

HT 2006: Bilder vom Körper: Visualisierungspraktiken in medizinischen und populären Publikationen des 19. und 20. Jahrhunderts

Veranstalter: Cornelia Brink, Universität Freiburg; Lutz Sauerteig, University of Durham; Verband der Historiker und Historikerinnen Deutschlands (VHD)

Datum, Ort: 19.09.2006-22.09.2006, Konstanz

Bericht von: Steffen Doerre, Universität Freiburg

Sowohl die historische Bildforschung als auch die Beschäftigung der Geschichtswissenschaft mit dem Körper stehen noch am Anfang ihrer akademischen Karriere. Das Panel unter der Leitung von Cornelia Brink (Freiburg) und Lutz Sauerteig (Durham) hatte sich zum Ziel gesetzt, an der Schnittstelle dieser beiden Bereiche zu arbeiten. Es ging also nicht, wie in vielen anderen Sektionen, um „Geschichtsbilder“ im Sinne mentaler Bilder, sondern um materielle Bilder in Büchern, Zeitungen, Zeitschriften und Ausstellungen. Da Bilder Wissen nicht nur veranschaulichen, sondern auch generieren, bestimmen sie auf vielfältige Weise auch das Wissen über den menschlichen Körper mit. Gleichzeitig sind Bilder ebenso Zeugen der Herausbildung des wissenschaftlichen, im engeren Sinne oft des ärztlichen, Blickes. Thematisch breit angelegt, beschränkten sich die Vorträge zwar ausschließlich auf die westliche Kultursphäre, boten jedoch einen weitgefächerten chronologischen Querschnitt vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

Zunächst boten Lutz Sauerteig und Cornelia Brink einen knappen Überblick über die Debatten der letzten Jahre zum *pictorial turn* und zum Stand der Forschung in den *visual culture studies*.¹ Vor allem Lutz Sauerteig hob dabei die Bedeutung des Visuellen für die Erfassung und das Verständnis von vergangenen Kulturen hervor und betonte die Verschiebung von der materiellen Basis des Visuellen (*image, picture*) zu Themen der kulturellen Bedingtheit des Sehens (*Blick, gaze*). Dadurch rücken die Fragen nach dem, was historische, aber auch zeitgenössische Betrachter wahrnehmen und vor allem, was sie eben gerade nicht erkennen können, in den Mittelpunkt des historischen Interesses. Brink machte darauf aufmerksam, dass die *visual studies* nicht originär mit der

Geschichtswissenschaft verbunden gewesen seien. Wie man dieses Themenfeld für historische Arbeiten fruchtbar machen könne, bedürfe noch einer Antwort. Dies sollte also zentrales Anliegen dieses Panels sein, das hierzu Fachleute aus drei unterschiedlichen historischen Disziplinen mit den ihnen jeweils eigenen Herangehensweisen vereinen konnte, der Neuen und Neuesten Geschichte, der Kunstgeschichte und der Geschichte der Medizin. In ihren Überlegungen richtete auch Cornelia Brink das Augenmerk verstärkt auf den Betrachter und den ihn umgebenden sozialen und kulturellen Rahmen, der das Sehen nicht nur beeinflusst, sondern den Erklärungsraum des Sichtbaren erst arrangiert. Im Folgenden sollte sich der Fokus also nicht nur auf die Bedingungen des Betrachtens richten, sondern sich auch auf deren historische Veränderlichkeit konzentrieren und die wechselseitige Beeinflussung von Kultur und Wahrnehmung in den Mittelpunkt der Analyse stellen.

Diesen Rahmen aufgreifend, untersuchte Cornelius Borck (Montreal) im ersten Vortrag der Sektion populäre Visualisierungen als „Interferenzzonen von Medizin, Technik und Kultur“. Der in seinem Vortrag zu den „Bilderwelten der Sinne“ untersuchte Quellencorpus bestand aus den in hohen Auflagen verlegten und international bekannten populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen des Mediziners und Aufklärers Fritz Kahn („Das Leben des Menschen“, 1926ff.) sowie Werken des Bauhaus-Schülers Herbert Bayer (Ausstellung „Wunder des Lebens“, 1935). Quellen also aus dem Inneren eines etablierten Marktsegments – dem der populärwissenschaftlichen Literatur, vor allem der gesundheitspolitischen Veröffentlichungen der 1920er und 1930er Jahre –, in dessen Kontext sich bereits bestimmte Methoden der Veranschaulichung in einer an neuen Medien, sinnlichen Erfahrungen und Visualisierungspraktiken reichen Zeit stabilisiert hatten. Borck konnte zeigen, dass sich in den von verschiedenen Grafikern und Künstlern gefertigten Abbildungen in Kahns Büchern immer stärker eine technisch-schematische Darstellung gegenüber einer biologisch-romantisierenden Bildsprache durchsetzte. Offen bleibt dabei, wie dieser Prozess in seiner Zeit zu verorten ist.

Aufgrund der unklaren Entstehungsbedingungen der Abbildungen und fehlender biographischer Informationen zu Fritz Kahn, aber auch aus generellen methodischen Überlegungen verschob Borck den Schwerpunkt seines Interesses von den

¹ Einen exzellenten Überblick bietet Dommann, Monika, Vom Bild zum Wissen. Eine Bestandsaufnahme wissenschaftshistorischer Bildforschung, in: Gesnerus 61 (2004), S. 77-89.

Autoren zu deren Werken. Fritz Kahn, dessen Abbildungen im 20. Jahrhundert einen vergleichsweise hohen Verbreitungsgrad erreichten und für den Stil medizinischer Abbildungen stilbildend werden sollten, stand in seinen Aufklärungsbemühungen nicht allein da, doch zeigt sich gerade in seinen Bildern ausgesprochen deutlich eine restlose Verschmelzung von Körper und Technik. Die menschlichen Organfunktionen wurden hier visuell mittels technologischer Analogien übersetzt. Das Herz wurde zu einem Motor, die Leber zur synthetischen Fabrik, der Mensch zum Industriepalast. „In der Bildsprache dieser Darstellungen kommt der Mensch mit der Erfindung technischen Geräts gleichsam zu sich selbst, gelangt zur Einsicht in den eigenen Funktionsaufbau und lässt den Körper zum nachvollziehbaren Kulturprodukt geraten.“, so Borck. Zumindest Fritz Kahns Bilder entlarvten sich dabei selbst: Am Ende jedes Apparates im menschlichen Körper sollte wieder ein (meist junger, männlicher) Mensch stehen, der diesen bediente.

Diese Bildästhetik prägte ebenso Herbert Bayers visuellen Stil. Auch bei Borcks Analyse der Grafiken Bayers stand weniger die Person des Schöpfers, als die vielfältigen Möglichkeiten der diskursiven Anknüpfung im Mittelpunkt der Untersuchung. Dabei kamen nicht nur die wechselseitige Erhöhung von Natur und Technik und die Kultivierung des Biologischen, sondern auch die Anlehnung der Visualisierungsformen an die NS-Ästhetik zur Sprache. Sowohl die Bildsprache Bayers als auch Kahns deutete Borck somit als Versuche, den Menschen auf verschiedene Art und Weise in der industriellen Moderne zu verorten. Der Technikdiskurs verknüpft sich hier mit dem biologistischen Diskurs der Zeit und bringt neue Formen der Veranschaulichung biologischer Vorgänge hervor.

Chronologisch ging Susanne Holschbach (Leipzig) einen Schritt zurück und versuchte, Visualisierungsparadigmen in Jean-Martin Charcots „photographischer Klinik“ offenzulegen. Sie untersuchte, vor allem anhand der zwischen 1876 und 1879 erschienenen Bände der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* sowie der Veröffentlichungen von Charcots Vorlesungen, bildliche Strategien und Rhetoriken bei der Darstellung hysterischer und – da dies als Abweichung wahrgenommen wurde – auch normaler Körper sowie deren Wandel. Hier hatten sich – anders als in Borcks Beispielen – noch keine klaren Grenzen und Vor-

gaben für die medizinische Darstellung als krank wahrgenommener Körper entwickelt. Holschbach machte zwei Phasen der fotografischen Praxis bei Charcot aus. Für die erste konnte sie eine gewisse Heterogenität der Bilder zeigen, die sich anhand von Bildausschnitten, Kameraperspektiven, aber auch an dem Vorhandensein ästhetischer, ja sogar erotischer Komponenten bildlich manifestierte. In der zweiten hingegen kam es zu einer Vereinheitlichung der Aufnahmestandards. Diese Entwicklung ging einher mit dem Versuch, seit 1878 in der Pariser Krankenanstalt Salpêtrière nicht nur weibliche Patienten, sondern ebenso männliche Hysteriker zu fotografieren. Die bildliche Repräsentation männlicher Hysterie und deren Veröffentlichung erfolgten mit der Absicht, das Verständnis der Hysterie als einer rein weiblichen Krankheit aufzubrechen. Hier trafen sich der Versuch der Popularisierung und der Wunsch, auf diese Weise auf den Prozess wissenschaftlicher Erkenntnissicherung einzuwirken. Bemerkenswert sei, laut Holschbach, dass hier die Symptome der Männer anhand des weiblichen Modells eines hysterischen Anfalls diagnostiziert wurden. Frauen wurden also zum Muster für die Diagnose von Männern. Die Hysterie, so Holschbach weiter, „verweiblichte“ den Mann jedoch nicht, vielmehr verstärkten sich in der bildlichen und textlichen Repräsentation die als natürlich maskulin angesehenen Eigenschaften und machen ein zeitgenössisches Ideal von Männlichkeit sichtbar.

Aufgrund der notwendigen Belichtungsverhältnisse mussten diese Fotografien vorerst jedoch im Freien aufgenommen werden und waren somit aus ihrem ursprünglichen Kontext, dem Krankenzimmer, entrückt. Die epileptischen Anfälle „mussten erst den Anforderungen des fotografischen Settings“ (Holschbach) unterworfen werden. Die Aufnahmen stellen also keine Dokumentation, sondern die Rekonstruktion eines bereits vom Mediziner gedeuteten, klassifizierten und in Idealphasen eingeteilten hysterischen Anfalls dar. Die Fotografie bildete dabei einen bereits ästhetisch gerahmten Blick des Mediziners ab. Verwendete man anfangs noch gleiche Aufnahmestandards für Männer wie für Frauen, so wurden im Laufe der Zeit – begleitet von technischen Veränderungen auf dem Gebiet der Fotografie und einem personellen Wechsel auf der Position des Fotografen – vorwiegend Idealtypen von gekrümmten weiblichen Körpern und gestreckten männlichen Körpern publiziert, die von der Herausbildung visueller Stereotype, bildlicher

Strategien und Rhetoriken innerhalb des noch neuen Mediums Fotografie zeugten.

Der Repräsentation von Weiblichkeit und Männlichkeit in Bildern und die darüber vermittelten Ansichten über Normalität widmete sich auch Lutz Sauerteig. In seinem Vortrag „Junge oder Mädchen, Frau oder Mann?“ beleuchtete er die Praktiken der Herstellung visueller Selbstverständlichkeit in bundesrepublikanischen Publikationen zur Sexualaufklärung für Kinder unterhalb des Pubertätsalters, die in den 1960er und 1970er Jahren erschienen. Methodisch bezog sich Sauerteig vor allem auf das Konzept des *doing gender*, das heißt auf die Annahme, dass das Geschlecht nicht als etwas Natürliches, Selbstverständliches gelten kann, sondern hergestellt werden muss und dessen man sich beständig selbst zu versichern gezwungen ist. Seine Aufmerksamkeit richtete sich deshalb auf die Requisiten der beständigen Reproduktion des, auf die Verfestigung einer bipolaren Wahrnehmung des Weiblichen und Männlichen hinwirkenden, medizinischen Wissens der Zeit. Sowohl Kleidungsstile, Frisuren, Gestik, Berufe, Namen als auch Körperformen und -proportionen seien als Symbole in einem interaktiven Verständigungs- und Lernprozess über *sex* und *gender* zu verstehen. Während eine bedeutende Quelle dieses Lernprozesses, die vorgelebten Geschlechterrollen in der Familie, sich weitestgehend der Beobachtung durch den Historiker entzieht, lässt das publizistische Material der Sexualaufklärung einen Blick zu in diesen hauptsächlich verborgenden Teil des Lernprozesses.

Lutz Sauerteig griff für seine Argumentation das Konzept der „ganz normalen Bilder“ auf, die alle Betrachter als selbstverständlich wahrnehmen, weil sie vermeintlich Natürliches abbilden.² Die Bilder aus Aufklärungsbüchern, -zeitschriften und Aufklärungsspielen las er als argumentative Strategien, die die Evidenz von Geschlechterdichotomien verdeutlichen sollten. Dabei betonten die Publikationen nicht nur Differenz statt Gemeinsamkeit, sondern versuchten auch, die Geschlechtsunterschiede mit Bedeutung zu versehen und Hierarchien dar- und dadurch herzustellen. Dem dienten nicht nur die körperlichen Merkmale; auch als geschlechtstypisch angesehene Verhaltensweisen vom aktiven Jungen und dem passiven, vorsichtigen Mädchen fanden sich auf den Bildern wie-

der, wurden förmlich naturalisiert. Solange man dabei auf traditionelle Unterscheidungsmerkmale wie Berufstätigkeit, Haarschnitt, Körperproportionen und Kleidungsstil zugreifen konnte, blieb die bildliche Reproduktion hierarchischer und dichotomer Geschlechterbeziehungen unproblematisch. Das Auftauchen neuer Bilder, die das traditionelle Sozialverhalten der Geschlechter problematisierten und umkehrten – Jungen spielten mit Puppen, Männer wurden bei der Hausarbeit und Frauen bei handwerklichen Tätigkeiten gezeigt –, deutet an, dass Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre diese Merkmale immer mehr an Trennschärfe verloren. Die zu diesen neuen Bildern notwendigen langen erläuternden Texte sind dabei Zeugen der damit verbundenen kulturellen Ängste und der Unsicherheit im Umgang mit den erst noch einzuübenden Rollen. Als also die meisten sichtbaren Zeichen von Geschlechterrollen in Auflösung begriffen waren, die „ehemals eindeutigen Zeichen für Geschlecht“ (Borck) ihre Eindeutigkeit verloren hatten, machte man sich in den untersuchten Aufklärungspublikationen auf die Suche nach anderen, sichereren Zeichen. Schnell verfiel man dabei der Anatomie des heterosexuellen Körpers. Ergebnis war eine nun steigende Anzahl von Abbildungen nackter Körper im untersuchten Quellenkorpus und der Festschreibung des genitalen Unterschieds als entscheidendem Merkmal zur Trennung des Maskulinen vom Femininen. Sie, die Abbildungen, waren also gerade nicht passiv, sondern etablierten bestimmte Feststellungen, hier z.B., dass Genitalien ein sicheres Zeichen für Geschlecht darstellen.

Dem Bildtypus der „Fotografien wider Willen“ und seiner Betrachtung wandte sich Cornelia Brink in ihrem abschließenden Vortrag zu. Unter diesen Begriff fasste sie Bilder von Kriminellen bei der Personenidentifikation, medizinische Bilder wie die von Susanne Holschbach erläuterten, koloniale Fotografien und nicht zuletzt Bilder von Holocaust und Krieg zusammen. Es sind „Fotos von verletzten, nackten oder kranken Menschen, von misshandelten, toten Körpern“, so Brink. Und es sind Fotografien, gemacht von Tätern, die die kontroverse Frage aufwerfen, wie diese den späteren Blick des Betrachters vorstrukturieren? Das mögliche Antwortenspektrum verdeutlichte Cornelia Brink anhand dreier Positionen. Auf der einen Seite steht die Ansicht, Fotografien würden den Täterblick quasi konservieren und unsere Deutung damit vordeterminieren. Konträr dazu steht

²Gugerli, David; Orland, Barbara (Hgg.), *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich 2002.

der Versuch, Fotografien als generell offen und damit ausschließlich abhängig vom kulturell bedingten Blick des jeweiligen Betrachters anzusehen. Fotografien evozieren dann keinen eindeutigen Standpunkt, im Gegenteil: sie zeichnen sich gerade durch ihre Fähigkeit aus, viele Deutungsmöglichkeiten zu eröffnen. Der Betrachter ist nie passiv, er ist immer aktiver Teilnehmer der (Re-)Konstruktion des auf dem Fotopapier fixierten Geschehens. Anhand der Position von Ulrich Baer zeigte Cornelia Brink eine weitere Möglichkeit der Verortung innerhalb dieser Bandbreite. Hier gilt, den Fotografien Verborgenes zu entlocken, indem der Betrachter seinen Blick – genauer als dies der Fotograf im Moment der Aufnahme tun konnte – auf die Details richtet, um so den Bildern neue Informationen entlocken zu können.

Bilder von Gewalt faszinieren, erschrecken, stoßen ab. Ein neutraler Blick des Betrachters beim „Betrachten des Leidens anderer“ ist unmöglich. Bisher jedoch, so Cornelia Brink, wurde die Rolle des Historikers als Betrachter fast vollkommen ausgeblendet. Aber „der Historiker, die Historikerin konfrontiert sich mit dem Bild und dem eigenen Blick darauf“ (Brink). Wie lässt sich dieser – nicht neutrale – Blick der Historiker in eine quellenkritische Analyse integrieren und selbstreflexiv auf die historische Analyse von Fotografien wider Willen anwenden? Darüber hinaus stellen diese Fotografien die Frage nach der Verantwortung des Historikers und der Publizisten bei der „Einspeisung“ von Bildmaterial in einen durch Gewalt übersättigten Bildmarkt. Hier, wo „Grenzbereiche des Visuellen“ (Brink) behandelt werden, wird die Frage, welche Fotografien man zeigen soll, virulent. Was ist dem Betrachter zuzumuten? Welche ethischen oder auch politischen Motive und Begründungen des Zeigens und Betrachtens lassen sich vertreten?

Doch eine alleinige Konzentration auf das Bildmaterial hat seine Tücken. In seinem Kommentar betonte Philipp Sarasin (Zürich) noch einmal die enge Verknüpfung von Bild und Text, wobei die Bilder den Text generieren oder aber, als anderer Extremfall, ausschließlich eine Authentifizierungsfunktion zum Text innehaben können. Im Normalfall jedoch gingen Bild und Text eine Verbindung miteinander ein, die nicht ausschließt – so habe das Beispiel Fritz Kahn verdeutlicht –, dass die „Eigenlogik der Bilder“ die Aussage der Texte unterminieren könne. Dabei fehlt, dies wurde in der Abschlussdiskussion nicht nur von den Referenten angemahnt, bisher ein geeignetes Ana-

lyseinstrumentarium, um genau diese Text-Bild-Arrangements zu untersuchen.

Deutlich wurde, dass es sich bei den untersuchten Quellen, ob es sich hierbei nun um Grafiken oder Fotografien handelte, gerade nicht um – wie von den an der Bildproduktion beteiligten Wissenschaftlern oftmals angenommen – neutral-objektive Bilder, sondern um Material handelt, welches Wertungen und Deutungsangebote bereits enthält. Dies lässt sich an den in den ersten drei Vorträgen zur Sprache gekommenen Beispielen zur Darstellung des Weiblichen und Männlichen kurz darlegen. So wurde in den Bildern des als Gynäkologen ausgebildeten Fritz Kahn selbst in sensiblen medizinischen Bereichen, wie der Frage nach der körperlichen Funktionsweise eines erigierten Gliedes, aus dem gesunden Mann ein perfekt funktionierender hydraulischer Apparat. Die weiblichen Genitalien wurden jedoch, den zeitgenössischen geschlechtsspezifischen Stereotypen entsprechend, gerade nicht als technische Gebärmaschine oder Regelkreis visualisiert; weil technisch nicht weiter erschließbar, werden sie stattdessen als „krakenhaft monströses Gebilde“ gezeichnet. Begrenzungen des Abbildbaren scheinen hier auf. Auch bei Susanne Holschbach wurden genau in dieser Frage die Grenzen des zeigbaren Raumes sichtbar. Die zu den Fotografien männlicher Hysteriker, welche im Gegensatz zu den weiblichen Patienten gänzlich ohne Kleidung abgebildet wurden, erschienenen umfangreichen Erläuterungen und Protokolle betonten nämlich gerade die Virilität (anhand der Merkmale muskulöse Körper, handwerkliche Berufe und Zeugungsfähigkeit) der Abgebildeten und verweisen damit auf den Versuch, den Blick des Betrachters bereits zu lenken, einzugrenzen. Wie und warum etablierte Abbildungsmuster des Femininen und Maskulinen durchlässig werden können, lässt sich hingegen an den Abbildungen bei Lutz Sauerteig nachvollziehen. Gleichzeitig verweisen diese aber auch darauf, dass sich Praktiken der Normierung nicht einfach auflösen, sondern durch neue ersetzt werden.

Dass es sich bei den untersuchten Grafiken und Fotografien um populäre Bilder handelte, haben alle Referenten ausdrücklich betont. Wie jedoch die Prozesse der massenhaften Verbreitung solcher Bilder die Etablierung von Blickmustern, Seh- und damit Deutungsgewohnheiten beeinflussen, blieb eine unbeantwortete und oftmals auch ungestellte Frage. Die Auswirkungen der Popularisierung

der ursprünglich meist im wissenschaftlichen Kontext entstandenen Bilder blieben in den Vorträgen weitestgehend ausgeblendet. Wie didaktische Anforderungen Bilder generieren, verändern und vorselektieren, blieb ebenso unbeachtet wie Fragen nach dem Verhältnis von Wissenschaftlern und Laien, nach der Rolle von Mediatoren sowie nach dem der Popularisierung zugrundeliegenden Wissenschaftsverständnis und dem von den Bildproduzenten implizit angenommenen Zielpublikum.

Hingegen zeigten sämtliche Vorträge deutlich, mit welchen Fragen sich die historische Bildforschung konfrontiert sieht. Wie können wir den Blick vergangener Betrachter rekonstruieren, wie von unseren eigenen – soziokulturell bedingten – Sehgewohnheiten abstrahieren und uns auf die Wahrnehmung der Zeitgenossen einlassen? Wie finden wir Zugang zu den inhaltlichen und ästhetischen Dekodierungsstrategien unserer Vorfahren? Aber auch: Wie lassen sich „Fotografien wider Willen“ in einer Welt, in der die Darstellung von Gewalt als „medialer Normalfall“ (Brink) zu gelten hat, als historische Quellen nutzbar machen?

Bilder, so haben die Vorträge dieser Sektion gezeigt, können uns die Wandelbarkeit und die gegenseitige Vernetzung von Diskursen veranschaulichen, sie zeigen an, wie sich der Raum des Zeigbaren verändert und erzeugen und begrenzen dabei selbst einen Raum des Darstellbaren, des Sichtbaren. Sämtliche Vorträge des Panels können somit auch als Plädoyer verstanden werden, nicht den Bildautor als Ausgangspunkt einer historischen Bildanalyse festzuschreiben. Viel eher schien allen Beteiligten eine Beschäftigung mit den regulierenden (diskursiven, medientechnischen und ästhetischen) Prozessen der Bildproduktion notwendig. Gerade der Einsatz neuer Medien hat dabei immer auch den Raum des Sichtbaren verändert und – so zeigen nicht nur die Bilder aus der Salpêtrière in den 1870er und 1880er Jahren, sondern z.B. auch die Anfänge der polizeilichen Fotografie von Tatverdächtigen in der Zeit der Jahrhundertwende und die Diskussionen um die „richtige“ Lesart von Röntgenbildern – lange Phasen mit erheblichen Spielräumen bis zur Durchsetzung von normierten Aufnahmen und standardisierten Weisen der Betrachtung gelassen. Diese Zeiten der Verunsicherung und Phasen der Etablierung neuer Bilddiskurse und ästhetischer Normen sollten daher zukünftig verstärkt im Zentrum historischer Betrachtungen liegen.

Tagungsbericht *HT 2006: Bilder vom Körper: Visualisierungspraktiken in medizinischen und populären Publikationen des 19. und 20. Jahrhunderts*. 19.09.2006-22.09.2006, Konstanz. In: *H-Soz-u-Kult* 18.10.2006.