von Gott in Kopie des natürlichen Menschen geschaffen erscheint, als Ideal, das vom Schauspieler zu bedienen und zu perfektionieren ist:[5]

»**1st,** The imagination must conceive a strong idea of the passion.
2ndly, But that idea cannot strongly be conceived, without impressing its own form upon the muscles of the face.
3dly, Nor can the look be muscularly stamp'd, without communicating, instantly, the same impression, to the muscles of the body.
4thly, The muscles of the body … must, in their natural, and not to be avoided conse-

5 Aaron Hill, Lyriker und Autor von insgesamt 17 Dramen, wurde im Alter von 24 Jahren Leiter des Theatre Royal, Drury Lane, in London und produzierte dort die Premiere der Händel-Oper RINALDO. Seine Aufsätze, Briefe und Gedichte wurden 1753 posthum veröffentlicht, darunter auch das hier zitierte »An Essay on the Art of Acting«.

quence, by impelling or retarding the flow of the animal spirits, transmit their own conceiv'd sensation, to the sound of the voice, and to the disposition of the gesture.
And this is a short abstract of the Art, in its most comprehensive and reduced idea« (356).

Diesem »abstract« folgen zehn »applications«, Anwendungen, der hier beschriebenen Körpermechanik für jene zehn Arten von innerer Bewegtheit, welche Hill als »Dramatic Passions« bezeichnet: »Joy, Grief, Fear, Anger, Pity, Scorn, Hatred, Jealousy, Wonder, and Love« (357).

Damit setzt Aaron Hill für seine Abhandlung über Schauspielkunst Descartes Erklärung der inneren Körpermechanik durch spiritus animales als Körperwissen voraus. Der Technikbegriff ist hier nicht mehr angelehnt an das anatomische Instrument, das den Körper durchdringt, sondern der Körper selbst hat a priori eine Technizität, die wissbar, erfahrbar und perfektionierbar ist. Geht es bei Lang noch um die Perfektionierung der Natur des anatomischen Blicks im architektonischen Raum mit höfischen Spielregeln, so lässt Aaron Hill die mechanische Kopie des Menschen aus Descartes Gedankenexperiment als das Vorbild für das Original erscheinen. Der Körper wird zum Instrument, das der Schauspieler bedienen, spielen und perfektionieren lernen muss.

Mit der Gründung von Schauspielakademien in Europa, wie beispielsweise Konrad Ekhofs Schweriner Akademie (1753), wird dieses Verständnis des Schauspielerkörpers als ein nach »natürlichen« Regeln funktionierendes Instrument, wird die Epistemologisierung der Expressivität des Schauspielers im Verhältnis zu seinen nicht einsehbaren innerkörperlichen Vorgängen rationalisiert und institutionalisiert (vgl. Roselt). Ein Residuum der kulturellen Praktiken, die um die Grenze zwischen Innen und Außen des menschlichen Körpers in den anatomischen Theatern des 16. und 17. Jahrhunderts kristallisierten spielen sich seither auf den Körpern der sogenannten professionellen Schauspieler in der europäischen Tradition aus. Der »Wahrheitskörper« des Schauspielers wird auf der historisch immer wieder neu definierten Grenze zwischen Innen und Außen imaginiert, die ein Faszinosum in der Auseinandersetzung mit dem materialen Körper darstellt und wechselweise mit dem Tod, sozialen und religiösen Tabus oder einem außergewöhnlichen Status innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung assoziiert wird.

Beansprucht Sawday diese Sonderstellung für den Anatom, »a rare cultural status as mediator between the exterior and the interior worlds« (12), so nimmt der Schauspieler diese Sonderstellung gleich in doppeltem Sinne ein: Einerseits ist er der Leib, das Material das sich in representationem dem Blick des Zuschauers zur Verfügung stellt, andererseits ist er auch der Anatom, der chirurgische Spezialist, der über eine Technik und über Körperwissen verfügt, mit welchen er seinen eigenen Körper sozusagen bei lebendigem Leibe durchdringt; nicht um Wissen für die medizinische Behandlung und Heilung anderer zu ermöglichen, sondern um Wissen über die physische Kontrolle von Affekten in öffentlichen Darstellungen zu vermitteln. Das Ziel der Technik, nämlich die Deckung von Affekt und körperlichem Ausdruck, das bereits bei Franciscus Lang in der Spiegelfunktion von Augen und Gesicht in Erscheinung tritt, wird aber in der spielerischen Praxis nicht immer nur einfach angestrebt oder gar erreicht. Gerade in der spielerischen Überschreitung oder Subversion des jeweiligen Technikbegriffs werden Schauspieler wie auch Betrachter auf das Imaginierte zurückgeworfen. Der sich fortschreibende Mythos der Innerlichkeit und das dem Regelwerk entgleitende oder dieses überschreitende Spiel führen immer wieder zu einer Suche nach einem künstlerischen Mehr, das der technischen Beschreibung entgeht. Der Schauspieler kann seine Haut nicht

vor den Zuschauern sezieren oder abziehen, um einen tieferen Einblick in die innere Beschaffenheit des menschlichen Körpers spielerisch-technisch zur Schau zu stellen. Wohl aber kann man anhand historischer Langzeitprozesse nachvollziehen, wie der Schauspieler in den Schauspielpoetiken zum Instrument und Spezialisten zugleich avanciert und Schauspielkunst als erlernbar institutionalisiert wird. Die Leitbegriffe der Schau, des Spiels und der Technik könnten sich in einer weiteren Konturierung dieses Langzeitprozesses als dienstbar erweisen.

Literatur

Calbi, Maurizio (2005): *Approximate Bodies. Gender and Power in Early Modern Drama and Anatomy*. London: Routledge.

Cortona, Pietro da (1741): *Tabulae anatomicae a Pietro Berrettini Cortonensi et a Cajetano Pietrioli Roman*, Romae: Impensis Fausti Amidei, Ex typographia Antonii de Rubeis.

Descartes, René (1990): *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. Franz.-dt., übers. u. hg. v. Lüder Gaebe, Hamburg: Meiner.

Fleig, Anne (2002): »Automaten mit Köpfchen. Lebendige Maschinen und künstliche Menschen im 18. Jahrhundert«. In: Annette Barkhaus/Anne Fleig (Hg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. München: Fink, S. 117-130.

Haarmann, Anke (2001): »Der Körper des Menschen als Vorstellung und Simulationsmodell. Das ›Visible Human Project‹«. In: Andreas Lösch u.a. (Hg.): *Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron, S. 7-20.

Hill, Aaron (1753): »Essay on the Art of Acting«. In: Ders.: *The works of the late Aaron Hill*. Vol IV, London: Printed for the benefit of the family.

Lang, Franciscus (1727): *Dissertatio de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus, et observationibus quibusdam de arte comica*. München: Riedlin.

Lang, Franz (1975): *Abhandlung über Schauspielkunst,* übers. und hg. von Alexander Rudin. München: Francke.

Lösch, Andreas u.a. (2001): »Technologien als Diskurse – Einleitung«. In: Dies.: *Konstruktionen von Wissen, Medien und Körpern*. Heidelberg: Synchron, S. 7-20.

Roselt, Jens (2005): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander.

Schramm, Helmar/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (Hg.) (2003): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter.

Sawday, Jonathan (1996): *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London: Routledge.

Schwarte, Ludger (2003): »Anatomische Theater als experimentelle Räume«. In: Helmar Schramm/Ludger Schwarte/Jan Lazardzig (Hg.): *Kunstkammer, Laboratorium, Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter, S. 75-102.

Spiegel, Adriaan van de/Casseri, Giulio (1626): *De formato foetu liber singularis.* Padua: Io. Bap. de Martinis & Livius Pasquatus.

Valverde de Amusco, Juan (1556): *Historia de la composicion del cuerpo humano.* Roma: Impressa por A. Salamanca, y A Lafrerij.

Vesalius, Andreas (1543): *De humani corporis fabrica libri septe*m. Basileae: Ex officina Ioannis Oporini.