

II. Zwei Realismen:

Kunst, Wissenschaft und das ›wahre Bild‹

Die Trennungsgeschichte von Kunst und Wissenschaft ist, zumindest während des 19. Jahrhunderts, von einem Paradox begleitet. Neben den vehementen Abgrenzungsbemühungen der Naturwissenschaften gegenüber allen Formen ›subjektiver‹ und auch ästhetischer Verfahren steht die mindestens ebenso intensive Annäherung an die Naturwissenschaften von Seiten der ästhetischen Theorie. Dies scheint zunächst deswegen überraschend, weil sich die Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts eine Vorstellung von Objektivität erarbeitet hatten, die darauf beruhte, mit Hilfe mechanischer Aufzeichnungsmedien die »menschliche Intervention zwischen Natur und Repräsentation« abzuschaffen oder doch zumindest zu minimieren.¹ Zu diesem Zweck wurden Künstler und Wissenschaftler gegeneinander ausgespielt. Der Franzose Claude Bernard, Autor der 1865 erschienenen *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin*, benannte die Trennung zwischen beiden sogar als Voraussetzung für den Fortschritt der Wissenschaft: »[...] es gibt keinen ärztlichen Künstler, weil es kein ärztliches Kunstwerk geben kann: jene, die sich als solche bezeichnen, schaden dem Fortschritt der medizinischen Wissenschaft.«²

Bernard kontrastierte Kunst und Wissenschaft, um die Veränderungen zu beschreiben, die mit der experimentellen Methode verbun-

1 | Lorraine Daston/Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: P. Geimer 2002, S. 29-99.

2 | Claude Bernard: *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* (Sudhoffs Klassiker der Medizin, hg. v. d. Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina durch Johannes Steudel und Rudolph Zau-nik, Leipzig 1961 [i. frz. Orig. erstmals 1865], S. 284.

den waren; das neue naturwissenschaftliche Verfahren war damit an die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Künstlervorstellungen gekoppelt, was wiederum ein erster Hinweis auf die zu Beginn erwähnte paradoxe Verfaßtheit der Differenzierung von Kunst und Naturwissenschaft ist. Auch in der strikten Forderung einer Trennung blieb die Kunst definierende Größe und Bezugspunkt, denn der Unterscheidung von künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeit lag eine strenge Trennung zwischen (der Kunst zugeschriebener) Subjektivität und (der Wissenschaft zugeschriebener) Objektivität zugrunde. »L'art, c'est moi; la science, c'est nous«, schrieb Bernard und hob damit sowohl auf die gewandelte Wissenschaftspraxis des 19. Jahrhunderts ab, die neue Formen wissenschaftlicher Kommunikation und gegenseitiger Überprüfung etablierte, als auch auf eine radikal ins Subjektive verwiesene Vorstellung künstlerischer Arbeit.³

Dieser forcierten Austreibung aller künstlerischen Anteile aus der wissenschaftlichen Tätigkeit stand jedoch zugleich der Versuch gegenüber, die Wissenschaft in die Kunst zu tragen. Während in der Wissenschaft die grundsätzliche Differenz zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Kreativität betont wurde, beanspruchten die Vertreter der Kunst, in ihrer Arbeit wissenschaftlichen Kriterien zu folgen.

So schien es völlig plausibel, von einem »wissenschaftlichen Künstler« zu sprechen und so die von den Naturwissenschaften forcierte Trennung wieder aufzuheben, wie das Beispiel des französischen Malers Jean-Léon Gérôme zeigt. Seine Zeitgenossen verbanden den realistischen Effekt seiner orientalisierenden Arbeiten mit den wissenschaftlichen Methoden des 19. Jahrhunderts und rezipierten ihn als »wissenschaftlichen Bilderhersteller«.⁴ Und Émile Zola machte das von Bernard beschriebene experimentelle Verfahren der Naturwissenschaften zur Grundlage des Romans und den Schriftsteller damit zum Beobachter und Experimentator. 1879 erschien der *Experimentalroman*, eine programmatische Schrift, in der Zola in direkter Auseinandersetzung mit Bernards *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* die strukturelle Gemeinsamkeit von naturwissenschaftlichem Experiment und realistischem Roman postulierte.⁵

3 | Zit.n. Lorraine Daston: The Moral Economy of Science, in: *Osiris*, Nr. 10 (1995), S. 3-24, hier: S. 22.

4 | Linda Nochlin: The Imaginary Orient, in: Katalog *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, IfA Stuttgart 1987, S. 172-80, hier: S. 174.

5 | Émile Zola: Der Experimentalroman. Eine Studie, Leipzig 1904 [zuerst 1880]. Zum hier entfaltenen Thema vgl.: Anja Zimmermann, »Dieses ganze unendliche Weltwesen«. Differenzen und Konvergenzen künstlerischer und wissenschaftlicher Verfahrensweisen am Ende des 19. Jahr-

Die Übertragung wissenschaftlicher Modelle auf die Literatur, die das Experiment zum Leitmotiv der schriftstellerischen Arbeit machte, war nicht nur für Zola von Bedeutung: Honoré de Balzac nannte sich einen »docteur ès sciences sociales« und Gustave Flaubert imaginierte die gegenseitige Durchdringung von künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeitsweisen und Denkmodellen: »[...] plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique«.⁶

Diese Inanspruchnahme naturwissenschaftlicher Verfahren für die Kunst ist angesichts der Tatsache, daß die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts im allgemeinen als eine der Hochphasen der »Ausdifferenzierung«⁷ von Kunst und Wissenschaft gilt, erklärungsbedürftig.

Verschiedene Antworten sind denkbar: Handelte es sich um die vergebliche Abwehr einer Entwicklung, die längst nicht mehr aufzuhalten war? Dann wären die Bemühungen von Seiten der Kunst und Literatur ein Abfallprodukt einer ausschließlich von den Naturwissenschaften bestimmten Entwicklung. Dagegen spricht, daß auch die Wissenschaftler auf die Neuerungen in Kunst und Literatur reagierten. Vielfach geschah dies sehr direkt, etwa wenn sich der Anatom August Rauber 1897 in einer *Akademischen Rede* zum *Naturalismus in der Kunst* äußerte, um die »bösen Geister der Wirklichkeit« abzuwehren, die seiner Meinung nach die Herrschaft in der Kunst errungen

hundert, in: Caroline Welsh/Stefan Willer (Hg.) ›Interesse für bedingtes Wissen‹. Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen, München 2008, S. 225-244.

6 | Correspondance, II, 395, zit.n. Hans-Joachim Müller: Zola und die Epistemologie seiner Zeit, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, V, Nr. 1 (1981), S. 74-102.

7 | Die Trennungsgeschichte zwischen Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften und die veränderte Rolle der Kunst in diesem Zusammenhang beschreiben als ›Ausdifferenzierung‹: Daniel Fulda/Thomas Prüfer: Das Wissen der Moderne. Stichworte zum Verhältnis von wissenschaftlicher und literarischer Weltdeutung und -darstellung seit dem späten 18. Jahrhundert, in: dies. (Hg.), Faktenglaube und fiktionales Wissen. Zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst in der Moderne, Frankfurt a.M., Berlin 1996, S. 1-22; Jörg Schöner: Neue Ordnungen im Verhältnis von ›schöner Literatur‹ und Wissenschaft, in: Klaus Richter u.a. (Hg.), Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930, Stuttgart 1997, S. 39-47; Thomas Lange und Harald Neumeyer betonen dagegen, allerdings für die Zeit »um 1800«, daß sich Kunst und Wissenschaft »aneinander profilieren« und verweisen damit auf die hier beschriebene Konstellation: Thomas Lange/Harald Neumeyer (Hg.): Kunst und Wissenschaft um 1800 (Stiftung für Romantikforschung, Bd. XIII), Würzburg 2000, S. 7.

hatten.⁸ Angesichts einer sich in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem visuell etablierenden »medizinischen Ästhetik des Häßlichen«⁹ schien für die Wissenschaftler die Frage drängend, wie sie den eigenen Bildhaushalt mit der programmatischen Zuwendung der Künste zur »häßlichen« Wirklichkeit in Einklang bringen konnten. Andere Mediziner hatten sich zuvor in ähnlicher Weise geäußert. Der Arzt Gustav Theodor Fritsch betrachtete 1893 *Unsere Körperform im Lichte der modernen Kunst* und deklinierte den »Canon der menschlichen Gestalt« an den Bildern Max Klingers und Julius Exters.¹⁰ Beide Wissenschaftler, Fritsch ebenso wie Rauber, reagierten auf eine zweifache Krise – die der eigenen Disziplin und die der Künste –, indem sie die medizinische Darstellung des Körpers und die künstlerische aufeinander bezogen. Vor allem aber konturierten sie wissenschaftliche Arbeit in der Auseinandersetzung mit den vermeintlichen Aufgaben und Pflichten eines »der Wahrheit« verpflichteten Künstlers.

Neben diesem sehr direkten Engagement mit den Positionen zeitgenössischer Kunst durch die Wissenschaft stehen die Arbeiten anderer Mediziner, für die die Frage nach »dem Künstler« ebenso wichtig war, auch wenn sie sich nicht direkt zur Kunst ihrer Zeit äußerten.

Der französische Mediziner Duchenne de Boulogne, dessen Fotografien elektrischer Muskelreizungen Darwin zur Illustration der *Gemüthsbewegungen* verwendete und für seine Publikation nachstehen ließ, ist hierfür ein Beispiel. In Duchennes großer anatomischer Arbeit, dem *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862), finden sich neben den Fotografien, die seine Experimente mit der elektrischen Muskelreizung dokumentieren, auch Fotos eines von ihm »korrigierten« Modells des Laokoonkopfes (Abb. 2).

Über diese Anwendung naturwissenschaftlichen Wissens zur Verbesserung künstlerischer Darstellung wird im folgenden noch ausführlich zu handeln sein. Vorerst mag es genügen, darauf hinzuweisen, daß Duchenne damit nicht nur die allgemeine Nützlichkeit seiner Experimente belegte, sondern seine Kompetenz in der *künstlerischen* Repräsentation des menschlichen Körpers unter Beweis stellte – nicht nur, daß er, wie er ausdrücklich betonte, seine Abbildungen ohne Künstler herzustellen vermochte; er wurde gewissermaßen selbst zum Künstler, zumindest zu einem Wissenschaftler, der eine spezifisch als *künstlerisch* gekennzeichnete Autorität besaß.

8 | August Rauber: *Der Naturalismus in der Kunst*, Leipzig 1897, S. 10.

9 | Gunnar Schmidt: *Anamorphotische Körper. Medizinische Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert*, Köln 2001.

10 | Gustav Theodor Fritsch: *Unsere Körperform im Lichte der modernen Kunst*, Berlin 1893, S. 12.

Abbildung 2: Duchenne de Boulogne, *Bildtafel aus Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris 1862



Die *Trennung* zwischen Kunst und Wissenschaft war daher nicht ohne eine gleichzeitige gegenseitige *Annäherung* zu bewerkstelligen und offenbar waren die beiden Systeme der Weltaneignung auf eine Weise füreinander konstitutiv, die die Betonung der Trennung zu überdecken neigt. Und noch etwas Weiteres steht zu vermuten: daß die für das 20. Jahrhundert typische Zuweisung ›subjektiver‹ Verfahren an die Künstler ihren Ursprung gerade in deren Bemühen um ›Objektivität‹ haben könnte.¹¹ Bester Beleg hierfür ist der Kunstphilosoph Konrad Fiedler, der die Begeisterung der französischen Realisten für die Naturwissenschaften ausführlich kommentierte. Fiedler suchte die »künstlerische Individualität« gegenüber der naturalistischen »Inventarisierung der Welt« zu theoretisieren und damit zu stärken.¹² Seine Position ist symptomatisch für den hier beschriebenen Zusammenhang zwischen Annäherung und Trennung von Kunst und Wissenschaft. Fiedler unterschied zwar streng zwischen künstlerischer Krea-

11 | Vgl. zum Zusammenhang zwischen Kunstgeschichte und Subjektgenese: Heinz Knobloch: *Subjektivität und Kunstgeschichte* (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, hg. v. Christian Posthofen, Bd.4), Köln 1996.

12 | K. Fiedler 1881, S. 99.

tivität und deren Orientierung des Realismus am »wissenschaftlichen Geist«; gleichzeitig vermochte er jene aber überhaupt erst in engem Bezug auf die Wissenschaften zu entwickeln.

Dies zeigt, daß die Trennungsgeschichte von Kunst und Wissenschaft für das 19. Jahrhundert nicht mit dem Blick nur auf eine der beiden Seiten thematisiert werden kann. Die Wissenschaftshistoriker Lorraine Daston und Peter Galison beispielsweise konzentrieren sich in ihren Untersuchungen zur Genese des modernen Objektivitätsbegriffs fast ausschließlich auf den naturwissenschaftlichen Part. Sie beschreiben, wie die »mechanische Objektivität« zum Grundstein moderner Objektivitätsvorstellungen wurde und inwiefern diese auf der Trennung künstlerischer und wissenschaftlicher Repräsentationsformen beruhte; gemäß des Ideals mechanischer Objektivität galten technisch erzeugte Bilder, die scheinbar ohne den Eingriff eines Menschen hergestellt werden konnten, als besonders wünschenswert. Daston und Galison berücksichtigen die vielfältigen Anwendungen sowohl des neuen Mediums Fotografie als auch die Veränderungen, die das neue Objektivitätsideal für die Vorstellung von der Aufgabe des Wissenschaftlers mit sich brachte. Weitgehend unbeachtet blieben dabei aber die Positionen ästhetischer Theorie, die mindestens ebenso sehr an einem Begriff von Objektivität arbeiteten, aber *künstlerische* Produktionsweisen zum Ziel hatten.

So wie die Wissenschaftsgeschichte in ihrer Historisierung von Objektivität den künstlerischen Annäherungen an die Wissenschaft nur wenig Interesse entgegenbringt, so verfahren auch kulturwissenschaftliche Analysen von Zolas Orientierung an den Naturwissenschaften eher kursorisch, was die zeitgenössische naturwissenschaftliche Bildpraxis betrifft.¹³ Und auch aus »bildwissenschaftlicher« Perspektive wird meist, wenn das Thema überhaupt einmal problematisiert wird, einer der beiden Stränge bevorzugt behandelt.

Dabei bildete die naturwissenschaftliche Wissensproduktion, die ihre »Wissensobjekte« in Darstellung und Ausstellung überhaupt erst hervorbringt¹⁴ den Widerpart ästhetischer Bemühungen um Objekti-

13 | So auch Irene Albers, deren grundlegender Beitrag zu Zola sich mit dem Verweis auf einen der usual suspects, Alphonse Bertillon, begnügt, wenn es um die zeitgenössischen visuellen »Experimentalanordnungen« geht: Irene Albers: »Der Photograph der Erscheinungen« Émile Zolas Experimentalroman, in: P. Geimer 2002, S. 211-251.

14 | Sybille Krämer/Horst Bredekamp: Kultur, Technik, Kulturtechnik. Wider die Diskursivierung der Kultur, in: Sybille Krämer (Hg.), Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 11-22, hier: S. 14.

vität. Ohne die naturwissenschaftlichen Bilder läßt sich daher, so sei zugespitzt formuliert, auch nicht verstehen, was Konrad Fiedler mit der künstlerischen Suche nach »Wahrheit« meinte (*Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, 1881). Unverzichtbar für eine Analyse sind daher die Bildexperimente, die traditionellerweise in enger Auseinandersetzung mit den Künsten entwickelt wurden, etwa in der Medizin und der Anatomie. So wendet sich eben nicht nur Zola der Schrift eines Mediziners zu, um die Naturwissenschaftlichkeit der eigenen schriftstellerischen Arbeit zu theoretisieren, sondern gerade in der Medizin wird die Objektivierung auf der Ebene der Bilder verfolgt. Die Konzeptualisierung naturwissenschaftlicher (Bild-)Kompetenz konturierte sich in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Traditionen.

Ästhetik, Medizin und Literatur besetzten, so legen die hier skizzierten Zusammenhänge nahe, ein gemeinsames Feld, dessen Konturen und Beschaffenheit jedoch noch einigermaßen verschwommen sind. Das »unlösbar erscheinende [...] Wirrsal von Bewegung, Gegenbewegung, These und Antithese«¹⁵, das für die Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts so charakteristisch ist, erscheint jedenfalls noch einmal zugespitzt.

Ein begriffliches und inhaltliches Relais, mit dem sich die widersprüchlichen und unterschiedlichen diskursiven Praxen im Sinn der hier verfolgten Fragestellung dennoch verknüpfen lassen, ist die Formulierung vom ›wahren Bild‹. Entliehen ist dieser Begriff einem Text zur Benutzung des Mikroskops, in dem einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber der Objektivität der Fotografie Ausdruck verliehen wird. Der Mediziner Pieter Harting wies 1886 auf die Mängel der fotografischen Wiedergabe mikroskopierter Beobachtungen hin. Die Fotografie bezeichnete er als »unwahres Bild«, weil sie ein Zuviel an visueller Information liefere.¹⁶ Hartings Aussage paßt, wie einige der bereits zitierten, nicht so recht zur Vorstellung vom 19. Jahrhundert als einer Zeit, die Fotografie ausnahmslos als Garantin von Objektivität betrachtete; dabei ist diese Widersprüchlichkeit konstitutiv für die Debatten um Objektivität und die Rolle von Wissenschaftlern und Künstlern in der Bildproduktion und korreliert mit dem oben beschriebenen Paradox, in dem sich die Trennungsgeschichte von Wissenschaft und Kunst entfaltet. Das ›unwahre‹, und sein Gegenstück, das ›wahre Bild‹, wurden

15 | Dieter Munk: Zur amerikanischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts, in: Albrecht Leuteritz u.a. (Hg.), Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, Sigmaringen 1975, S. 213-229.

16 | Pieter Harting: Das Mikroskop, Braunschweig 1886.

zu Leitworten, die »von allen weltanschaulichen und künstlerischen Richtungen in Anspruch genommen« wurden.¹⁷

Konrad Fiedler schrieb über Hans von Marées, daß sich ihm »das Wesen der Dinge offenbarte«, eine Formulierung, die den Topos der »sich entschleiernenden Natur« aufnimmt, der in Ernst-Louis Barrias' Skulptur *La nature se dévoilant à la science* visualisiert wird (Abb.1). Ludwig Choulant, der 1852 eine *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung* herausbrachte, sah die »individuelle Wahrheit« einer anatomischen Darstellung allein durch ein geglücktes Zusammenspiel eines »sachkundigen Anatomen« und eines Künstlers zu verwirklichen.¹⁸ Und der Kunsthistoriker Max Lautner begab sich Ende des Jahrhunderts buchstäblich auf die Suche nach einem »wahren Bild«, indem er auf Bildern Rembrandts nach versteckten Spuren suchte, die beweisen sollten, daß diese in Wirklichkeit von Ferdinand Bol stammten.¹⁹ Lautner wollte mit Hilfe von Fotografien die »wahre« Signatur auf den Werken Rembrandts gefunden haben und so zu einem »Neubau der holländischen Kunstgeschichte« beitragen.

17 | Adalbert Schlinkmann: »Einheit« und »Entwicklung«, Bamberg 1974, S. 232.

18 | Ludwig Choulant: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*, unveränderter Nachdruck der Ausgabe v. 1852, Wiesbaden 1971, IV. Choulant war Direktor der chirurgisch-medizinischen Akademie in Dresden und Leiter der dortigen Bibliothek, sowie Professor der Klinik und Medizinalreferent beim Ministerium des Inneren: Walter Artelt: Die Kunst abzubilden – Abbildung als Kunst, in: *Medizinhistorisches Journal*, Bd. 2 (1967), S. 317-322.

19 | Max Lautner: Wer ist Rembrandt? Grundriß zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte, mit 7 Tafeln in Photogravure, Breslau 1891. Zu Lautner: Martin Hellmold: Rembrandt am Scheideweg. Max Lautner, eine Farce und die Autonomisierung einer Künstlerfigur, in: ders.u.a. (Hg.), *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München 2003, S. 67-88; Franziska Brons: Mikrofotografische Beweisführungen. Max Lautners Neubau der holländischen Kunstgeschichte auf dem Fundament der Fotografie, in: Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel (Hg.), *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008, S. 153-162.

Gerade, weil mit dem ›wahren Bild‹ jeweils Unterschiedliches gemeint war, bildet der Begriff die Tangente dieser unterschiedlichen Diskurse. Seine Verwendung in dieser Arbeit zeigt das Interesse und den Wunsch, diese unterschiedlichen Diskurse zusammenzufügen und nach Austausch, Verknüpfung und Differenz zu fragen, also nach dem, was Foucault als das »positive Unbewußte« der Wissenschaften bezeichnet hat.²⁰

Im Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Les mots et les choses* unterschied Foucault seine Perspektive von einer reinen Wissenschaftsgeschichte, deren Ziel es sei, den »Fortschritt der Entdeckungen« aufzuzeichnen.²¹ Mit den verschiedenen postmodernen *turns* scheint diese Kritik mittlerweile überholt, wuchs doch in den letzten Jahren das Interesse an den »technischen und symbolischen Praktiken« der Wissensproduktion.²² Bruno Latour formulierte dies in einem Buchtitel, *Science en action*, der auf die performativen Aspekte jeder Form von Wissenschaft hinweist, durch die die Untersuchungsgegenstände in der ›Beschreibung‹ und Analyse erst hervorgebracht werden.²³

Foucault identifizierte aber neben dieser teleologisch orientierten Suche nach ›Entdeckungen‹ noch eine zweite Ebene wissenschaftshistorischer Forschung, die er als Suche nach dem »Unbewußten der Wissenschaft« beschrieb. Dies sei all das, was sich dem Fortschritt entgegenstellt, »die Einflüsse, die [am wissenschaftlichen Bewußtsein] haften, die impliziten Philosophien, die ihm zugrunde lagen, unartikulierte Thematik, die unsichtbaren Hindernisse.«²⁴ Foucault setzte dem die Rekonstruktion des »positiven Unbewußten des Wissens« entgegen, »eine Ebene, die dem Bewußtsein des Wissenschaftlers entgleitet und dennoch Teil des wissenschaftlichen Diskurses ist«.²⁵ Damit zielte er auf die gemeinsame Basis einer »ganzen Reihe wissenschaftlicher ›Re-

20 | Vgl. zum problematischen Einflußbegriff, der hiermit ersetzt werden soll: Anja Zimmermann (Hg.): *Medium der Sichtbarkeit: Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg 2005.

21 | M. Foucault 2003 [zuerst 1971], S. 11.

22 | S. Krämer/H. Bredekamp 2003, S. 14.

23 | Bruno Latour: *La Science en action*, Paris 1989; Michael Hagner (Hg.): *Elemente einer Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a.M. 2001; Michel Serres (Hg.): *Elemente einer Geschichte der Wissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002.

24 | M. Foucault 2003, S. 11.

25 | Ebd., S. 11-12. Die folgenden Zitate sind ebenfalls diesen Seiten entnommen.

präsentationen« oder »Ergebnisse« [...], die überall in der Naturgeschichte, der Ökonomie und der Philosophie der Klassik verstreut sind.«

Eine solche Perspektive ermöglicht es dort, wo scheinbar ganz verschiedene Probleme und Fragen artikuliert werden, die Arbeit an einem gemeinsamen Thema zu sehen oder anders formuliert: zu erkennen, was »unmöglich zu denken« war.²⁶

Die beiden kulturellen Leitfiguren des Künstlers und des Wissenschaftlers bevölkern die Medizin und ihre Texte und Bilder ebenso wie die Ästhetik; und das »wahre Bild« ist hier wie dort ein Topos, der den Transfer zwischen den einzelnen Wissensfeldern anzeigt. In diesem Sinne sollen im folgenden die Objektivierungsdiskurse des 19. Jahrhunderts als Kontaktzonen²⁷ beschrieben werden. Als solche fungieren medizinische Körperbilder, wissenschaftliche Texte, Kunstwerke und ästhetische Theorien. Die Frage nach »Einflüssen« spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle und führt im Grunde in die falsche Richtung, da sie nahe legt, die medizinischen Visualisierungen hätten sich unter dem Einfluß der Kunst oder Kunsttheorie »verändert«. Tatsächlich entstehen und wirken diese Visualisierungen aber nicht unabhängig und getrennt von kunsttheoretischen Positionen, sondern haben vielfach konstitutive Funktion. Um dies deutlich zu machen, werden im folgenden unterschiedliche Quellen nebeneinandergestellt; Konrad Fiedler, Claude Bernard, Duchenne de Boulogne und Émile Zola sind Vertreter verschiedener Disziplinen, deren Interesse ganz unterschiedlichen Dingen galt. Gleichwohl gebietet es die Fragestellung dieser Arbeit, sie zusammenzulesen, um damit dem auf die die Spur zu kommen, was als Basis dieser ganz unterschiedlichen Unternehmungen zu gelten hat.

Daher lautet eine zentrale These des folgenden Kapitels, daß die Entwicklung einer objektiven Bildpraxis und -theorie während des 19. Jahrhunderts nicht ohne Berücksichtigung der Veränderungen in den Konzeptionen des Künstlers und Wissenschaftlers zu verstehen ist. Ziel ist, zu zeigen, inwiefern »der Wissenschaftler« Anteile »des Künstlers« inkorporierte, wobei die Veränderungen in der Einschätzung dessen, was jeweils der Anteil des Künstlers oder des Wissenschaftlers an der Produktion eines »wahren Bildes« sei, unterschiedlich bewertet wurde. Eine Beschreibung dieser Entwicklung bliebe unvollständig, berücksichtigte man nicht die lebhafte Auseinandersetzung über den Stellenwert der Kunst angesichts eines erweiterten Geltungsanspruchs der Wissenschaften. In diesen Debatten wurden Parameter

26 | Ebd., S. 17.

27 | Den Begriff prägte Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London 1992.

entwickelt, mit denen die künstlerische Arbeit im Kontext wissenschaftlicher Erkenntnisbildung definiert werden sollte. Kunst- und literaturtheoretische Reflexionen über den Status des Ästhetischen »prozedier[t]en gemäß Modellen oder Begriffen, die der Biologie« und anderen Wissenschaften entliehen waren.²⁸

Wie aber kam es zu einer ästhetischen Lektüre naturwissenschaftlicher Erkenntnistheorie? Und auf welche Weise wurde *künstlerische* Tätigkeit als eigene Erkenntnisleistung im Bezug auf wissenschaftliche Erkenntnisbildung beschrieben? Auch diese Fragen sollen im folgenden bearbeitet werden. Zu unterscheiden sind dabei drei Modi, in denen dieser Transfer zwischen Wissenschaft und Kunst und *vice versa* sich ereignete: das Beanspruchen naturwissenschaftlicher Verfahren für die künstlerische Praxis, die Kritik dieser Bemühungen aus naturwissenschaftlicher Sicht und schließlich der Versuch der Sicherung der Bedeutung der Kunst gegenüber den erweiterten Wahrheitsansprüchen der Naturwissenschaften.

Der Blick von Nirgendwo: Geschichte der Objektivität und ihrer Kritik

Das im Laufe des 19. Jahrhunderts stärker werdende Bemühen um einen rationalen und distanzierten Blick auf die Phänomene der Welt wurde als »Blick von Nirgendwo« bezeichnet.²⁹ Der Blickbegriff erweist sich dabei als überaus treffend und zugleich als theoretisch produktiv; in der Allusion auf ein dem Visuellen entlehntes Metaphernfeld macht er deutlich, daß Objektivität im übertragenen wie im buchstäblichen Sinn mit dem Sehen und dem Vorgang des Sehens, dem Blick, zusammenhängt. Als Phantasma eines ortlosen Blicks auf die Welt und ihre Phänomene durchdrang er im 19. Jahrhundert wissenschaftliche, philosophische und ästhetische Diskurse.

Die Literaturwissenschaftlerin Amanda Anderson beschrieb diese Verknüpfung unterschiedlicher Bereiche für die viktorianische Kultur als »cultivation of detachment«.³⁰ »Distanzierung« war, so Andersen, das Kennzeichen unterschiedlichster kultureller und wissenschaftlicher Projekte des 19. Jahrhunderts. Andersens Studie versteht sich als Kommentar zur Objektivitätskritik »within much materialist, feminist, poststructuralist, and identity-based criticism«, die darauf be-

28 | M. Foucault 2003, S. 417.

29 | Thomas Nagel: The View from Nowhere, New York 1986.

30 | Amanda Anderson: The Powers of Distance. Cosmopolitanism and the Cultivation of Detachment, Princeton, Oxford 2001.

harre, daß Objektivität »illusory, pretentious, hierarchical, and even violent« sei.³¹ Bei aller Oberflächlichkeit, mit der diese Kennzeichnung kritischer Auseinandersetzung mit modernen Objektivitätsvorstellungen zu Werke geht, macht Anderson aber doch auf ein Problem aufmerksam, das vor allem einer zur ›Bildwissenschaft‹ werden wollenen Kunstgeschichte zu schaffen macht. Ohne es zu wollen, perpetuieren viele Arbeiten, die mit einer bildwissenschaftlichen Perspektive eine Erweiterung derjenigen Bildarchive intendieren, auf die das Fach Kunstgeschichte ausgreift, die eigentlich kritisierten Objektivitätsvorstellungen. Sie gehen von der Annahme aus, naturwissenschaftliche Objektivitätsvorstellungen bauten auf ein mimetisches Verhältnis zwischen dem Gegenstand naturwissenschaftlicher Forschungen und dessen Repräsentation. Wo also Naturwissenschaftler Bilder als Belege und Indizien einer von ihnen entdeckten Wirklichkeit verwenden, könne die Kunstgeschichte zeigen, inwiefern die vermeintlich auf eine unhintergehbare Wirklichkeit verweisenden Bilder Inszenierungen und damit auch Konstruktionen dieser Wirklichkeit darstellen.³² Eine Reihe von Arbeiten begnügt sich daher mit dem Nachweis der ›Konstruiertheit‹ der Bilder und übersieht dabei, daß bei der Herstellung naturwissenschaftlicher Bilder und bei der Reflektion ihrer Nutzung die vermeintlich verschliffene und überdeckte Konstruiertheit eine grundlegende Rolle spielt, die als konstitutiver Bestandteil der Bildproduktion nicht das Ergebnis einer kritischen Analyse sein kann, sondern deren Ausgangspunkt bilden muß.

31 | Ebd., S. 7.

32 | Dies ist eine Problematik, die dem inflationären Gebrauch des Konstruktionsbegriffs in den Kulturwissenschaften geschuldet ist; es handelt sich um ein grundsätzliches methodisches Problem, das nicht unbedingt als Manko einzelner AutorInnen benannt werden kann. Festzuhalten ist, daß der kunthistorische Ausgriff auf die kunstfremden, das heißt wissenschaftlichen Bilder gelegentlich mit starren Vorannahmen operiert, die eine adäquate Beschäftigung mit dem Material erschweren: aus kunsthistorischer Sicht scheint die naturwissenschaftliche Bildproduktion zunächst einmal uniform mit »Objektivität« in Zusammenhang gebracht zu werden. Als ein Beispiel unter vielen sei hier auf den als Grundlagentext konzipierten Band *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* von Struken und Cartwright verwiesen: »Because scientific imagery often comes to us with confident authority behind it [...], we [...] assume it represents objective knowledge« (Hervh. i. Orig.), Marita Struken und Lisa Cartwright 2001: »Scientific Looking, Looking at Science«, in: *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, S. 279-314, hier: S. 279.

Die Stile der Objektivität: Ludwik Fleck und die Kunstgeschichte

Zurück zum ›Blick von Nirgendwo‹. Es ist auffällig, daß zwei der zentralen Positionen der Kritik wissenschaftlicher Erkenntnisbildung und der Genese von Objektivität auf einen kunsthistorisch geformten Stilbegriff zurückgreifen. Ludwik Fleck widmete in seiner erstmals 1935 erschienenen Studie *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* anatomischen Illustrationen einen längeren Abschnitt. An ihnen zeigte er die Verbindung von wissenschaftlichem Sehen und zeitgebundenem Denkstil und wies damit auf die wirklichkeitskonstituierende Funktion des Visuellen hin.³³ Paul Feyerabend legte 1984 eine Studie mit dem Titel *Wissenschaft als Kunst* vor, in der er einen an Riegl geschulten kunsthistorischen Stilbegriff zum Instrument einer Dekonstruktion der Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft machte.

Beide, Fleck wie Feyerabend, begriffen Objektivität als ein ›Stilphänomen‹; anders als Feyerabend war Fleck jedoch vor allem an der Rekonstruktion der Historizität von Objektivität interessiert. Die »wissenschaftliche Tatsache«, deren Entstehung Fleck zu seinem Thema machte, war zuvor eine nicht problematisierte Größe der Wissenschaftshistoriografie, deren Evidenz außer Frage stand. Wissenschaftsgeschichte widmete sich der ›Entdeckung‹ der Tatsachen durch die Wissenschaft, nicht ihrer ›Entstehung‹. Das Modell, gegen das sich Fleck wandte, ging von individuell arbeitenden naturwissenschaftlichen Genies aus, deren Arbeit in einer wissenschaftshistorischen Teleologie aufzugehen hatte. Uninteressant war in diesem Zusammenhang jede Form des Scheiterns, sofern es nicht als ein Irrtum gewertet werden konnte, der letztlich doch zu einem Fortschritt führte. Mit der Frage nach der Entstehung einer wissenschaftlichen Tatsache war dagegen ein antiindividualistischer Erkenntnisbegriff gesetzt, mit dem die Konstruktion von Wissen untersucht werden konnte. Eine wissenschaftliche Tatsache, das macht Flecks Untersuchung deutlich, ist ein Effekt wissenschaftlicher Praxis, in die auch die jeweils Forschenden eingebunden sind. Als »Denkkollektiv« benannte Fleck diesen sozialen Aspekt der Wissensproduktion. Mit ihm ist im empirischen Sinn

33 | Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a.M. 1999 [zuerst 1935]; zur Rezeption Flecks vgl.: Lothar Schäfer/Thomas Schnelle: Ludwik Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie, in: Fleck 1999, VII-XLIX.

die Gemeinschaft der Wissenschaftler bezeichnet, in deren Zusammenhang Erkenntnis produziert und kommuniziert wird.

Fleck argumentierte jedoch nicht nur wissenssoziologisch, sondern berücksichtigte auch historische Bedingungen von Wahrnehmung und dem Umgang mit Wirklichkeit, die die Voraussetzung (natur-)wissenschaftlicher Arbeit bilden. Er betonte, daß sich verändernde »Denkstile« die »Bereitschaft für gerichtetes Wahrnehmen und entsprechendes Verarbeiten des Wahrgenommenen«³⁴ strukturieren. Diese kulturellen Voraussetzungen wissenschaftlicher Erkenntnis sind unhintergebar; sie stellen die Voraussetzung jeder Form der Erkenntnis dar. So ist das wissenschaftliche Wahrnehmen und Kommunizieren in einem bestimmten Denkstil auch keine Eigenschaft der Vergangenheit, die die moderne Wissenschaft überwinden kann, sondern wissenschaftliche Erkenntnis ist überhaupt nur im Sinne eines Denkstils zu beschreiben. Damit ist der Vorstellung widersprochen, moderne Wissenschaft sei näher an den Dingen selbst. Eine anatomische Illustration des 17. Jahrhunderts verwendet allegorische Elemente, die in einer Darstellung des 20. Jahrhunderts selbstverständlich fehlen. Fleck erläutert, inwiefern die spätere Visualisierung ebenso wie die ältere einem bestimmten Denkstil folgt. Damit löste Fleck das scheinbare Evidenz-Verhältnis von Wahrnehmung, Erkenntnis und deren Repräsentation auf und verband den wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß mit den spezifisch visuellen Ausprägungen eines »Stils«.

In den 1930er Jahren, in denen Fleck erstmals vom Denkstil sprach³⁵, hatte sich der *kunsthistorische* Stilbegriff längst von seinem normativen Ursprung gelöst und wurde als entwicklungsgeschichtlicher Begriff Grundlage der »Entstehung der autonomen Kunstgeschichte«.³⁶ Die Konzentration auf die formalen Aspekte von Kunst, Architektur und Kunsthandwerk löste eine überwiegend biografische Kunstgeschichtsschreibung ab. Wölfflins »Kunstgeschichte ohne Namen«³⁷ lenkte die

34 | L. Fleck 1999, S. 187.

35 | Zuerst fand der Begriff des Denkstils Verwendung in: Ludwig Fleck, Zur Krise der »Wirklichkeit«, in: Die Naturwissenschaften, 17 (1929), S. 425-430.

36 | Vgl. Willibald Sauerländer: Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle, in: Roger Bauer u.a. (Hg.), Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 35), Frankfurt a.M. 1997, S. 125-142.

37 | Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1942, S. 15.

Aufmerksamkeit weg vom Künstlerindividuum hin zu »Grundbegriffen« künstlerischer Gestaltung, um so ein Instrumentarium für eine nicht-wertende Beschreibung künstlerischer Stilentwicklung bereitzustellen.³⁸ Nicht die Künstlerbiografie, sondern die stilistischen Eigenschaften eines Kunstwerks wurden die Mittel zu seiner Erschließung. Eine formale Analyse sollte dazu dienen, Erscheinungen der *Form* quer zu allen herkömmlichen Gattungshierarchien als Ausdruck menschlichen ›Kunstwollens‹ lesbar zu machen. Solchermaßen gewendet, implizierte der kunsthistorische Stilbegriff, daß an den Kunstwerken etwas abzulesen sei, was jenseits der Künstlerindividualität lag.³⁹

Flecks Rückgriff auf den Stilbegriff ist daher auch Reflex auf den in der Kunstgeschichte einige Jahrzehnte zuvor vollzogenen Bruch, der als »Abschied von einer überwiegend biographisch bestimmten Betrachtungsweise« beschrieben wurde.⁴⁰ Fleck ging nicht mehr vom Naturwissenschaftlergenie als Referenz wissenschaftshistorischer Forschung aus, sondern beschrieb mit dem Denkstil die kollektive Verfaßtheit der Wissensproduktion, die sich buchstäblich in den wissenschaftlichen Visualisierungen abbildet. Für die Kunstgeschichte stand mit der Konzentration auf den Stilbegriff – durchaus vergleichbar – der Abschied vom Künstler als strukturierender Größe der Werkanalyse zur Debatte. Der Begriff transportierte darüber hinaus eine bestimmte Art Lektüre, indem er Kunst, Kunsthandwerk und Architektur als Ausdruck einer übergreifenden »Weltanschauung« (Riegl) lesbar machte.⁴¹ Vor allem aber wurde Stil als Voraussetzung des Sichtbarmachens begriffen, da erst durch ihn *im Bild* etwas sichtbar werden könne. Stil wurde so zum konstitutiven Element von Sichtbarkeit.⁴²

Es ist daher nur folgerichtig, daß Fleck im Kapitel zum Denkstil

38 | Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.

39 | Mit ›Stil‹ stand darüber hinaus ein Begriff zur Verfügung, der – etwa im Sinne Riegls als »Kunstwollen« – als »sichtbare Emanation der alle geschichtlichen Erscheinungen einer Epoche in sich begreifenden Weltanschauung aufgefaßt« werden konnte. Vgl.: W. Sauerländer 1977, S. 136.

40 | Ebd., S. 126.

41 | So Riegl in der ›Spätromischen Kunstindustrie‹, Wien 1927, 19, vgl. ebd., S. 136.

42 | Aus diesem Grunde wurde Riegls Stilkonzeption auch mit Foucaults Diskursbegriff verglichen. So wie nach Foucault der Diskurs die Gesamtheit möglicher Aussagen bestimmt, so bildet der Stil auch die Voraussetzung bildlicher Sichtbarkeit. Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek b. Hamburg 1997, S. 67–68.

den naturwissenschaftlichen Illustrationen besondere Aufmerksamkeit schenkt. Dabei ist die Verknüpfung von Denkstil und dem Zu-Sehen-Gegebenen so eng, daß zwischen beidem nicht wirklich getrennt werden kann. Die naturwissenschaftlichen Bilder versteht Fleck als »Ideogramme«, das heißt als »graphische Darstellungen gewisser Ideen, gewissen Sinnes, einer Art des Begreifens: der Sinn ist in ihnen dargestellt *wie eine Eigenschaft des Abgebildeten*.«⁴³ Fleck veränderte damit für die Wissenschaftsgeschichte nicht nur den Stellenwert der ›Tatsache‹, sondern auch der Verknüpfung von Wissensproduktion und Visualität. Die Fremdheit historischer medizinischer Illustrationen für den heutigen Betrachter liegt nicht darin, daß in ihnen ein im Vergleich zu heute mangelhaftes Wissen über den menschlichen Körper zum Ausdruck kommt, denn der »Unterschied zwischen einem dieser fremden Denkstile und dem modernen beruht nicht einfach darauf, daß wir mehr wissen: was in ihrer Wirklichkeit mehr Wert besitzt als in unserer, davon haben sie auch mehr zu berichten.«⁴⁴ Die Abbildungen verraten dem Wissenschaftshistoriker also nicht die Unzulänglichkeiten früherer anatomischer Wissenschaft, sondern sind Ausdruck eines grundsätzlich anderen Denkstils. Gleiches gilt nach Fleck im übrigen für jede Form der wissenschaftlichen Abbildung, auch für die zeitgenössischen, denn auch die »[...] modernen Figuren sind Sinnbilder – genau wie die Vesalschen.«⁴⁵

Diese Erkenntnis führt Fleck am Ende seines Buches schließlich zur Auseinandersetzung mit dem »modernen wissenschaftlichen Denkstil« und dessen Fokussierung auf Objektivität. Auch diese ist, nach Fleck, als ›Stil‹ zu verstehen und damit als historisches Phänomen.⁴⁶ Damit nimmt Fleck eine These Dastons und Galisons vorweg, die diese fünfzig Jahre später – im übrigen ohne Fleck zu berücksichtigen – in dem Aufsatz *The Image of Objectivity* formulieren. Wissenschaftliche Objektivität im modernen Sinn war während des 19. Jahrhunderts mit moralischen Kategorien verknüpft worden. Dazu gehörte ein spezifisches Forscher-Ethos, das auf absolute Zurücknahme der eigenen Person im wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß drängte. So ist es nicht nur die »Lobpreisung sich seinem Dienste aufzuopfern«, die nach Fleck den modernen Denkstil prägt, sondern auch die »Pflicht des Zurücktretens der Person des Forschers, die auch als demokratisch gleichmäßige Achtung jedes Erkennenden sich zeigt.«⁴⁷

43 | L. Fleck 1999, S. 183 (Hervh. AZ).

44 | Ebd.

45 | Ebd., S. 186.

46 | Ebd., S. 187.

47 | Ebd., S. 187-88.

Daraus ergaben sich auch die spezifischen Anforderungen, die dieser Denkstil an ein ›wahres Bild‹ stellte. Sein Status wurde zunehmend stärker reflektiert, ja er rückte als eine entscheidende Größe im Prozeß wissenschaftlicher Erkenntnis immer mehr in den Mittelpunkt. Für die medizinische Illustration galt dies in besonderem Maße, da am Übergang zum 19. Jahrhundert die Medizin zunehmend zur »klinischen Wissenschaft« wurde, die auf »Einzelbeschreibung, der Vernehmung, der Anamnese, [den] Dossiers« aufbaute.⁴⁸ Flecks Historisierung der Bedingungen und Strukturen, unter denen das ›wahre Bild‹ Teil moderner Objektivitätsvorstellungen wurde, erlaubt es daher, nicht mehr nur die ›Konstruiertheit‹ naturwissenschaftlicher Visualisierungen zu konstatieren, sondern Objektivität als ›visuellen Stil‹ zu verstehen, dessen ›Konstruiertheit‹ die *Voraussetzung* und nicht das Ergebnis einer Analyse bilden muß.

Wissenschaft als Kunst: Paul Feyerabends Objektivitätskritik

Die Fruchtbarkeit der Stil­kategorie, die ihre gleichzeitige Verwendung in der Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in der Wissenschaftsgeschichte erklärt, zeigt sich in der erneuten Aufnahme dieses Begriffs in den 1980er Jahren. Ebenso wie Fleck mit dem *Denkstil* auf die Historizität moderner Objektivitätsvorstellungen aufmerksam machte, nutzte Paul Feyerabend den Stilbegriff für eine Wissenschaftstheorie, die Objektivität als Leitkategorie der Erkenntnisproduktion ablehnt. Expliziter als Fleck bediente sich Feyerabend der Kunstgeschichte, indem er direkten Bezug auf Riegl nahm: »Riegl hat recht, wenn er sagt, daß die Künste eine Fülle von Stilformen entwickelt haben und, daß diese Formen gleichberechtigt nebeneinander stehen, außer man beurteilt sie von dem willkürlich gewählten Standpunkt einer gewissen Stilform aus.«⁴⁹ Er schloß daraus auf die Wissenschaften: »Die Behauptung Riegls [über die Abfolge künstlerischer Stile] trifft auch auf die Wissenschaften zu. Auch sie haben eine Fülle von Stilen entwickelt, Prüfungsstile eingeschlossen.«⁵⁰ Kunst und Wissenschaft gleichen sich zudem darin, daß sie »bei der Ausarbeitung eines Stils oft den Hintergedanken [haben], es handle sich

48 | Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M. 1977, S. 246.

49 | Paul Feyerabend: Wissenschaft als Kunst, Frankfurt a.M. 1984, S. 76.

50 | Ebd., S. 76.

um die Darstellung ›der‹ Wahrheit oder ›der‹ Wirklichkeit«.⁵¹ In der Kunst werde angenommen, daß nur »subjektive Einstimmung[en]« anzutreffen seien, während in den Wissenschaften »eine reale Übereinstimmung« zwischen Repräsentation und Wirklichkeit das Ziel sei.⁵² Nach Feyerabend ist die Trennung jedoch willkürlich; sowohl die wissenschaftliche wie die künstlerische Weltaneignung sind als »Stilphänomene« zu beschreiben und werden damit als Repräsentationssysteme in ihrer Wirkungsweise offengelegt: »Die Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien eingeschlossen, ist die Wahl von Menschenwerk. Sie ist ein *sozialer Akt*, sie hängt ab von der *historischen Situation*, sie ist gelegentlich ein relativ bewußter Vorgang [...]. Objektiv ist sie nur in dem durch die historische Situation vorgegebenen Sinn.«⁵³

Indem Feyerabend den herkömmlich für die Kunst reservierten Stilbegriff für die Wissenschaft reklamierte, opponierte er gegen die während des 19. Jahrhunderts forcierte Aufladung künstlerischer Kreativität mit einem emphatischen Subjektbegriff. In einer zugespitzten Formulierung setzte Feyerabend künstlerische und wissenschaftliche ›Stilentscheidung‹ gleich: »Objektivität ist ein Stilmerkmal (man vergleiche etwa den Pointillismus mit dem Realismus oder dem Naturalismus).«⁵⁴

Wie läßt sich die starke Rolle erklären, die die Kunst als ein der Wissenschaft vergleichbares Modell der Weltaneignung bei Feyerabend einnimmt? Es ist wichtig, Feyerabends Standpunkt doppelt zu lesen: einerseits als Anregung zu einer kulturwissenschaftlichen Analyse wissenschaftlicher Bildsysteme und ihres Anspruchs auf Objektivität und andererseits als späten Ausläufer jener komplizierten Trennungsgeschichte von Kunst und Wissenschaft am Ende des 19. Jahrhunderts, die Fokus dieser Arbeit ist. Die Tatsache, daß sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Vorstellung, die Wissenschaft gehe vollständig in dem von ihr behaupteten rationalen Diskurs auf, am effektivsten dadurch kritisieren läßt, daß man sie strukturell der Kunst gleichsetzte, ist nur durch den Verlauf ebendieser Trennungsgeschichte zu erklären.⁵⁵ Die »Subjektivierungspotenz der kunsthistorischen

51 | Ebd.

52 | Eberhard Döring: Paul K. Feyerabend zur Einführung, Hamburg 1998, S. 89.

53 | P. Feyerabend 1984, S. 78.

54 | Ebd.

55 | Feyerabend impliziert die Gewordenheit des Gegensatzes, mit dem er arbeitet, folgendermaßen: »(Würden wir in einer Zeit leben, in der

Erzählungen«⁵⁶ macht die Kunst zum idealen Gegenmodell innerhalb einer radikalen Objektivitätskritik. Erst durch die Zuweisung eines »besonderen Kompetenzprofils« an den Künstler, dessen zentrale Eckdaten »Kreativität, Sensibilität« werden, und die Fähigkeit, »seine innersten Regungen ›authentisch‹ zum Ausdruck zu bringen«⁵⁷, konturiert sich das Gegenmodell Wissenschaft, in dem auch der Wissenschaftler ein solches, gegenläufiges ›Kompetenzprofil« erhält.

Feyerabends Position ist in diesem Sinn geradezu spiegelbildlich zu dem von Konrad Fiedler in den 1880er Jahren formulierten Standpunkt. Wo Fiedler davon sprach, daß die Kunst Mittel zum Erkenntnisgewinn »im Rahmen moderner Geistesarbeit« bleiben müsse, da versteht Feyerabend gleichsam in Umkehrung *Wissenschaft als Kunst*. Er argumentiert mit den starken Begriffen ›Kunst‹ und ›Wissenschaft‹, weil diesen historisch Positionen der Subjektivität und Objektivität zugewiesen wurden. Fiedlers Argumentation markiert einen Moment in der Geschichte dieser Zuweisungen, an dem diese beiden Formen der Weltaneignung forciert und zunehmend differenziert miteinander in Beziehung gesetzt wurden; Feyerabends Rationalitäts- und Wissenschaftskritik ist ohne diese nicht denkbar und seine Arbeit ist letztlich Teil der im 19. Jahrhundert begonnenen Verhandlungen über den Status von Wissenschaft/Wissenschaftlern und Kunst/Künstlern.

Feyerabend griff darüber hinaus noch eine besondere Wendung dieser Verknüpfung von Kunst und Subjektivität auf, die sich in den Selbstinszenierungen moderner Naturwissenschaftler manifestiert, die für ihre Arbeit ein Vorgehen gemäß künstlerischer Kriterien beanspruchen.⁵⁸ Es ist die vor allem im 20. Jahrhundert »geforderte Verbindung künstlerischer und gelehrter Begabung«, die »häufig mit

man naiv an die heilende Macht und die ›Objektivität‹ der Künste glaubt, Kunst und Staat nicht trennt, die Künste aus Steuermitteln reich beschenkt, in den Schulen als Pflichtfächer lehrt, während man die Wissenschaften für Sammlungen von Spielereien hält, aus denen sich die Spielenden bald das eine, bald das andere Spiel auswählen, dann wäre es natürlich ebenso angebracht, darauf zu verweisen, daß die Künste Wissenschaften sind. In einer solchen Zeit leben wir aber leider nicht.)«, Ebd., S. 78. Hier wird auch deutlich, daß Feyerabend die beiden Kategorien ›Kunst‹ und ›Wissenschaft‹ im Sinne von Modi verwendet, nicht als ontologische Größen, die eine bestimmte Eigenschaft wesentlich ›haben‹.

56 | H. Knobloch 1996, S. 13.

57 | Ebd.

58 | Anja Zimmermann: Vererbung als kreativer Akt. Mythen von Geschlecht, Autorität und Lebendigkeit in der ›Bio-Art‹, in: Ulrich Pfisterer/Anja Zimmermann (Hg.), Transgressionen und Ananimationen. Das

der in der Renaissance angeblich vorhandenen Einheit von Wissenschaft und Kunst als mythischem Ursprungsbild begründet« wird.⁵⁹ Feyerabend argumentierte gegen dieses humanistische Ideal subjekt-zentrierter Handlungsmacht, das heutigen Kreativitätsvorstellungen zugrunde liegt. Kreativität werde zum »leere[n] Gerede«, wenn sie als Grundlage nicht nur künstlerischer, sondern auch wissenschaftlicher Tätigkeit postuliert wird.⁶⁰ Feyerabends Text reagierte daher in zweifacher Hinsicht auf die Geschichte künstlerischer Subjektivität und wissenschaftlicher Objektivität: auf die im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts sich konturierenden Vorstellungen und »Stile« künstlerischer oder wissenschaftlicher Arbeit und auf die Entwicklung eines neuen Objektivitätsbegriffs, der in Austausch und Auseinandersetzung mit ästhetischer Theorie entstand.

Fleck und Feyerabend machen beide auf unterschiedliche Weise klar, daß Objektivität eine Geschichte hat. Fleck betonte die Verknüpfung mit sich wandelnden Denkstilen und Denkkollektiven und lenkte den Blick dabei auf die Visualisierungen der Anatomie. Feyerabend dagegen war weniger an einer Aufarbeitung historischer Differenzierungen von Objektivität interessiert; aber auch er verstand Objektivität nicht als einen unveränderlichen Begriff, sondern als einen immer wieder, auch politisch, neu verhandelbaren.

Aperspektivische und mechanische Objektivität

Neben der grundsätzlichen Objektivitätskritik Flecks und Feyerabends steht die wissenschaftshistorische Aufarbeitung der Geschichte der Objektivität in ihren konkreten historischen Zusammenhängen. Dies beinhaltet die Frage danach, was zu einem bestimmten Zeitpunkt als »objektive« Wissensdarstellung angesehen wurde, wem deren Produktion übertragen wurde oder ob »Objektivität« überhaupt ein entscheidendes Kriterium der wissenschaftlichen Arbeit war. Lorraine Daston und Peter Galison haben in diesem Forschungsfeld eine Reihe von wichtigen Ergebnissen vorgelegt. Vor allem machten Daston

Kunstwerk als Lebewesen (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte), Berlin 2005, S. 283-304.

59 | Sigrid Schade/Silke Wenk: »Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz«, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407, S. 347.

60 | Paul Feyerabend: Kreativität – Grundlage der Wissenschaften oder leeres Gerede?, in: Ders., Kunst als Wissenschaft, Frankfurt a.M. 1984, S. 109-121.

und Galison darauf aufmerksam, daß ›Objektivität‹ eine wissenschaftliche Praxis voraussetzt, die zu einem großen Teil auf der Produktion und Rezeption von Bildern beruht. Das *Bild der Objektivität* ist, wie die Autoren zeigen, historischen Veränderungen unterworfen und mit der Entstehung moderner Objektivitätsvorstellungen untrennbar verwoben. Während des 19. Jahrhunderts wandelte sich auf grundlegende Weise, was unter einem ›wahren Bild‹ verstanden wurde. Was Fleck als Wandel und Folge unterschiedlicher Denkstile beschrieb, war Teil einer Änderung visueller ›Stile‹, da der Denkstil von Fleck auch als »Art des Wahrnehmens« bezeichnet wurde. Daston und Galison bauten – allerdings nur implizit – auf dieser Erkenntnis auf, indem sie nach der Rolle des Bildes im wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß fragten. Am Beispiel wissenschaftlicher Atlanten entwickelten sie die These, daß sich während des 19. Jahrhunderts ein neuer Typus von Objektivität durchsetzte, dessen wichtigste Eigenschaft die Ausschaltung der Subjektivität des Beobachters war (›this ideal of objectivity attempts to eliminate the mediating presence of the observer‹).⁶¹ Die Autoren lieferten damit den wichtigen Hinweis, daß sich die Konzeption des Wissenschaftlers im Forschungsablauf veränderte. Diese Änderung betraf vor allem die Funktion des Bildproduzenten: während vor dem 19. Jahrhundert das ›wahre Bild‹ gerade dasjenige war, das seine Gültigkeit aus der »normativ und ästhetisch begründeten Auswahl, dem Urteil und der Intervention des Wissenschaftlers bezog«⁶², wurden später alle diese Formen des Eingreifens als Manipulation diskreditiert. Die »mechanische Objektivität« ist daher keine ›mediale Eigenschaft‹, z.B. der Fotografie, sondern der Effekt einer Verschiebung in der Geschichte von Objektivität insgesamt.⁶³

Immer wieder finden sich bei Daston und Galison darüber hinaus Hinweise auf die immensen Veränderungen in der Konzeption desjenigen, der für die visuelle Darstellung von Forschungsergebnissen zuständig war. Wenn man den Autoren darin folgt, daß sich das, was in einem wissenschaftlichen Bild überhaupt dargestellt werden soll (das ›Ideal‹, das ›Typische‹ oder der ›Einzelfall‹) und auf welche Weise dies zu geschehen hat, verändert hat, dann liegt es nahe, daß dabei auch ›Wissenschaftler‹ und ›Künstler‹ *im Bezug aufeinander* neu definiert

61 | L. Daston/P. Galison 1992, S. 82.

62 | Peter Geimer: Einleitung, in: Ders. 2002, S. 7-28, hier: S. 16-17.

63 | Genausowenig wie ›realistische‹ Bildstrategien in den Naturwissenschaften erst mit der Fotografie an konzeptioneller Schubkraft gewannen: »[...] scientific naturalism and the cult of the individuating detail long antedated the technology of the photograph«, L. Daston/P. Galison 1992, S. 93.

wurden. Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen: der bereits erwähnte englische Anatom William Hunter, der 1774 einen großformatigen Atlas zur Schwangerschaft herausgab, nannte im Vorwort neben dem plötzlichen Tod einer Schwangeren, dem günstigen (kalten) Wetter, der erfolgreichen Injektion in die Blutgefäße auch die Beteiligung eines »fähigen« Künstlers (»a very able painter [...] was found«) als günstige Voraussetzungen für die Herstellung seines Werks.⁶⁴

Ganz anders konzipierte und begründete Duchenne de Boulogne rund zweihundert Jahre später die »elektro-physiologische Analyse« der menschlichen Ausdrucksbewegungen, die er in einem reich illustrierten Bildband fotografisch dokumentierte.⁶⁵ Hier ist »der« Künstler nicht mehr eine Größe, über die der Wissenschaftler souverän verfügt und dessen Tätigkeit ansonsten ebenso unproblematisch ist wie »gutes Wetter« oder das zufällige Vorhandensein eines geeigneten Präparates. Auch der fähigste Künstler, »l'artiste le plus habile«⁶⁶, so betonte Duchenne, sei nicht in der Lage das wiederzugeben, was der Wissenschaftler zeigen wolle, was schließlich dazu geführt habe, daß er selbst die »Kunst der Fotografie« erlernen mußte (und, nebenbei bemerkt, Kunstwerke der Antike gemäß »wissenschaftlicher Methoden« veränderte).

Etwas ist zum Thema geworden, was es zuvor nicht gab und damit ist abermals die Ambivalenz dessen sichtbar, was »Trennungsgeschichte« zwischen Wissenschaft und Kunst genannt wird: wo zuvor zwei Funktionen auf zwei Personen verteilt gewesen waren (den Künstler und den Wissenschaftler), ist diese nun in einer Person (dem Wissenschaftler) vereinigt. Die Trennungsgeschichte ist daher auch eine »Vereinigungsgeschichte«.

Eine weitere Arbeit Dastons unterstützt diese Beobachtung und macht verständlich, daß die Etablierung und Stabilisierung eines veränderten Verweissystems zwischen Kunst und Wissenschaft für die Historiographie der Objektivität eine wichtige Rolle spielt. Die »aperspektivische Objektivität«, die Daston neben der »mechanischen Objektivität« als einen weiteren Objektivitätstypus benannte, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelte, belegt die Transferbewegungen zwischen Kunst und Wissenschaft auf noch eine Weise. Nach Auffas-

64 | William Hunter, Vorwort, in: ders., 1774, o.S.

65 | Duchenne, Guillaume-Benjamin (de Boulogne): *Mécanisme de la physionomie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques*, Paris 1862.

66 | Duchenne, Guillaume-Benjamin (de Boulogne): *Album de photographies pathologique, complémentaire du livre intitulé De l'électrisation localisée*, Paris 1862, o.S.

sung Dastons ist die Vorstellung einer aperspektivischen Objektivität, die den »wissenschaftlichen Blick« als einen »Blick von Nirgendwo« (Thomas Nagel) konzipiert, nicht aus den Naturwissenschaften heraus entwickelt worden, sondern hatte ihren Ursprung in der Ästhetik und Moralphilosophie. Dort wurde »der ganze Satz von Tugenden, den wir heute mit Objektivität verbinden« entwickelt: »Distanz, Unparteilichkeit, Unvoreingenommenheit, sogar Selbstverleugnung«. ⁶⁷ Die »Ausblendung des Selbst« war zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine Voraussetzung für die Beurteilung von *Kunstwerken*: »Wenn ein Werk sich an die Öffentlichkeit richtet, sollte ich, wenn ich mit seinem Urheber freundschaftlich verbunden oder ihm feindlich gesonnen bin, davon absehen; ich muß vielmehr als Mensch im allgemeinen betrachten und mein individuelles Sein und meine besonderen Lebensumstände nach Möglichkeit vergessen. Wer durch Vorurteile beeinflusst ist, entspricht nicht dieser Forderung.« ⁶⁸

Daston betont, daß diese Haltung ganz und gar nicht den Standards entsprach, die für die *wissenschaftliche* Arbeit dieser Zeit galten, bei der das subjektive Vermögen, beispielsweise der Fähigkeit zur Beobachtung und Kennzeichnung naturwissenschaftlicher Phänomene eine Voraussetzung für die Bewertung einer wissenschaftlichen Meinung war. ⁶⁹ Daraus geht hervor, daß Kunst und Wissenschaft, was die Zuweisung von aperspektivischer Objektivität oder Subjektivität angeht, während des 19. Jahrhunderts »die Plätze getauscht« haben. In der Ästhetik wurde das Ideal einer aperspektivischen Objektivität entwickelt, nicht in der Wissenschaft, während dort wiederum Vorstellungen von Individualität an Einfluß gewannen, wie sie für die Kunst und deren Produktion während des 19. und 20. Jahrhunderts immer wichtiger wurden. Vor allem aber gerieten Kunst und Wissenschaft in ein dichotomes Verhältnis.

Ein fundamentaler Unterschied zwischen der von Daston beschriebenen ästhetischen und moralphilosophischen Objektivität des 17. und 18. Jahrhunderts und der aperspektivischen Objektivität des 19. Jahrhunderts ist die immer wichtiger werdende Funktion der Kunst im Diskurs der Wissenschaft und der Wissenschaft im Diskurs der Kunst – eine Frage, die zentral ist, aber bei Daston unbeantwortet bleibt. Eine Antwort läßt sich wohl auch nicht ohne Berücksichtigung der Tatsache finden, daß die »kulturell verankerte Klischeevorstellung von Wissenschaft [...] mit Perspektiven männlicher Geschlechtsidenti-

67 | L. Daston 2001, S. 135.

68 | David Hume: Of Standards of Taste, in: *Philosophical Works*, 4 Bde., Edinburgh 1826, Bd. 3, 271, zit.n. ebd., S. 135.

69 | Ebd., S. 144.

tät unauflösbar verbunden ist, so daß ›wissenschaftlich‹ und ›männlich‹ kulturelle Konstrukte sind, die sich wechselseitig verstärken.«⁷⁰ So ist es besonders überraschend, daß Daston sich explizit von feministischer Wissenschafts- und Rationalitätskritik absetzt, da diese sich ihrer Meinung nach nur mit der Frage beschäftige, »ob Objektivität gut oder schlecht« sei.⁷¹ In einem Buch, das den Untertitel »zur Geschichte der Rationalität« trägt, ist diese Einschätzung einigermaßen überraschend. Keineswegs nämlich erschöpft sich die feministische Literatur in dieser Frage, ja es ist zu bezweifeln, ob sie sie überhaupt auf die bei Daston angedeutete Art stellt. Ganz im Gegenteil ist es eher so, daß Dastons Projekt einer Historisierung von Objektivität und ihrer Differenzierung in Bezug auf unterschiedliche Quellen und Wirkungen der von ihr desavouierten Literatur einiges verdankt.

Das Interesse feministischer Wissenschafts- und Erkenntnistheorie richtete sich zunächst auf Fragen der Methodologie. Die Analyse konzentrierte sich dabei nicht nur auf eine Untersuchung der Regeln und Strukturen, die wissenschaftliche Erkenntnis ermöglichen, sondern vor allem auch auf den Objektivitätsbegriff. Ganz gezielt wurde und wird die Historizität dieses Begriffs in die jeweiligen Arbeiten miteinbezogen. Nicht nur der Untersuchung konkreter wissenschaftlicher Praxis und ihrer Verfahren zur Sicherung eines ›objektiven‹ Ergebnisses wird Aufmerksamkeit geschenkt, sondern auch der historischen Gewordenheit dieser Praxen.⁷² In der konsequenten Berücksichtigung der Frage, welche Rolle ›Geschlecht‹ in den Wissenschaften spielt, hat die feministische Wissenschaftskritik aber vor allem eines gezeigt: Die von Daston beschriebene »aperspektivische Objektivität«

70 | Sandra Harding: Feministische Wissenschaftstheorie. Zum Verhältnis von Wissenschaft und sozialem Geschlecht, Hamburg 21991, S. 65. Der Begriff ›Klischéevorstellung‹ ist an dieser Stelle eher irreführend; er legt nahe, daß es sich um eine oberflächliche, fehlgeleitete Vorstellung von Wissenschaft handelt, der durch eine ›wirkliche‹ und ›informierte‹ Einschätzung ersetzt werden könne. Dabei gerät aus dem Blick, inwiefern die geschlechtsspezifische Aufladung des wissenschaftlichen Erkenntnisvorgangs für diesen konstitutiv ist.

71 | L. Daston 2001, S. 128.

72 | Helen Longino: Science as Social Knowledge. Values and Objectivity in Scientific Inquiry, Princeton 1990; Lynn Hankinson/Lack Nelson (Hg.): Feminism, Science and the Philosophy of Science, Dordrecht 1996; Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a.M. 1995; Anne Fausto-Sterling: Building Two-Way Streets. The Case of Feminism and Science, in: NWSA Journal, Vol. 4, Nr. 3 (Herbst 1992), S. 336-349.

hat keineswegs dazu geführt, daß Geschlechtermetaphern aus dem Erkenntnisprozeß verbannt worden wären oder daß sich nun eine Praxis entwickelt hätte, in der das Geschlecht der Forschenden keine Rolle mehr gespielt hätte. Das Gegenteil ist der Fall. Wie in verschiedenen Untersuchungen gezeigt werden konnte, sind moderne Objektivitäts- und Wissenschaftskonzeptionen unterfüttert von den Phantasmen der Geschlechterdifferenz, ja sie können als ein zentraler Bestandteil in der Genese und Ausgestaltung von ›Geschlecht‹ als sozialer und kultureller Kategorie verstanden werden.⁷³ Und so gilt, wie Christina von Braun und Inge Stephan jüngst dargelegt haben, daß die »Einlagerung von Geschlechtlichkeit in die Wissensgeschichte« zugleich eine »sexuelle Aufladung der Wissensordnung« darstellt.⁷⁴

Daston und Galison widmen diesem Phänomen jedoch keine Zeile, was um so erstaunlicher ist, als sich in der geschlechtsspezifischen Aufladung wissenschaftlicher Erkenntnisbildung eine weitere Facette der von den Autoren eingeforderten Historiografie moderner Objektivität anzeigt.

Kunstgeschichte, Wissenschaftsgeschichte und die Frage nach Objektivität

Es ist deutlich geworden, daß die Historiografie der Objektivität aus wissenschaftshistorischer Perspektive immer wieder mit Fragen, Methoden und Phänomenen konfrontiert wurde, die traditionellerweise in den Bereich der Kunstgeschichte fallen. Das ›wahre Bild‹ ist dabei auf unterschiedliche Weise von Bedeutung gewesen. Beispielsweise, indem es als historisch spezifischer, produktiver Bestandteil naturwissenschaftlicher Erkenntnisbildung beschrieben wurde (Fleck); indem mit dem Stilbegriff Riegls die Kontingenz wissenschaftlicher wie künstlerischer ›Stilentscheidungen‹ betont wurde (Feyerabend), oder indem das ›wahre Bild‹ als ein Effekt nicht nur naturwissenschaftlicher, sondern vielmehr ästhetischer und moralphilosophischer Diskurse analysiert und seine Produktion mit den herrschenden Vorstellungen von wissenschaftlicher Arbeit insgesamt in Verbindung gebracht wurde (Daston und Galison).

Für das 19. Jahrhundert gilt, daß sich in den Praktiken und Theo-

73 | Vgl. Elizabeth Fee: *Women's Nature and Scientific Objectivity*, in: Marian Lowe/Ruth Hubbard (Hg.): *Women's Nature. Rationalizations of Inequality*, New York u.a. 1983, S. 9-27.

74 | Christina von Braun/Inge Stephan: *GENDER@WISSEN*, in: Dies. (Hg.), *GENDER@WISSEN*, Köln u.a. 2005, 7-45, hier: 17.

rien des ›wahren Bildes‹ wissenschaftliche wie ästhetische Diskurse überschneiden. Das ›wahre Bild‹, dessen Genese und Funktion die Wissenschaftsgeschichte zunehmend interessiert, ist zugleich eine Metapher für das Bemühen um eine besonders große Wirklichkeitsnähe, die auch von den Künstlern in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesucht wurde. Es waren zwei Realismen, die sowohl künstlerische als auch wissenschaftliche Verfahren und Paradigmen strukturierten: die immer ›realistischer‹ werdenden (Bild-)Verfahren der Wissenschaften wie auch der Wunsch nach einer ›realistischen‹ Wirklichkeitserfassung mit künstlerischen Mitteln. Diese »Kultur des Realismus« umfaßt Begriffe wie Distanz, Objektivität und Wahrheit.⁷⁵ Eine Schwierigkeit besteht darin, daß diesen Gemeinsamkeiten mindestens ebenso viele Unterschiede und Abweichungen gegenüberstehen, so daß das Konzept *zweier* Realismen den Vorteil hat, diese Ungleichzeitigkeit besser erfassen zu können. Der gemeinsame Denkhorizont, vor dem Fiedler, Zola, Bernard, Duchenne de Boulogne und andere sich in ihren jeweils unterschiedlichen Disziplinen auf das ›wahre Bild‹ beziehen, ist daher weniger als eine externe Referenz zu verstehen, sondern als ein dynamischer Prozeß, in dem sich die ›zwei Realismen‹ gegenseitig konstituieren.

Das folgende Kapitel wird sich diesem Prozeß unter der Leitfrage widmen, wie die Potentialitäten künstlerischer und wissenschaftlicher Repräsentation gedacht und praktiziert werden. Ziel ist darzustellen, inwiefern der Objektivitätsdiskurs als Scharnier zwischen Kunst und Wissenschaft funktioniert. Er verbindet die erwähnten ›zwei Realismen‹ insofern als in den Debatten um die Objektivität und den Realismus künstlerischer wie wissenschaftlicher Bilder Parameter entwickelt wurden, die künstlerische Arbeit im Kontext differenzierter wissenschaftlicher Erkenntnisbildung definieren wollten. Die Vergeblichkeit, die diesen Versuchen später attestiert wurde, mag in der »anderen Konfiguration des Wissens« begründet sein, die die Humanwissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften bildeten⁷⁶; die Orientierung an der Wissenschaft aber scheint eine der grundlegenden Voraussetzungen für die Entwicklung moderner ästhetischer Positionen überhaupt gewesen zu sein. Zu fragen ist daher, wie es zu einer ästhetischen Lektüre naturwissenschaftlicher Erkenntnistheorie kommt und auf welche Weise künstlerische Tätigkeit als eigene Erkenntnisleistung im Bezug auf wissenschaftliche Erkenntnisbildung beschrieben wird. Die Strategien, mit denen versucht wurde, auf den

75 | Jennifer Green-Lewis: *Framing the Victorian. Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, London 1996.

76 | Ebd., S. 438.

naturwissenschaftlichen Erkenntnisfortschritt zu reagieren, sind unterschiedlich und reichen von der Frage nach der Übertragbarkeit des naturwissenschaftlichen Experimentbegriffs auf die Literatur (Zola) bis hin zum Versuch für die Kunst, einen eigenen, von den Naturwissenschaften unterschiedenen Wahrheitsanspruch zu formulieren (Fiedler).

Exemplarisch für die Wirk- und Arbeitsweisen der ›zwei Realismen‹ sollen hier vier mediale und semantische Konstellationen untersucht werden, die dokumentieren, wie differenziert die Aneignung, Abgrenzung und Kommunikation zwischen Kunst- und Wissenschaftsdiskurs verlief: die fotografischen Experimente des Mediziners Duchenne de Boulogne als Beispiel für die Verschiebung der Anteile des Künstlers und Wissenschaftlers an der Produktion eines ›wahren Bildes‹, Émile Zola und Claude Bernard als Beispiel für die Suche nach einem objektiven Verfahren in der Wissenschaft wie in der Kunst, Konrad Fiedlers Realismuskritik als Versuch einer alternativen Begründung künstlerischer Kreativität, die er strukturell als eine dem wissenschaftlichen Vorgehen gleichwertige Form menschlicher »Geistestätigkeit« entwarf, und schließlich die Veränderung der Rolle des Künstlers in der sich zu dieser Zeit disziplinär formierenden Kunstgeschichte.

Der Wissenschaftler als Bildproduzent: Duchenne de Boulogne und seine Vorgeschichte(n)

1968 beklagte der Autor eines Überblickswerkes zur Geschichte der Krankendarstellung die mangelnde Qualität medizinischer Illustrationen: »Unsere Lehrbücher und Zeitschriften sind voller Bilder, die von technisch beschlagenen, medizinisch aber unerfahrenen Photoassistentinnen gemacht wurden.«⁷⁷ Nur dem »photographisch versierten und ein wenig künstlerisch talentierten Mediziner« könne es gelingen, so der Autor weiter, den »typischen Moment abzapassen«⁷⁸ Was wie die paternalistische Feststellung eines männlichen Mediziners und Fotografen klingt, ist die späte Folge der Neukartierung der Kompetenzen von Arzt und Künstler bei der Bildherstellung während des 19. Jahrhunderts. Zwei Aspekte scheinen hierbei bis in die jüngste Zeit hinein unerlässlich: zum einen die geschlechtsspezifische Hierarchisierung der Vorgänge des Bilder-Machens und zum anderen deren

77 | H. Vogt 1968, S. 345.

78 | Ebd.

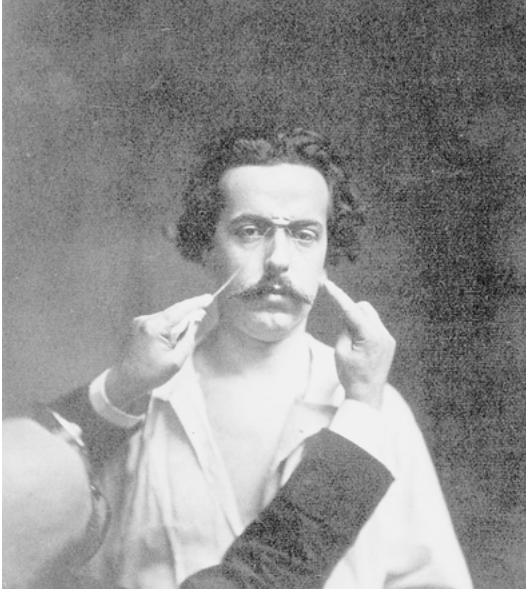
Situierung zwischen medizinischem Können und künstlerischem Talent. »Die« Photoassistentin, die der oben genannte Autor als Ursache schlechter medizinischer Abbildungen anführt, ist die »Nachfolgerin« des Künstlers des 19. Jahrhunderts, dessen Fähigkeiten in der zweiten Jahrhunderthälfte von der Wissenschaft zunehmend in Zweifel gezogen wurden. Die Eignung des Künstlers für die Produktion wissenschaftlicher Bilder stand auf einmal grundsätzlich zur Debatte. Vor allem aus diesem Grund begannen viele Mediziner, selbst zu fotografieren und auf die traditionell notwendigen Dienste eines anatomisch geschulten Künstlers zu verzichten. Auch der Protagonist des vorliegenden Kapitels, der begeisterte Fotograf und Nervenarzt Duchenne, der ab 1842 in Paris tätig war und in einer Reihe von Veröffentlichungen verschiedene Nervenstörungen erforschte und beschrieb, brach seine Zusammenarbeit mit Künstlern ab und begann, seine Versuchspersonen selbst zu fotografieren, weil er davon überzeugt war, daß ein Künstler niemals dasselbe »sehen« könne wie er. Und so existiert eine Fotografie Duchennes, die einen »artiste de talent« zeigt, den Duchenne für seine ebenmäßigen Gesichtszüge lobt, dessen Talent ihn jedoch nicht (mehr) zur Herstellung von Bildern befähigte, sondern lediglich zu einem geeigneten Versuchsmodell machte (Abb. 3).⁷⁹ Die Fotografie zeigt den »talentierten Künstler« als Versuchsmodell Duchennes und belegt damit auf doppelte Weise die Überflüssigkeit des Künstlers für die Bildherstellung. Nicht mehr der Künstler produziert Illustrationen für den Wissenschaftler, sondern der Wissenschaftler »nutzt« den Künstler lediglich als Modell, dessen professionelle Kompetenz nicht mehr gefragt zu sein scheint.

Ganz anders war die doppelte, d.h. künstlerische und wissenschaftliche Sicht auf die Dinge noch im 18. Jahrhundert verstanden worden. Als eine produktive Differenz wurde sie nicht aus dem Erkenntnisprozeß ausgelagert, sondern in ihn integriert. So schrieb Anton van Leeuwenhoek der *Royal Society of London*, daß er mit seinem Illustrator uneins über die Größe von »Fleischfasern eines Wals« gewesen sei, der unter dem Mikroskop betrachtet worden war. Leeuwenhoek fügte zwei Zeichnungen bei, um »die Differenz der beiden Sichtweisen zu dokumentieren«.⁸⁰

79 | Duchenne 1862b, S. 9.

80 | Anton van Leeuwenhoek [Brief vom 12. Oktober 1713], *Philosophical Transactions of the Royal Society of London* (Nachdruck New York 1963), Bd. 29 (1714-1716), 55-56, zit.n. L. Daston 2001, S. 143-44.

Abbildung 3: Duchenne de Boulogne, *Étude de la contraction électrique ...*, aus: *Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris 1862



Anatomen, Zeichner und die ›wahre Form‹

Die Problematisierung des zuvor weitgehend unkomplizierten Verhältnisses von Künstlern und Wissenschaftlern verlief parallel zur Veränderung der Aufgabe des wissenschaftlichen Bildes insgesamt. War vor dem 19. Jahrhundert noch die Suche nach dem Ideal, dem *Typus*, für die Auswahl und Präsentation des Dargestellten bestimmend gewesen, so konzentrierte man sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend auf das Individuelle und Besondere. So zeigte beispielsweise der niederländische Anatom Albinus in seinen *Tabulae sceleti et musculorum corporis hominis* von 1747 trotz des naturalistischen Erscheinungsbildes der Illustrationen nicht ein *bestimmtes*, von ihm präpariertes Skelett, sondern ein ideales Skelett, »an example of nature«. ⁸¹ Dieses war männlich, da die »feminine roundness« eines weiblichen Skeletts als Abweichung vom Regelfall verstanden wurde und seine Abbildung daher auch nie ein ›wahres Bild‹, also wahr in Bezug auf die Natur, sein konnte. Spätere Autoren wissenschaftlicher Atlanten legten dagegen größten Wert darauf, daß die Abbildungen genau das zeigten, was im einzelnen gesehen worden war und die individuellen Merkmale eines Objekts genau wiedergegeben wurden.

81 | L. Daston/P. Galison 1992, S. 89-90.

Diese Aushandlung unterschiedlicher Repräsentationsmodelle war begleitet von der Reflexion über die Funktion des Künstlers. Ludwig Choulant thematisierte in seiner Geschichte der anatomischen Abbildung von 1852 das Verhältnis zwischen Künstler und Anatom und ordnete es in eine Systematik anatomischer Abbildungsverfahren ein.⁸² Er unterschied unter anderem zwischen der »individuell treu nachbildenden Zeichnung« und der »Darstellung der *idealen* und constanten Mittelform«;⁸³ favorisiert wurde letztere, was angesichts des im Laufe des 19. Jahrhunderts immer größer werdenden Bemühens um eine Darstellung des tatsächlich Gesehenen, also der Individualität eines Phänomens, überraschen mag.⁸⁴ Mehr noch, die »individuelle Zeichnung« war nach Choulant sogar gleichzusetzen mit einer »ungenau[e] und zum Theil willkürliche[n] Darstellung«. Daß dies so war, erklärte sich aber nicht in erster Linie aus den Erfordernissen der anatomischen Wissenschaft, die ja auf die Darstellung des »Regelfalls« angewiesen ist, sondern aus dem Verhältnis zwischen Künstler und Anatom; nur letzterer sei in der Lage, aus den zahlreichen Einzelbeobachtungen, die der Künstler zur Grundlage seiner Arbeit macht, die »ideale Mittelform sicher und naturgemäß zu ermitteln«:

»Wo ohne Belehrung und Zurechtweisung des Anatomen der Zeichner allein die Darstellung übernimmt, wird auch in vorgerückten Perioden der Anatomie eine solche individuelle, ungenaue und zum Theil willkürliche Darstellung zu Stande kommen. Wo es aber unter Leitung des sachkundigen Anatomen mit dieser individuellen Nachbildung ernst genommen wird, erscheint sie in ihrer naturgemässen Harmonie, individuellen Wahrheit und Sicherheit zwar nicht für den Unterricht, wohl aber zur Fortbildung anatomischer Wissenschaft wirksam, indem diese nur aus genauer

82 | Ludwig Choulant: Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst, unveränderter Nachdruck der Ausgabe v. 1852, Wiesbaden 1971.

83 | Choulant 1971, III-IV, Hervh. i. Orig. Alle folgenden Zitate Choulants sind ebenfalls den Seiten III-IV entnommen.

84 | Vgl. hierzu auch Daston und Galison 1992, S. 91. Daston und Galison positionieren Choulants Arbeit zwischen dem vor der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Paradigma wissenschaftlicher Visualisierung, das der Wahrheit zur Natur (das heißt auch die Möglichkeit des Abweichens von den Einzelfällen des Gesehenen zugunsten der Repräsentation eines »Allgemeinen«) und dessen, was die Autoren als »mechanical objectivity« bezeichnen, das heißt der unbedingten Treue zum Gesehenen in seinen individuellen Idiosynkrasien.

Kentniss zahlreicher Individualitäten, die allen diesen zu Grunde liegende und eben deshalb nicht mehr individuelle, sondern ideale Mittelform sicher und naturgemäss zu ermitteln vermag«. ⁸⁵

Für Choulant konnte die Darstellung des Individuellen immer nur ein Schritt hin zur Darstellung des Ideals sein. In ihr lag der eigentliche Sinn und Zweck anatomischer Darstellung, sie war die Vollendung aller Darstellungskunst; und sie war es auch, die »dem vollkommensten Zustande der Anatomie in allen Perioden« entsprach. ⁸⁶ Zu unterscheiden war sie von der Darstellung des Individuellen, die nicht berücksichtige, »[...] dass jedem organischen Gebilde im Körper, eben so wie dem Antlitz und anderen äusseren Theilen desselben, zwar eine allgemeine constante Idee zu Grunde liege, die dessen Form bedingt, dass diese Form aber in jedem Individuum mit Besonderheiten, ja mit Abweichungen von der Regel behaftet sei, welche der allgemeinen Form nicht angehören, sondern eben durch die individuelle Bildung zu einer solchen machen, von denen also abgesehen werden muß, wenn man die wahre Form ermitteln und darstellen will«.

Daraus ergibt sich, daß die Darstellung der »wahren Form« oft genug die *Abweichung* vom Gesehenen notwendig machte. Eine Überlegung, die der heutigen Vorstellung von Objektivität einigermaßen fremd ist.

In der Tat liegt die Besonderheit von Choulants Text darin, daß er zwei Konzeptionen objektiver Darstellung miteinander verbindet, die nach heutigem Verständnis inkompatibel sind: »allein [...] zur Vollendung führen kann [nur die] gewissenhaftigste Genauigkeit im Einzelnen und unablässiges Beachten und Erfassen der schönen Form des Ganzen«. ⁸⁷ Aber nicht nur das; Choulant ordnete beide Formen der Wahrnehmung und Repräsentation von Körpern gemäß der unterschiedlichen Aufgaben von Künstler und Wissenschaftler. In einer letzten Wendung benannte Choulant die »Kunstanatomie« als höchste Form anatomischen Wissens und seiner Visualisierung und hierarchisierte damit implizit auch die beiden Protagonisten anatomischer Verbildlichung. Der Künstler und der Wissenschaftler waren zwar beide für die Produktion anatomischen Wissens gleichermaßen verantwortlich; ihre Zuständigkeit und Kompetenz verschob sich aber je nach den unterschiedlichen Anwendungsbereichen der Anatomie. In der Kunstanatomie, in der ausschließlich die »Darstellung der schönen

85 | L. Choulant 1971, IV.

86 | Ebd.

87 | Ebd.

Mittelform anatomischer Gebilde« zulässig sei, hatte der Künstler das letzte Wort.⁸⁸ Mustergültig hierfür war die Antike, »welche die wahrhaft gesunde Form in der Fülle des Lebens und in allem Feuer der Bewegung zur Anschauung bringt und so dasjenige ergänzt, was die anatomische Darstellung niemals zu leisten unternehmen kann.«⁸⁹ Die Gesundheit eines Körpers zu bestimmen, ja überhaupt die Darstellung des »wahrhaft Gesunden« ist hier aus dem Zuständigkeitsbereich der Medizin ausgegliedert und als (unerreichbares) antikes Ideal benannt, das Höhepunkt und Abschluß jeder Form anatomischer Körperdarstellung bildet. Das Interesse ist nicht die Bestimmung dessen, was »gesund« in einem alltäglichen und medizinpraktischen Sinn bedeutet, sondern ein ästhetisch begründetes Ideal.⁹⁰

Während Choulants Geschichte der anatomischen Zeichnung im Grundsatz eine Anleitung zum *künstlerischen* Sehen bleibt, sind die seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Fülle erscheinenden Ratgeber zur »wissenschaftlichen Fotografie« an einer Eliminierung differenter Sichtweisen interessiert. Nicht mehr Polyfokalität ist das Ziel, sondern die Vereinheitlichung des Blicks auf »das Objekt«. Zahlreiche Lehrbücher widmeten sich der Standardisierung der medizinischen Abbildung. Genaue technische Angaben zu den optimalen Lichtverhältnissen, Kamerawinkel etc. sollten die Varianten zwischen einzelnen Fotografien, die durch die Individualität der jeweiligen Fotografen entstehen konnten, minimieren. So erschien 1898 Carl Kaiserlings umfangreiches Buch *Praktikum der wissenschaftlichen Photographie*, in dem der Autor in einer Reihe schematischer Zeichnungen die ideale Position von Fotoapparat, Fotograf, Modell, Lichtquelle und Reflektoren für die »wissenschaftliche Photographie« angibt.⁹¹ Über die Eigenschaften

88 | Ebd.

89 | Ebd., V.

90 | In der medizinischen Semiotik herrschte noch gut hundert Jahre zuvor eine weitaus pragmatischere Einschätzung: »Was ein vollkommen gesunder Mensch sey, lehret uns die Physiologie. Es ist aber schon längst unter den Aerzten ausgemacht, daß es dergleichen in dieser Wissenschaft beschriebenen gesunden Körper niemals giebt; deshalb nennen wir hier denjenigen gesund, der alle ihm zukommende Actionen mit Lust und mit einer gewissen Dauer verrichten kann, obwohl in diesem oder jenem Theile kleine Verstopfungen sind, oder die Säfte einige zugemischte Heterogenea bey sich haben«. Johann Ludwig Leberecht Löseke, *Semiotik, oder Lehre von den Zeichen der Krankheiten*, Dresden, Warschau 1768, S. 29-30.

91 | Carl Kaiserling: *Praktikum der wissenschaftlichen Photographie*, Berlin 1898.

einer »wissenschaftlichen Photographie« wurde hier nicht mehr diskutiert; sie ergab sich scheinbar zwangsläufig aus dem Befolgen der aufgeführten Regeln. Der »künstlerische« Anteil der Bildproduktion war buchstäblich an einen anderen Ort verwiesen, da der Autor empfahl: »Wer auf eine künstlerische Porträtaufnahme Wert legt, versäume nicht, H.W. Vogels Photographische Kunstlehre zu studieren.«⁹²

Der Körper hat ein ›Relief‹:

Körper als Skulpturen – Duchenne de Boulogne

Die Kompetenzstreitigkeiten zwischen Künstlern und Wissenschaftlern waren, wenn es um die Darstellung des Körpers ging, meist Streitigkeiten um die normativ und ästhetisch begründete Autorität über die Komposition und Ausführung von Bildern. Für Choulant, der beispielhaft den Übergang zwischen unterschiedlichen Typen einer »wahren Zeichnung« in der Anatomie veranschaulicht, war die Kunstanatomie höchste Stufe und Vollendung jeder anatomischen Darstellungsform. Allerdings hatte er auch konzediert, daß die antike Darstellung des Nackten, die höchste Form der Kunstanatomie, etwas zur Anschauung bringe, »was die anatomische Darstellung niemals zu leisten unternehmen kann«.⁹³ Die Antike als Sehnsuchtsort eines Körperideals der »wahrhaft gesunde[n] Form in der Fülle des Lebens«⁹⁴ stand außerhalb dessen, was als anatomische oder wissenschaftliche Darstellung gelten konnte, stellte aber gleichwohl deren unbedingte Referenz dar.

Auch für den bereits erwähnten Duchenne de Boulogne waren die Körperbilder der Antike das, worauf die Anatomen des 19. Jahrhunderts ihren Blick zu richten hatten; ganz selbstverständlich integrierte er diese in seine beiden reich illustrierten Publikationen zu orthopädischen Krankheiten und zu den mimischen Ausdrucksbewegungen.⁹⁵ Allerdings war die Funktion der Antiken für Duchenne eine andere. Sie verkörperten nicht mehr ein unantastbares Ideal körperlicher Vollkommenheit, sondern wurden als Experimentierfeld für die neuen Medien, Fragestellungen und Methoden der Wissenschaft erschlossen. Duchenne folgte in seinen Arbeiten sowohl dem alten wie auch dem neuen Modell – allerdings nicht nacheinander, sondern parallel. Im *Mécanisme*, einem seiner Hauptwerke aus dem Jahr 1862, bediente er sich der antiken Vorbilder auf neue Weise und ließ sie zu Zeichen seiner Selbstermächtigung gegenüber dem Künstler werden. In einer

⁹² | Ebd, S. 125.

⁹³ | L. Choulant 1971, V.

⁹⁴ | Ebd.

⁹⁵ | Duchenne 1862a, 1862b.

anderen Arbeit, der *Paralysie Musculaire* von 1868 waren die Antiken im doppelten Sinne Vor-Bilder; sie gaben die ideale Körperform vor, gegen die die »Abweichung« der Krankheit definiert wurde und sie dienten als Orientierung bei der visuellen Präsentation des kranken Körpers.

Antikenideale

Von Beginn seiner Tätigkeit an experimentierte Duchenne mit der Fotografie, um seine Arbeiten zu illustrieren und gab eines der ersten mit fotografischen Abzügen illustrierten Bücher heraus.⁹⁶ 1862 erschien ein relativ schmales Bändchen mit dem Titel *Album de photographies pathologique complémentaire du livre intitulé l'électrisation localisée*.⁹⁷ Darin präsentierte Duchenne eine Reihe von Patientenfotografien, denen er kurze Erläuterungen beigab. Das im selben Jahr erschienene große Werk *Mécanisme de la physionomie humaine* beschäftigte sich mit der medizinischen Anwendung der Elektrizität. Überwiegend an einem männlichen Modell setzte Duchenne gezielt elektrische Reize zur Muskelstimulation ein. Ziel war ein vollständiges, naturwissenschaftlich begründetes Inventar der Affekte (Abb. 2).

Vor allem dem *Mécanisme* ist von kunst- und kulturwissenschaftlicher Seite immer wieder Interesse entgegengebracht worden.⁹⁸ Die Fotografien sind in der Darstellung des oftmals verzerrten Gesichts des »vieillard édenté, à la face maigre«⁹⁹, wie Duchenne ihn beschrieb, für heutige Betrachter spektakulär. Sie sind einerseits dem wissenschaftlichen Experiment zugeordnet. Andererseits ist ihr ästhetischer »Überschuß« so groß, daß die historische Distanz überdeutlich wird und die zeitspezifische Gemachtheit der Bilder in den Vordergrund rückt. Die kulturwissenschaftliche Rezeption des *Mécanisme*, die angesichts der

⁹⁶ | H. Vogt 1968, S. 54.

⁹⁷ | Duchenne 1862a, 1862b. Vgl. Kat. Duchenne de Boulogne, 1806-1875, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1999.

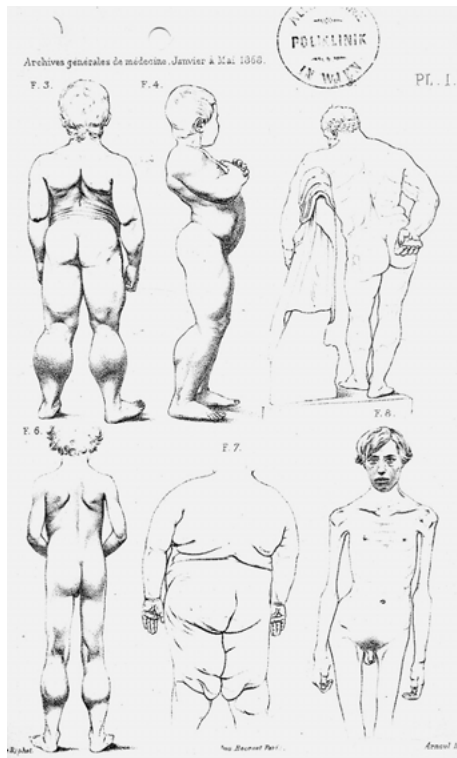
⁹⁸ | A. Jammes: Duchenne de Boulogne, la grimace provoquée et Nadar, in: Gazette des beaux-arts, 6eme periode, XCII (1319), (Dez. 1978), S. 215-220; D. Marable: Photography and Human Behaviour in the Nineteenth Century, in: History of Photography, Nr. 9 (April-Juni 1985), S. 141-147; Kat. Duchenne de Boulogne, 1806-1875, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris 1999; Francois Delaporte: Anatomie des passions, Paris 2003; Stéphanie Dupouy: Künstliche Gesichter: Rodolphe Töpffer und Duchenne de Boulogne, in: Andrea Mayer/Alexandre Métraux (Hg.), Kunstmaschinen. Spielräume zwischen Kunst und Wissenschaft, Frankfurt a.M. 2005, S. 24-60.

⁹⁹ | Duchenne 1862b, S. 6.

großen Qualität seiner Illustrationen verständlicherweise das heutige Interesse zu fesseln vermag, ist jedoch recht einseitig, denn Duchenne veröffentlichte sehr viele Arbeiten, die sich alle unterschiedlicher Illustrationstechniken bedienten. Keineswegs griff er immer auf die Fotografie zurück, sondern in seinen Büchern finden sich Zeichnungen ebenso wie nach Fotografien angefertigte Stiche. Duchennes Arbeiten sind somit in hohem Maße interpiktoral: sie verweisen auf unterschiedliche Verfahren und Medien, auf die Kunst, die Bildhauerei, auf die Fotografie und auf Duchennes eigene Arbeiten. Beim ausschließlichen Blick auf den *Mécanisme* wird dieses Verweissystem nicht beachtet, dabei sind erst über diese Interpiktoralität die unterschiedlichen Funktionen von Bild und Bildverweis zu erschließen.

Es soll daher mit einem in den Kulturwissenschaften wenig beachteten Werk von Duchenne begonnen werden: der *Paralysie Musculaire* (1868), der Beschreibung einer Muskelhypertrophie. Zur Illustration

Abbildung 4: Illustration aus Duchenne de Boulogne, *De la paralysie musculaire pseudo-hypertrophique ...*, Paris 1868



des schmalen Buches dienten nach Fotografien ausgeführte Lithografien. Auf einer von ihnen sind insgesamt sechs Einzelfiguren dargestellt, jeweils drei in der oberen und drei in der unteren Bildhälfte (Abb. 4).

Die auf der Illustration versammelten Figuren entstammen unterschiedlichen Wissensordnungen. Während fast alle Figuren Patienten zeigen, wird oben rechts eine Umrißzeichnung des Herkules Farnese präsentiert. Bei der Beschreibung der Oberflächen der kranken Körper betont Duchenne, daß die krankhaften Zustände den »beaux reliefs à la manière des muscles d'athlètes« ähnelten. Diese Verknüpfung wird visuell gestützt, indem beide Körperansichten – die der kranken Körper und die der »Athleten« – zu sehen gegeben werden und so miteinander verglichen werden können. Auf diese Weise sind ganz unterschiedliche Bilder in ein visuelles System gezwungen und auf ihre Vergleichbarkeit hin angeordnet.

Die antike Skulptur, die Duchenne hier ohne weitere Erklärung dem medizinischen Bildmaterial beifügt, hat bei der Visualisierung der Krankheiten mehrere Funktionen. Als Ideal physischer Stärke, mithin Ideal männlicher Körperlichkeit überhaupt verkörpert die Herkules-Skulptur das »idéal de la force physique dans la statuaire antique«.¹⁰⁰ Erst diesem Ideal gegenüber wird die Monstrosität der Krankheit einschätzbar, »la musculature monstreuse de l'enfant paralytique«.¹⁰¹ Gleichzeitig ist das durch die antike Skulptur beschworene Ideal eines starken männlichen Körpers aber nicht nur Kunstschöpfung, sondern auch Natur, da die Muskulatur der antiken Plastik eine »imitation parfaite de la nature« sei.¹⁰² Sie garantiert, das Ergebnis eines genauen Naturstudiums zu sein, sozusagen Verdopplung der Natur, und gleicht in dieser Hinsicht den Darstellungen der Patienten.

Was folgt hieraus? Duchenne verwendete das antike Vorbild ganz im Sinne Choulants, der in der Antike und in der Kunstanatomie die Darstellung der »wahren Form«¹⁰³ verortet hatte. Es besteht ein zwangloser Austausch zwischen den Körperbildern der Kunst und denen der Medizin, wobei diese gleichwohl in einem hierarchischen Verhältnis stehen.

In anderen Publikationen stellt sich dieses Verhältnis anders dar. Zunächst einmal ist auffällig, daß Duchenne dort intensiv über adäquate Visualisierungsverfahren naturwissenschaftlicher Erkenntnis

100 | Duchenne de Buolonne, De la paralysie musculaire pseudo-hypertrophique ou paralysie myo-sclérotique (Extrait des Archives générales de Médecine numéro de janvier 1868 et suivants), Paris 1868, S. 26.

101 | Ebd., S. 26.

102 | Ebd.

103 | L. Choulant 1971, IV.

reflektierte und sich zugleich mit der Subjektivität des Forschers und der Rolle des Künstlers auseinandersetzte. Im Vergleich der kranken Körperoberfläche mit dem Herkules Farnese hatte Duchenne bereits darauf hingewiesen, daß eines der zentralen Darstellungsprobleme das »Relief« des Körpers sei (»les beaux reliefs«). Dieses auf die »richtige Weise« wiederzugeben, stellte in den Augen Duchennes eine der größten Herausforderungen dar, war es doch unabdingbar, um die Besonderheit einzelner Krankheiten zu kommunizieren.

In dem bereits erwähnten Bändchen *Album de photographies pathologiques* von 1862, dessen Fotografien auch als Vorlage für andere Publikationen dienten, bildete die Frage nach den »Körperreliefs« den Ausgangspunkt zu einer längeren Auseinandersetzung mit Abbildungsverfahren und Bildkompetenzen von Künstlern und Wissenschaftlern. Auch der fähigste Künstler, »l'artiste le plus habile«, so schreibt Duchenne, sei nicht in der Lage, die Oberflächen des kranken Körpers, »les reliefs«, und deren launenhafte Modellierung, »le modèle capricieux«, angemessen wiederzugeben.¹⁰⁴ Die Visualisierung der pathologischen Körper war also ein Problem, das in den Termini der Ästhetik verhandelt werden mußte. Die Rede ist vom *Relief* der Körper, von deren pathogener Gestalt, die mit den herkömmlichen Mitteln der Darstellung nicht (mehr) adäquat repräsentiert werden konnte. Es ist auffällig, daß im Vorwort zum *Album de photographies pathologique* weniger die Rede von den Krankheiten als vielmehr von den Möglichkeiten ihrer Visualisierung ist. Beides war offenbar nicht voneinander zu trennen. Bei Duchenne war dies, wie bei vielen anderen Medizinern und Anatomen, mit einer grundsätzlicheren, medientheoretischen Reflexion verbunden. Wie weiter oben an William Hunters *Anatomy of Human Gravid Uterus* bereits deutlich wurde, ist eine Veränderung in den Modi und Zielsetzungen medizinischer Visualisierung fast immer mit einem ausführlichen Rechenschaftsbericht über den Einsatz unterschiedlicher Medien und Verfahren verbunden.

Ein fundamentaler Unterschied jedoch besteht zwischen Hunter und Duchenne: während Hunter mit der Fähigkeit des Künstlers argumentierte und die Inszenierung des weiblichen Körpers in den Abbildungen seines Atlas' erst durch diese künstlerischen Fähigkeiten ermöglicht worden waren, sah Duchenne im Künstler einen Hinderungsgrund bei der Produktion »wahrer Bilder«. Dies bedeutet jedoch nicht einfach, daß bei Duchenne, oder allgemeiner mit dem Aufkommen der naturwissenschaftlichen Fotografie insgesamt, eine schärfere Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft entwickelt wurde. Vielmehr verschoben sich die Parameter, an denen Objektivität der

Darstellung gemessen wurde, nicht jedoch deren Referenz: die nicht-wissenschaftliche Sphäre, die immer mit ins Spiel gebracht wurde und dies eben nicht nur *ex negativo*, indem das Unvermögen des Künstlers betont wird, sondern auf semantischer Ebene durch den Bezug auf Redefiguren der ästhetischen Theorie. Während also die Inszenierungsform des visuellen Belegs dessen Objektivität aufzeigt, erhält mit der Fotografie das abbildende Verfahren selbst einen veränderten Stellenwert. Im Gegensatz zu Henry Fox Talbots berühmter Beschreibung der Fotografie als »sich selbst zeichnender Natur«, gewann bei Duchenne derjenige, der den Apparat bedient, außerordentlich an Bedeutung: »Dès 1852, j'avais déjà eu l'idée de représenter, à l'aide de ce merveilleux procédé [gemeint ist die Fotografie, AZ], l'action propre des muscles excités individuellement par l'électrisation localisée [...]. Les essais des artistes auxquels je me suis adressé ont été peu satisfaisants, malgré leur habilité incontestable, parce'que, dans ce genre de photographie, l'art consiste à *mettre en relief* le phénomène physiologique ou pathologique sur lequel on veut attirer l'attention. Ou, pour bien représenter ce phénomène, il faut le comprendre [...]. Il est donc nécessaire que le photographe soit, dans ce cas, physiologiste et pathologiste. Ces raisons m'ont déterminé à apprendre et à étudier l'art de la photographie au point de vue de son application à la physiologie et à la pathologie.«¹⁰⁵

Der nicht-wissenschaftliche Fotograf ist laut Duchenne nicht in der Lage, das zu sehen, was der Physiologe sieht und was dieser, wichtiger noch, zeigen will. Nicht der Apparat garantiert ein »wahres Bild«, sondern erst die Verbindung von geschultem Sehendem und der Kamera.¹⁰⁶ Weil der Wissenschaftler nun explizit zu einem Bildproduzenten geworden ist, verändert sich auch sein Status, insofern er Eigenschaften des Künstlers inkorporiert. Erst dies verleiht ihm die Autorität, *künstlerische* Körperbilder gemäß den von ihm produzierten *medizinischen* Körperbildern zu kritisieren und zu »verbessern«. Dieses neue Verständnis des Wissenschaftlers führte dazu, daß Duchenne im Anschluß an seine anatomischen Studien eine Veränderung des Laokoonkopfes vorschlug, bei der er dessen Mimik dergestalt veränderte, daß sie mit den Ergebnissen seiner Experimente übereinstimmte. Im zweiten Teil des *Mécanisme* finden sich die entsprechenden einander gegenüber gestellten Bildtafeln, die eine Reproduktion des

105 | Ebd.

106 | Dieses Beispiel schränkt Daston/Galisons These von der »mechanischen Objektivität« ein, da auch die vermeintliche Ausschaltung subjektiver (künstlerischer) Anteile am Produktionsprozeß wissenschaftlicher Bilder mit dem emphatischen Rückgriff auf einen individuellen Bildproduzenten einhergehen konnte.

Kunstwerks sowie eine von Duchenne modifizierte Büste zeigen und die Zusammenschaltung von wissenschaftlichem Experiment und ästhetischer Praxis belegen (Abb. 2). Duchenne lieferte somit nicht mehr nur Vorlagen, die die Künstler studieren und nutzen sollten, wie dies in der Anatomie üblich war, sondern überführte *selbst* die anatomischen Beobachtungen in die Kunst.

Daher ist es zwar richtig festzustellen, daß Duchenne »seiner eigenen Bildproduktion bereits eine Nähe zu ästhetischen Verfahren attestiert«¹⁰⁷, aber es greift zu kurz. Die ›Nähe‹ der wissenschaftlichen Visualisierungen zur Kunst gehörte zum festen Traditionenschatz der Anatomie. Hier dagegen geht es um eine Selbstermächtigung des Wissenschaftlers durch die Übernahme einer zuvor an den Künstler gebundenen *visuellen* Kompetenz – und zwar begründet durch einen Medienwechsel, bei dem Duchenne Eigenschaften eines anderen Mediums (der Bildhauerei) für die Fotografie beansprucht, indem er beispielsweise in Bezug auf die Fotografie von »mettre en relief« spricht.

Mit dem Rückgriff auf antike Kunst war darüber hinaus ein Autoritätsanspruch verbunden, der die Zurückdrängung des Künstlers durch den Wissenschaftler noch unterstrich. Das neue Verfahren allein, die Fotografie, garantierte noch keine Objektivität; diese wurde nicht in einem einmaligen Akt der Fotografie zugeschrieben, sondern unter Berücksichtigung neu definierter Rollen und Aufgaben von Wissenschaftlern und Künstlern erst erarbeitet.

Laocoon corrigé

Ein kleines Kapitel mit der Überschrift *Etude critique de quelques antiques (au point du vue des mouvements expressifs du sourcil et du front l'Arrotino, le Laocoon, la Niobe)* bildet den Abschluß des sogenannten wissenschaftlichen Teils des *Mécanisme*.¹⁰⁸ Mit weniger als zwanzig Seiten wirkt dieser Abschnitt im Gesamtwerk marginal; dazu trägt auch bei, daß Duchenne hier nicht Fotografien seiner Modelle, sondern antike Skulpturen präsentierte (Abb. 2). Diesen kommt damit eine andere heuristische Funktion zu als den Fotografien, die seine Modelle zeigen. Die Antiken bewiesen nicht mehr ein bestimmtes experimentelles Setting, sondern illustrierten die Anwendung der Versuchsergebnisse, indem Duchenne ›korrigierte‹ Versionen der antiken Skulpturen zeigte. Durch »observation rigoureuse de la nature« war Duchenne zu dem Schluß gekommen, daß bestimmte Muskelkon-

¹⁰⁷ | P. Geimer 2002, S. 10.

¹⁰⁸ | Duchenne 1862b, S. 109-125.

traktionen an der Figur »incorrectement« wiedergegeben seien, die er daraufhin an einer Kopie des Originals ändern ließ.¹⁰⁹

Die Verwendung der Fotografie zur Präsentation dieser Veränderungen garantierte eine mediale Einheitlichkeit, die dafür sorgte, daß der wissenschaftliche Versuch und die Repräsentation der Kunstwerke in einem gemeinsamen visuellen System präsentiert und argumentativ aufeinander bezogen werden konnten. Den Antiken kam dabei eine Scharnierfunktion zwischen dem wissenschaftlichen und dem ästhetischen Abschnitt des Buches zu: in ihrer Kombination mit den experimentellen Fotografien in den »Synoptischen Tafeln« waren sie als *Fotografien* sowohl Teil des wissenschaftlichen Unternehmens als auch, durch ihr Sujet, Teil eines ästhetischen Zusammenhangs.

Duchennes Veränderungen der antiken Skulpturen und vor allem ihre visuelle Einbettung in den Gesamtzusammenhang seiner Veröffentlichungen sind bisher kaum beachtet worden, obwohl vieles dafür spricht, daß sie paradigmatisch für die ineinandergreifende Konturierung von Künstler- und Wissenschaftlerkonzeptionen in der zweiten Jahrhunderthälfte sind. Allein die Wahl des Laokoon situierte Duchennes Projekt in einem vielfältigen Verweissystem zwischen anatomischer Tradition, zeitgenössischen Kunst-Debatten und der philosophischen Ästhetik. Die »chefs-d'oeuvres«¹¹⁰ der Antike waren jahrhundertlang Vorbild und visuelle Orientierung für die anatomischen Visualisierungen. Mit und an ihnen wurden Aufgaben und Ziele der anatomischen Abbildung definiert.¹¹¹ Sie galten als Höhepunkt und Ideal anatomischer Körperdarstellung, die ihre Vollendung in der Kunst Anatomie fand.¹¹² Eine Veränderung antiker Werke mußte daher zuallererst »une profanation« sein, wie Duchenne selbst zugab.¹¹³ Die Profanierung der als »heilig« gedachten Kunstwerke der Antike war eine sogar doppelte, bezog sie sich doch einerseits auf die »Korrektur« der als vollkommen geltenden Werke und andererseits auf die Tatsache, daß sie durch eine medizinische Lektüre in das Umfeld alltäglicher, »häßlicher« und kranker Körper gerieten.

Zugleich war mit der Korrektur des *Laokoon* der Anschluß an eine ästhetische Debatte gewährleistet, die in Deutschland mit Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755) begonnen hatte.¹¹⁴ Auch Duchenne kannte und zitierte sowohl Winckel-

109 | Ebd., S. 121 u. 122.

110 | Ebd., S. 111.

111 | T. Holert 1998, bes. S. 223-239.

112 | L. Choulant 1971, IV.

113 | Duchenne 1862b, S. 111.

114 | Inge Baxmann u.a. (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000.

mann als auch Lessing, dessen *Laokoon* erstmals 1766 in Berlin zum Druck gegeben worden war. Die bei Lessing postulierte Vorrangstellung der Dichtkunst gegenüber der Malerei¹¹⁵ begründete sich aus der in der Kunst notwendigen Beschränkung auf den »fruchtbaren Augenblick«, aus »welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.«¹¹⁶ Lessing war der Meinung, daß der antike Bildhauer Laokoon nicht im Ausdruck des höchsten Schmerzes dargestellt habe, »nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt.« Dies deswegen, weil es »Leidenschaften und Grade von Leidenschaften [gibt], die sich in dem Gesichte durch die hässlichste Verzerrung äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigen Stande umschreiben, verloren gehen.«¹¹⁷

Diese Überlegungen zur Darstellbarkeit des Häßlichen setzten Duchenne für zeitgenössische Rezipienten in Bezug zu einer »certaine école moderne«¹¹⁸, das heißt den Künstlern des Realismus. Als Topos in der Auseinandersetzung um die realistische Kunstprogrammatik spielte die vermeintliche Häßlichkeit des Dargestellten eine große Rolle. So wurde beispielsweise in der Rezeption von Arbeiten wie Manets *Olympia* (1863) immer wieder deren ›Häßlichkeit‹ kritisiert (Abb. 42).¹¹⁹ Auch Duchenne hatte, unter ähnlichen Vorzeichen, mit solchen Vorwürfen zu kämpfen. Ihm wurde vorgeworfen, die Kunst auf einen »anatomischen Realismus« zu reduzieren und sie ihres Ideals der Schönheit zu berauben.¹²⁰

Duchennes korrigierte Antiken wiesen aber noch weitere Besonderheiten auf, die sie für alle hier genannten Zusammenhänge relevant werden ließen. Mit der Manipulation der antiken Kunstwerke präsentierte Duchenne nicht nur seine wissenschaftliche Arbeit, sondern er wurde gleichsam selbst zum Künstler; zumindest beanspruchte er die Gültigkeit der wissenschaftlichen Perspektive für die künstlerischen (Körper-)Bilder. Im *Mécanisme* geschah dies auf doppelte Weise, indem Duchenne einerseits die Mangelhaftigkeit künstlerischer Bild-

115 | Lessing begriff »unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt«. Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964, S. 6.

116 | G. E. Lessing 1964, S. 115.

117 | G. E. Lessing 1964, S. 16-17.

118 | Duchenne 1862b, S. 151.

119 | Timothy J. Clark: *Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1841-1851*, Reinbek b. Hamburg 1981; Marcia Pointon: *Naked Authority. The Body in Western Painting 1830-1908*, Oxford [u.a.] 1997.

120 | Duchenne 1862b, S. 151.

produktion konstatierte und selbst zum Fotografen wurde und andererseits das Verhältnis von antikem Vorbild und anatomischer Abbildung umkehrte: nicht mehr das antike Körperbild war das Vorbild für den Anatomen, sondern der Anatom war frei, ›Fehler‹ antiker Werke zu korrigieren.

Mit der Verwendung des *Laokoon* hatte Duchenne darüber hinaus ein Werk gewählt, das auch in der Künftlerausbildung einen traditionsreichen Platz innehatte. Seit seiner Wiederentdeckung in Rom 1506 war die Skulptur fester Bestandteil der akademischen Kunstlehre; in einer Vielzahl von Kopien war die Plastik sowohl in privaten Sammlungen als auch in der École des Beaux Arts vertreten, wo sich mit ihrer Verwendung die Hoffnung verband, in der Kopie des berühmten Vorbildes zugleich ein Stück des antiken bildhauerischen Genies zu übernehmen.¹²¹ Die Laokoon-Gruppe war eine der Antiken, von denen bereits vor dem 19. Jahrhundert eine Vielzahl von Kopien hergestellt wurde; 1696 etwa fertigte Jean-Baptiste Tuby eine Version aus Marmor, die für Versailles bestimmt war.¹²² Kopien der gesamten Gruppe waren jedoch eher selten, denn viel öfter wurde nur der Laokoon-Kopf kopiert, der schließlich auch Duchennes Material bildete.¹²³

Dergestalt zum festen Bestandteil der Künftlerausbildung geworden, eignete sich der Laokoonkopf auch als Chiffre, um jene zu kritisieren. In einem Blatt aus dem lithographischen Zyklus *Künstlers Erdenwallen* von 1834 exemplifiziert Menzel die Kritik an der Praxis der akademischen Antikenkopien in der Darstellung einer konkreten Studiensituation. Eine Gruppe junger Künstler, mit den Zeichenbrettern auf den Knien, sitzt aufgereiht vor dem Laokoonkopf, den es abzuzeichnen gilt. Ein junger Mann, dessen Züge Werner Hofmann als die Menzels identifizierte, wird von einem älteren Lehrer auf Fehler hingewiesen.¹²⁴ Mit dem Stift in der ausgestreckten Hand, der gleichsam eine Verlängerung des Zeigefingers bildet, zeigt er auf die Antikenkopie und lenkt den Blick seines Schülers auf das Abzuzeichnende. Die emblematischen Vignetten, mit der die Blätter jeweils versehen sind, zeigt hier eine Perücke über einem ›Haubenstock‹; an seinem

121 | Albert Boime: *The Academy and French Painting in the nineteenth century*, London 1971, S. 124.

122 | Stanislas Lami: *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française sous le règne de Louis XIV*, Paris 1906, S. 477.

123 | Francis Haskell/Nicholas Penny: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven, London 1981, S. 243-247.

124 | Werner Hofmann: Menzels verschlüsseltes Manifest, in: *Kat. Menzel – der Beobachter*, Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1982, S. 31-40.

Fuß kriecht eine Schnecke empor und verweist so auf den »peniblen Fleiß, der nicht von der Stelle kommt.«¹²⁵

Die Abgüsse waren aber nicht nur fester Bestandteil der Künstlerausbildung in den Akademien, sondern zählten darüber hinaus zu den wichtigsten Exponaten der Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts.¹²⁶ Diese, dem heutigen Verständnis des Museums widersprechende Präsentation von Kopien wurde noch bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhundert praktiziert, als die entsprechenden Sammlungen schließlich aus den Präsentationsräumen der Museen verbannt wurden. Für die zeitgenössischen Rezipienten Duchennes war die unmittelbare Verbindung zwischen Kopie und Museum evident. Die Tatsache, daß die in den Museen des 19. Jahrhunderts ausgestellten Kopien für das Werk eines Künstlers standen, aber durch ihre Präsentation nicht von Originalen zu unterscheiden waren, zeigt »[that] there could be anything like art as we know it without artists as we know it.«¹²⁷ Die Kopie stand für das Original ein und verwies so auf den Künstler, der dieses geschaffen hatte.

Duchenne wollte jedoch unter allen Umständen verhindern, daß seine Arbeit in die Nähe des künstlerischen Realismus rückte, was er überraschenderweise gerade dadurch erreichte, daß er dem ›Ästhetischen‹ einen zentralen Platz einräumte. Hier konnte er zeigen, wie sich die ›wissenschaftliche‹ Weltsicht, die von den Realisten reklamiert wurde, für eine an traditionellen Schönheitsauffassungen orientierte Bildproduktion nutzen ließ. Den zeitgenössischen Forderungen nach einer realistischen Darstellungsweise setzte er einen »idealisierten Naturalismus« entgegen, den er im Einklang mit der Antike sah.¹²⁸

Duchenne wehrte jede Form der Naturtreue ab, die die Natur nicht in ihren »schönsten, hochstehendsten und perfektesten Aspekten« zeige.¹²⁹ Dabei übersah er, daß eine solche Argumentation immer nur nachträglich zu einer Bildpraxis sein konnte, die sich längst von den flankierend aufgerufenen Idealen verabschiedet hatte. Bestes Beispiel hierfür sind die von Duchenne technisch hervorgerufenen Affekte, die nur den Gefühlsausdruck, nicht aber das Gefühl selbst repräsentieren. Der Körper der Modelle wurde auf diese Weise zum Schauplatz moralischer Verwerfungen, die als reines Oberflächenphänomen dem Willen des sie erzeugenden Wissenschaftlers entsprangen. So verwandel-

125 | Ebd., S. 35.

126 | Jonah Siegel: *Desire and Excess. The Nineteenth-Century Culture of Art*, Princeton, Oxford 2000, xvii-xviii.

127 | Ebd., S. 10.

128 | Duchenne 1862b, S. 110.

129 | Ebd., S. 151.

te Duchenne laut eigener Auskunft »Jungfrauen in Bacchantinnen«, da er mit Hilfe seiner Apparaturen aus einem »reinen, engelsgleichen Lächeln« das »provozierendste und lüsternste« machen könne.¹³⁰

In der Veränderung des Laokoonkopfes lag somit nicht nur die Bekräftigung klassizistischer Kunstvorstellungen als Bezugspunkt anatomischer Bildproduktion, sondern zugleich auch die Auflösung dieser Allianz. Indem eine »Verbesserung« der antiken Plastik überhaupt möglich wurde, war die Autorität des »Verbesserten« zwangsläufig infragegestellt. Entscheidend hierbei ist, daß Duchenne, wie in der Zweiteilung seines Buches bereits angelegt, nicht nur als Wissenschaftler, sondern ebenso auch als »Künstler« argumentiert; allerdings als einer, der für sich beanspruchen konnte, »mehr« zu wissen, eben weil er einen wissenschaftlichen Blick auf die Körper wirft.

So tilgte Duchenne in den meisten Abbildungen nicht nur die störende Hand des Künstlers (»la présence des rhéophores et des mains qui les tiennent«¹³¹), sondern vermochte in einem zweiten Schritt die Hand des Künstlers zu führen und zu verbessern, wodurch der Wissenschaftler in der Verknüpfung seiner Hand mit der technischen Apparatur in der Fotografie auch zum besseren *Künstler* wurde. Seine *wissenschaftlichen* Bilder beschrieb Duchenne im übrigen in den Termini ästhetischer Beurteilung. Dazu gehörte die »distribution de la lumière« – »parfaitement harmonisée avec les passions«.¹³² Es waren die »passions sombres« wie Aggression, Verrücktheit, Leiden, Schmerz und »Folter«, die durch das *chairoscuro* an »énergie« gewinnen sollten. Sie glichen, so Duchenne, der »manière de Rembrandt.«¹³³ Diese Ausrichtung des wissenschaftlichen Bildes hin auf ein künstlerisches Vorbild diente ein weiteres Mal der Bestätigung der künstlerischen Fähigkeiten Duchennes, der in der Lage war, seine Fotografien »im Stil« großer Meister zu inszenieren.

130 | Ebd., S. 152 (»j'ai ainsi transformé des figures de vierges en figures de bacchantes«).

131 | Ebd., S. 7.

132 | Ebd., VIII-IX.

133 | Ebd.

Anatomie vivante – Art vivante

Duchenne charakterisierte sein Projekt als *anatomie vivante*. Diese ›lebendige Anatomie‹, die nicht mehr auf das Zergliedern der Körper angewiesen war, sollte ihre Erkenntnisse direkt am lebenden Körper gewinnen. Zwar wäre es durchaus auch möglich gewesen, die elektrische Stimulation an Leichen durchzuführen, was der üblichen Arbeit der Anatomie an einem Präparat entsprochen hätte, aber der lebendige Körper hatte demgegenüber eine Reihe von Vorteilen. Einer war, daß so der »grausame und abstoßende« Eindruck vermieden werden konnte, den solche Versuche an einer Leiche hervorriefen, die durch die Muskelbewegungen auf unheimliche Weise belebt zu sein schien. Zudem konnte Duchenne beanspruchen, das ›Leben selbst‹ zu beobachten.

Mit der *anatomie vivante* reklamierte Duchenne jedoch nicht nur einen Fortschritt in der anatomischen Arbeit, sondern nahm zugleich einen Begriff des ästhetischen Realismus auf. Im Realistischen Manifest hatte Gustave Courbet 1855 eine »art vivante«¹³⁴ gefordert, die das Interesse nicht auf die ›toten‹ Themen akademischer Malerei, sondern auf die ›Wirklichkeit‹ des (alltäglichen) Lebens richten sollte, um dieses für eine künstlerische Darstellung zu erschließen. Der medizinische Begriff, ›anatomie vivante‹, und der ästhetische Begriff, ›art vivante‹, treffen sich im Begriff des ›Lebendigen‹, mithin der ›Wirklichkeit‹, die zur Referenz künstlerischer wie wissenschaftlicher Praxis wurde. Es wäre jedoch falsch, hier von einem ›Einfluß‹ von Courbet auf Duchenne sprechen zu wollen, ist doch der Verweis auf die Wirklichkeit bei den Realisten selbst Reflex auf die von den Naturwissenschaften in Anspruch genommene ›Wahrheit‹. Vielmehr ist anzunehmen, daß eine Übereinstimmung im jeweiligen Verständnis von Repräsentation und Wirklichkeit bestand, die über den gemeinsamen Verweis auf die ›Lebendigkeit‹ angezeigt wurde.

»Un haut degré de reproduction exacte«¹³⁵ – dies benannte Zola in einem Brief an Antony Valabrègue 1864 als eines der Ziele des realistischen Schriftstellers. Die Möglichkeiten einer ›exakten Wiedergabe‹ beschäftigten auch Duchenne, der in ihr die einzige Möglichkeit sah, seine Forschungen für die Wissenschaft akzeptabel zu machen,

134 | Gustave Courbet, *Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet, avenue Montaigne, Paris 1855*, o.S. Vgl. Hierzu auch: George Boas: *Il faut être de son temps*, in: *Journal of Aesthetics and Criticism*, I, 1942, S. 52-65.

135 | Émile Zola, Brief an Antony Valabrègue, 18.8.1864, zit.n. Éléonore Roy-Reverzy (Hg.): *Realisme et Naturalisme. Anthologie*, Paris 2002, S. 36.

wichen seine Ergebnisse doch in wichtigen Punkten von bisherigen Lehrmeinungen ab.¹³⁶ In einer bemerkenswerten Analogie verglich er Fotografie, Malerei und Skulptur und betonte, daß in allen dreien der Künstler/Wissenschaftler zum Relais zwischen Wirklichkeit und Repräsentation werde: »En photographie, comme en peinture ou en sculpture, on ne rend bien que ce que l'on sait bien, l'art ne reside pas seulement dans une habitude de manipulation. Pour ce qui a trait à mes recherches, il faut, au moyen d'une sage distribution de la lumière, savoir mettre en relief telle ou telle ligne expressive. C'est ce que ne pouvait faire seul l'artiste le plus habile; il ne comprenait pas les faits physiologiques à démontrer. J'ai dû, en conséquence, m'initier dans l'art de la photographie«.¹³⁷ Zwar sprach er nur wenige Zeilen vorher davon, daß die Fotografie ein »Spiegel« der Wirklichkeit sei¹³⁸ – viel stärker bleibt aber in seinem Text ein anderes Moment der Bestimmung des Fotografischen, das die Gleichartigkeit mit anderen künstlerischen Repräsentationsmedien betont und somit auch die Aufgaben des Künstlers.

Dem Verweis auf die »Wirklichkeit« nähern sich »anatomie vivante« und »art vivante« gewissermaßen von zwei unterschiedlichen Seiten. Erstere reklamiert im und für das wissenschaftliche Verfahren Anteile des Künstlers; letztere verweist auf eben diese Verfahren, um das spezifisch künstlerische Vermögen neu zu bestimmen.

Die Objektivität des Subjektiven: Affekte und Affektdarstellung

Im *Mécanisme* stehen sich auf den ersten Blick zwei widerstreitende Interessenlagen oder sogar Paradigmen gegenüber. Die Emotionen waren seit der Romantik als Ort und Ausdruck des Privaten und Individuellen beschrieben und konzipiert worden – als Ort der Subjektivität.¹³⁹ Die Fotografien des *Mécanisme* inszenierten die Affekte dagegen

136 | »[M]y electrophysical research on the mechanism of human facial expression [is ...] so unexpected or in opposition to certain prejudices and to general opinion that experimental demonstration is the only way to make them acceptable to science«, in: Duchenne (Cuthbertson), S. 39.

137 | Duchenne 1862b, VI.

138 | Die Fotografie sei, »fidèle comme une miroir«, Ebd., 14.

139 | Einen Überblick die jüngsten Bemühungen um eine interdisziplinäre Neubestimmung dieses Themas zwischen naturwissenschaftlicher und kulturwissenschaftlicher Emotionsforschung liefern Klaus Herding/Bernd Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin, New York 2004.

radikal als Oberflächenphänomen.¹⁴⁰ Mit Hilfe eines elektrischen Gerätes, dem sogenannten Faradisationsapparat, konnte Duchenne einzelnen Muskeln direkt zur Kontraktion bringen. Dazu legte er zwei Elektroden an die Hautoberfläche, was zum gewünschten Gesichtsausdruck führte, der dann fotografiert wurde.¹⁴¹ Der Gesichtsausdruck verlieh keinem inneren Gefühl Ausdruck, sondern konnte davon unabhängig hergestellt und reproduziert werden. Es waren die Muskeln, die »die Sprache der Leidenschaften und Gefühle« sprachen und es war Duchenne, der sie dazu brachte, zu ›sprechen‹ (»leur faire parler

140 | Zur Editionsgeschichte des Buches vgl: Catherine Mathon: Duchenne de Boulogne, *Photographie malgré lui?*, in: Kat. Duchenne de Boulogne 1999, S. 11–25. Der *Mécanisme* erschien in zwei Ausgaben, die erste 1862, die zweite 1876, und bestand aus einem Textteil, der von einem Bildteil mit insgesamt vierundachzig fotografischen Abbildungen begleitet wurde. Veröffentlicht wurde das Werk in drei voneinander unabhängigen Teilen, den Allgemeinen Überlegungen, der Wissenschaftlichen Abteilung und der Ästhetischen Abteilung.

141 | Es ist auffällig, daß Duchenne Elektrizität und Fotografie in seiner Arbeit zusammenbringt. Die Elektrizität, die ähnlich wie der Magnetismus oder Galvanismus einen Teil ihrer Faszination aus ihrer Unsichtbarkeit zog, wurde unter diesem Aspekt während des 19. Jahrhunderts immer wieder diskutiert. Fast zeitgleich mit Duchenne *Mécanisme* erschien das im Selbstverlag herausgegebene Werk von Friedrich Krauß mit dem Titel *Nothschrei eines magnetisch Vergifteten* (1852). Stefan Rieger hat jüngst darauf hingewiesen, daß sich in diesem Text Metaphern optischer Medien wie der Fotografie mit denen der unsichtbaren telepathischen, elektrischen oder magnetischen Strahlen verbinden. So beschreibt Krauß das, was ihm angetan wird, als »Seelenphotographie«, die eine adäquate Metapher für die wahnhaften Vorstellungen einer Bedrohung durch unsichtbare Strahlen und Kräfte darstellt. Die »Seelenphotographie« verweist auf ein Potential des neuen Mediums, das in dessen wissenschaftlicher Nutzung angelegt war. Auch Duchenne betreibt »Seelenphotographie«, indem er scheinbar genau das schafft, was Krauß als Skandalon der mysteriösen Strahlungen beschreibt: die völlige Veränderung einer Person durch Elektrizität. Stefan Rieger: *Psychopaths electrified. Die Wahnwege des Wissens im ›Nothschrei eines Magnetisch=Vergifteten‹*, in: Torsten Hahn (Hg.), *Grenzgänge zwischen Wahn und Wissen. Zur Koevolution von Experiment und Paranoia 1850–1910*, Frankfurt a.M. 2002, S. 151–172. Vgl. zur Bedeutung der Elektrizität als Thema der angewandten Naturwissenschaften des 18. Jahrhunderts: Siegfried Zielinski: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek b. Hamburg 2002, S. 189ff.

le langage des passions et des sentiments«¹⁴²) – einer der am stärksten auf Subjektivität verweisenden Körperbewegung stand so die auf Objektivität verpflichtete wissenschaftliche Arbeit gegenüber.

Die Affekte waren daher das denkbar ungeeignetste Thema, das sich ein Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts hätte suchen können.¹⁴³ Was also brachte Duchenne überhaupt dazu, sich mit dem ›Ausdruck der Leidenschaften‹ zu beschäftigen? Inwiefern situiert sich der *Mécanisme* im Prozeß der Zuweisung von ›Objektivität‹ und ›Subjektivität‹ an den Wissenschaftler oder den Künstler? Die Fiktion einer absoluten Beherrschung der Emotion durch den Wissenschaftler ließ dessen ›objektiven‹ Anteil zugleich auch Teil einer Einwirkung auf und Produktion von ›Subjektivität‹ werden. Denn allen Verlagerungen der Emotion an die Körperoberfläche zum Trotz verrät die Sprache Duchennes, daß die Macht über das *Herstellen* eines Ausdrucks in die Macht über den Ausdruck selbst umschlagen kann. Duchenne *macht* »Jungfrauen zu Bacchantinnen«, er ruft nicht nur deren jeweilige Mimik und Gestik hervor.¹⁴⁴

Duchennes Versuch einer Objektivierung der Gefühle fand in einer Zeit statt, in der die Affekte ein Höchstmaß an Kontrolle, Regulierung und Verinnerlichung erfuhren. Im 19. Jahrhundert war der Prozeß der Zivilisation so weit fortgeschritten, daß die Gefühlskontrolle Teil bürgerlichen Selbstverständnisses geworden war.¹⁴⁵ Gleichzeitig entwickelte sich jedoch die Vorstellung, daß »Emotionen grundsätzlich ›herstellbar‹ sind, daß sie ›theatralisierbar‹ sind, daß man Gefühle vor-täuschen, sie ›affektieren‹ kann.«¹⁴⁶ Dabei meinte die ›Herstellbarkeit‹ zweierlei. Sie konnte auf die tatsächliche Produzierbarkeit, ihre tech-

142 | *Considérations générales sur la mécanique de la physionomie* par le D^r Duchenne de Boulogne (À joindre à l'album de photographies sur la mécanique de la physionomie), Archive Nationale, Paris, F¹⁷3102, S. 2, zit.n. Kat. Duchenne de Boulogne 1999, S. 12.

143 | Vgl. hierzu: S. Dupouy 2005.

144 | Duchenne 1862b, S. 152.

145 | Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, 2 Bde, Frankfurt a.M. 1990-91. Der von Hans-Peter Duerr auf mehreren tausend Seiten entwickelte Gegenentwurf zu Elias konnte dessen zentrale Thesen nicht entkräften: Hans-Peter Duerr: *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, 5 Bde., Frankfurt a.M. 1988-2002.

146 | Claudia Benthien u.a. (Hg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln u.a. 2000, S. 12. Vgl. auch: Rainer Ruppert: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1995.

nische Erzeugung im Experiment bezogen werden, wie das Beispiel Duchenne zeigt. Zum anderen war damit aber auch die bewußte Täuschung gemeint: das bloße ›Spielen‹ eines Gefühls, bei der Mimik und Gestik gleichsam einstudiert und wie eine Theateraufführung wieder und wieder aufgeführt werden konnten.

Miteinander verhakt sind hier zwei Vorstellungen, die ganz unterschiedliche Effekte haben konnten. Die technizistische Produzierbarkeit des Gefühls setzte eine Beherrschbarkeit voraus, der durch die vom Subjekt ausgehende Täuschung sogleich widersprochen wurde. Auch die Versuche Duchennes waren durch diese Unentschiedenheit oder die Frage nach der Ablesbarkeit ›widerstreitender Gefühle‹ am mimischen Muskelspiel strukturiert.

Abbildung 5: Duchenne de Boulogne, Zweites ›tableau synoptique‹ des ästhetischen Teils des *Mécanisme de physionomie humaine*, Paris 1862



Die Fotografien zeigen die Gleichzeitigkeit des einen und des anderen Gefühls oder das ›falsche Lachen‹, das genauso wie das ›echte Lachen‹ durch die Elektrode ausgelöst werden kann. Wenn dies aber so ist, dann hebt sich in den Fotografien schließlich auch die Möglichkeit einer grundsätzlichen Unterscheidbarkeit zwischen ›echt‹ und ›falsch‹ auf, auch wenn sie die scheinbare Evidenz für die absolute Beherrsch-

barkeit des Gefühlsausdrucks boten. Visualisiert werden sollte diese auch durch die »Synoptischen Tableaux«, die den Bildteil des *Mécanisme* einleiten. In ihnen wurden jeweils sechzehn Einzelbilder in Reihen neben- und untereinandergestellt, um Vergleiche zu ermöglichen. Die Besonderheit der Tafeln, die sowohl für den wissenschaftlichen wie für den ästhetischen Teil angefertigt wurden, lag darin, daß durch Auflage schwarzer Abdeckungen auf Teilen des Gesichts abwechselnd unterschiedliche Gesichtspartien betrachtet werden konnten (Abb. 5).

Die Bildausschnitte stellten gleichsam das Kondensat aus den ganzseitigen Abbildungen des sogenannten »ästhetischen Teils« des Buches dar, in denen die nuancierten Gefühlslagen oft durch entsprechende szenische Staffage unterstützt wurden (Abb. 6).

Abbildung 6: Duchenne de Boulogne, Bonheur maternel ..., aus: Mécanisme de physionomie humaine, Paris 1862



Eine dieser Abbildungen (Abb. 6), die in Ausschnitten auch auf einem Synoptischen Tableau wieder auftaucht, illustriert die »Gleichzeitigkeit von Freude und Schmerz auf dem Gesicht einer Mutter«. Um die »deux émotions contraire«¹⁴⁷ wie in einer anatomischen Sektion für den Betrachter zu zerlegen, sind auf dem Synoptischen Tableau Details des Gesichts zum gezielten Vergleich direkt nebeneinandergestellt (Abb. 5). Das Gesicht der Frau ist einmal unverdeckt und zweimal durch Abdecken des linken oder rechten Auges gezeigt.

Diese »visuelle Sektion« korrespondiert mit der textlichen Beschreibung, die das komplizierte Nebeneinander verschiedener Gefühle zu entwirren suchte:

»En cachant l'oeil gauche, joie d'une mère qui voit son enfant échapper à une maladie mortelle; – en cachant l'oeil droit, même joie maternelle,

unie à la douleur produite par la mort d'un autre enfant. [In dieser Szene] l'expression est complexe. En effet, le bonheur de cette mère dont le dernier enfant vient d'échapper à la mort ne peut lui avoir fait oublier sitôt celui qui vient d'expirer. Son cœur maternel est donc saisi à la fois par deux émotions contraires: la joie et la douleur. – Pour compléter, il m'eût fallu rendre son oeil humide et fait couler ses larmes.«¹⁴⁸

Kaum deutlicher konnte Duchenne so *seinen* Anteil am Sichtbar-Werden der beschriebenen Gefühle machen als dadurch, daß er zwei widerstrebende Gefühle in der linken und rechten Gesichtshälfte zugleich auslöste. Die Präsentation unterschiedlicher Gefühlslagen in einem Gesicht wurde von Duchenne als eine didaktische Hilfskonstruktion verwendet. Der Unterschied zwischen nur minimal voneinander abweichenden Muskelkontraktionen konnte zwei völlig unterschiedliche Gefühle bedeuten. Sichtbar wurden sie aber in der von Duchenne gewünschten Deutlichkeit nur, wenn man sie in *einem* Gesicht gleichzeitig erzeugen und betrachten konnte. Die Logik dieser visuellen Strategie, eine Art medizinischer Doppelprojektion, hatte die Sichtbarmachung dessen zum Ziel, was der Blick nur auf *ein* Bild nicht hervorbringen kann. In diesem Sinn wurde auch das von Duchenne fotografierte Gesicht zu einem Bild, das ›gespalten‹ den Vergleich mit sich selbst ermöglicht. Dies vergleichende Sehen findet sich in den unterschiedlichen Bildinszenierungen Duchennes häufiger. Verglichen werden die linke und die rechte Seite eines Gesichts, die Progression eines Affekts (Lady Macbeth) und schließlich in den Synoptischen Tableaux alle diese unterschiedlichen Inszenierungen miteinander. Deren visuelle Organisation erinnert an Traditionen innerhalb der Physiognomik, die ebenfalls mit der Parallelisierung unterschiedlicher Physiognomien arbeitete und dafür nach geeigneten visuellen Präsentationsformen suchte (Abb. 7).

Die Reihung, Ordnung und Klassifikation fotografischer Bilder ist noch mit der »fotografischen Erfassung«¹⁴⁹ von (kriminellen, ›irren‹ etc.) Außenseitern der bürgerlichen Gesellschaft verwandt, die ebenfalls mit visueller Reihung und Vergleich arbeiteten. Was alle diese Bildinszenierungen miteinander verbindet, ist der Wunsch nach visueller Orientierung innerhalb der sich neu herausbildenden Anthropologien. Auch wenn Duchenne sich an den Bildvorlagen der Physiognomik orientierte, so fand doch mit der Verwendung der Fotografie eine entscheidende Veränderung gegenüber dieser älteren Tradition statt. Für Duchenne war nicht mehr die vergleichende Progression das Ziel

148 | Ebd., S. 159-60.

149 | Susanne Regener: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999.

der Bilderreihen, sondern die Betonung visueller Überschneidung und Interdependenz. Sein Verfahren stand damit dem Vorgehen in den anderen Wissenschaften seiner Zeit näher als der Physiognomik vergangener Jahrhunderte, auch wenn die visuelle Organisation des Bildmaterials auf den ersten Blick vergleichbar wirkte.

Abbildung 7: Johann Caspar Lavater, Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Leipzig und Winterthur, 1775-78

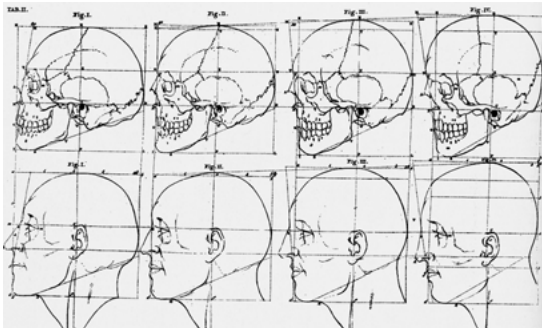


So unterscheidet sich beispielsweise Petrus Campers berühmte Darstellung des *Gesichtswinkels vom Affen bis zum Apollonkopf* (1792), die auf den ersten Blick eine vergleichbar serielle Bildanordnung zu bieten scheint wie Duchennes ›Synoptische Tableaux‹, grundlegend von diesen (Abb. 8).

Camper hatte in seinem posthum veröffentlichten Hauptwerk *Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters; über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine, nebst einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen* durch Vermessung von Tier- und Menschen-

schädeln den »Gesichtswinkel« entdeckt, der am Profil des Schädels gemessen wurde.¹⁵⁰ An seiner Größe lasse sich, so Camper, fortschreitende Entwicklung und Intelligenz ablesen. Mit einem Winkel von fast hundert Grad offenbare der Apollonkopf eine »göttliche Dimension« und Vollkommenheit.¹⁵¹

Abbildung 8: Petrus Camper, Gesichtswinkel vom Affen bis zum Apollonkopf, aus: ders.: Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge, Berlin 1792



Duchennes Synoptische Tableaux beförderten kein ›teleologisches Sehen‹¹⁵², sondern ein ›synchrones Sehen‹. Dies wird nicht zuletzt an Duchennes Orientierung an den Erkenntnissen des Chemikers Michel Eugène Chevreul zum Simultankontrast der Farben deutlich.¹⁵³ Duchenne übernahm mit der chemischen Terminologie auch das von Chevreul vorgestellte Wahrnehmungsprinzip. So wie sich kontrastierende Farben

150 | Petrus Camper: Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters; über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine, nebst einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen, Berlin 1792.

151 | Norbert Borrmann: Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln 1994, S. 145.

152 | Damit ist gemeint, daß keine phylogenetische Entwicklung dargestellt ist – ein anderer wichtiger Anwendungsbereich für serielle Bildtafeln –, sondern das Vergleichen nicht entwicklungsgeschichtlich aufeinander bezogener visueller Evidenzen.

153 | Michel Eugène Chevreul: De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des object colorés, Paris 1839; A. Hope und M. Walsh: The Color Compendium, New York 1990; John Gage: Kulturgeschichte der Farbe: von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1994, S. 173-176.

im menschlichen Auge zu einem Eindruck verbinden, sollten sich auch die unterschiedlichen Eindrücke zweier Gesichtshälften beim Betrachter zu einem verbinden. »[...] il est est préférable d'avoir constamment sous les yeux chacune des moitiés de la face; alors leurs caractères distinctifs deviennent plus frappants et la démonstration du problème à résoudre est plus facile.«¹⁵⁴ Duchenne ging von einem ›Simultankontrast‹ zwischen den Ausdruckslinien des Gesichts aus (›«contraste simultané des lignes expressives de la face»¹⁵⁵ und erläuterte, daß der Eindruck, den ein isolierter Teil des Gesichts mache, selbst bei identischer Augenpartie im einen Fall »froid et dédaigneux«, im anderen »gai et moqueur« sei.¹⁵⁶ Der Unterschied entstehe allein durch Muskelanspannung in der jeweiligen Mundpartie. Über den Vergleich mit Chevreul sicherte Duchenne aber nicht nur die Anschlußfähigkeit seiner Erkenntnisse an die anderen Wissenschaften, sondern erschloß darüber hinaus ein für sein Wissensfeld neues darstellerisches Prinzip.

Abbildung 9: Carolus Duran, *L'Assasiné*, Öl/LW, 1865



›Lassen Sie die Hände des Bedieners weg‹

In einem Wettbewerb der Akademie wurde 1862 das Bildnis eines »zum Tode Verdamnten« gefordert, der »resigniert, aber keine Verzweiflung spürt, seine Augen gen Himmel richtet, aber seinen Kopf leicht der Erde zuneigt.«¹⁵⁷ Die Suche nach dem gelungensten »tête d'expression« führte zu immer elaborierteren Beschreibungen der

154 | Ebd.

155 | Duchenne 1862b, S. 190.

156 | Ebd., S. 191.

157 | Zit.n. Kat. *Ghost in the Shell. Photography and the Human*

Gefühle und forderte die Künstler heraus, subtile Affektvarianzen im Bild sichtbar werden zu lassen. Bei der visuellen Deklination des außerordentlichen Gefühlsausdrucks wurde oft mit der Vermehrung des Bildpersonals gearbeitet, um eine Fülle an Affekten vorführen zu können. Das 1865 im Pariser Salon ausgestellte Gemälde *L'Assasiné* von Carolus-Duran (eigentl. Charles Durand) zeigt um eine leicht schräg zum Bildrand plazierte Bahre ein gutes Dutzend Männer, Frauen und Kinder. Ihre Reaktionen reichen von Neugier, Erschrecken und Mitgefühl bis hin zu äußerster Erregung.¹⁵⁸ Ganz rechts steht eine Frau in einer Haltung, die Charcot unter die attitudes passionelles als Teil eines hysterischen Anfalls gerechnet hätte (Abb. 9 und Abb. 10).¹⁵⁹

Abbildung 10: Jean Martin Charcot,
aus: *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, Paris 1890



Soul, 1850-2000, hg. V. Robert A. Sobieszek, Los Angeles County Museum of Art, Cambridge, Mass. 1999, S. 60.

158 | Vgl. Kat. Carolus-Duran, Lille, Palais des Beaux-Arts; Toulouse, Musée des Augustins, Paris 2003, S. 74; Kat. Manet. *The Execution of Maximilian. Painting, Politics, Censorship*, London 1992, fig. 10. Letztlich steht dieses Panorama visueller Affektdarstellung in der Tradition der Begründung der Historienmalerei, wie sie bereits bei Alberti zugrundegelegt ist: Kristine Patz, Zum Begriff der ›Historia‹ in L.B. Albertis ›De Pictura‹, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49 (1986), S. 269-87.

159 | Vgl. zur Orientierung französischer Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den naturwissenschaftlichen physiognomischen Studien ihrer Zeit: Ulrich Pohlmann: *Lebende Bilder – Physiognomische Porträts*, in: Kat. *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, hg. v. Ulrich Pohlmann und Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 2004, S. 30-33.

Angeichts der Verfügbarkeit künstlerischer Affekt-Darstellungen überrascht es, daß Darwin, der am Ausdruck der Affekte sehr interessiert war, diese nicht nutzte. 1872 erschien seine einflußreiche Arbeit *The Expression of the Emotions in Man and Animals* und wurde noch im selben Jahr auf Deutsch veröffentlicht (Ausdruck der Gemüths-bewegungen bei dem Menschen und den Thieren).¹⁶⁰ Darwin hatte verschiedene Möglichkeiten der Materialrecherche erwogen und überlegt, wie er Bildmaterial zur Unterstützung seiner Thesen von der Angeborenheit mimischen Ausdrucks beschaffen könne. So hatte er auch die Beschäftigung mit den »großen Meistern der Malerei und Bildhauerkunst [...], welche so eingehende Beobachter sind«¹⁶¹ erwogen, sich dann aber dagegen entschieden. Mit dem Verweis auf Lessings *Laokoon* stellte Darwin fest, daß das Betrachten von »Photographien und Kupferstiche[n] vieler allgemein bekannter Kunstwerke« ihm »keinen Vorteil« gebracht habe, da »bei Werken der Kunst die Schönheit das hauptsächlichste, oberste Ziel sei und stark kontrahierte Gesichtsmuskeln« die Schönheit »zerstören«.¹⁶² Darwin illustrierte sein Buch daher u.a. mit Abbildungen nach den Fotografien Duchennes. Allerdings soll Darwin dem Stecher die Anweisung gegeben haben, »die galvanischen Instrumente und die Hände des Bedieners weg[zulassen]«.¹⁶³ Auf diese Weise wurde nicht mehr eine Versuchsanordnung sichtbar (wie noch bei Duchenne), sondern ein scheinbar natürlicher Gesichtsausdruck, d.h. eine Gemütsbewegung im Sinne Darwins und kein elektrisch hervorgerufenes Oberflächenphänomen.

Was dagegen bei Duchenne im Medium der Fotografie ins Bild gesetzt wurde, war der Moment des *Erzeugens* eines bestimmten Gesichtsausdrucks und nicht nur der Gesichtsausdruck selbst. Dieses Erzeugen war abhängig von technischem Gerät, das heißt den Apparaturen der Fotografie und den galvanischen Instrumenten, so daß diese Geräte in den Fotografien mit abgebildet wurden, da in ihnen gerade die Grundlage ihrer Objektivität gesehen wurde. Die Hände des Wissenschaftlers garantierten diese Objektivität, *indem* sie Instrumente bedienten. In einem Holzschnitt oder einem Stich, der eine solche

160 | Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren, Stuttgart, 1872. Die jüngste Auflage erschien 2000 in der Anderen Bibliothek: Charles Darwin: Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei den Menschen und den Tieren, kritische Edition, Einleitung, Nachwort und Kommentar von Paul Ekman, mit histor. Photographien, Frankfurt a.M. 2000.

161 | Darwin 2000, 22.

162 | Ebd., S. 22-23.

163 | Ebd., S. 334.

Fotografie zur Vorlage hatte, war der Verweis auf das technisch erzeugte Bild nicht nur überflüssig, sondern unerwünscht, da es sich um ein nicht-mechanisiertes Reproduktionsverfahren handelt. Vielleicht liegt in der Sichtbarmachung der »galvanischen Instrumente und der Hände des Bedieners« oder in deren Verschwinden ein Hinweis auf die Zusammenschaltung von Reproduktions- und Aufzeichnungsmodus im Medium der Fotografie. Das Aufzeichnen und Reproduzieren der jeweiligen Ergebnisse bezog sich jedenfalls ganz maßgeblich auf den Wissenschaftler und die veränderte Rolle, die er in diesem Prozeß spielte.

Hinzu kommt, daß die Sichtbarkeit der Hände Duchennes ebenso wie der Elektroden den Herstellungsprozeß der Bilder offenkundig machte. Für Duchenne, der zwischen dem Gefühl und dem Gefühlsausdruck unterschied, war dies ein willkommenes Bilddetail, belegte es doch die Möglichkeit, einen Gefühlsausdruck ohne korrespondierendes Gefühl zu erzeugen. Darwin dagegen lehnte eine solche Unterscheidung ab. Dies führte dazu, daß er vom ›Gefühlsausdruck‹ der Tiere auch auf das Vorhandensein der entsprechenden Gefühle schloß: »Selbst Insecten drücken Zorn, äusserste Furcht, Eifersucht und Liebe durch Stridulation aus.«¹⁶⁴

Während Duchenne großes Interesse an den Möglichkeiten des Betrugs und des Vorspielens von Gefühlen hatte und daran, wie sich solches aufdecken und erkennen ließ, ging Darwin grundsätzlich von der größeren ›Wahrheit‹ der Ausdrucksbewegungen aus: »Die Bewegungen des Ausdrucks verleihen unsern gesprochenen Worten Lebhaftigkeit und Energie. Sie enthüllen die Gedanken und Absichten Anderer wahrer als es Worte thun, welche gefälscht werden können.«¹⁶⁵ Auch deswegen waren für Darwin »die Hände des Bedieners« unerwünscht, denn sie waren ständige Erinnerung an die ›Unnatürlichkeit‹ des Gefühlsausdrucks und seiner Differenz zum Gefühl.¹⁶⁶

164 | Ebd., S. 359; Stridulation bezeichnet eine Form der Lautäußerung bei Insekten und Spinnen.

165 | Ebd., S. 374.

166 | Dieser Zusammenhang ist bisher kaum analysiert worden. So bemerkt der Autor einer neueren Arbeit zu Emotionstheorien zwar Darwins Ablehnung einer Differenz zwischen Gefühl und Gefühlsausdruck, läßt aber die Manipulation der Fotografien außer Acht und verweist lediglich darauf, daß es sich bei Duchennes künstlich erzeugten Gesichtsausdrücken um eine »skurrile Idee« handle, »die gleichwohl manchem nach standardisiertem ›Reizmaterial‹ [...] gierenden psychologischen Experimentator noch immer ein Lächeln der Anerkennung ins Gesicht zaubern

Weiblichkeit und Gefühl: Der Blick ins Innere

Für die Frage nach den Affekten und ihrer Herstellung im wissenschaftlichen Experiment ist die Verbindung mit zeitgenössischen Geschlechterdiskursen grundlegend, die sich mit den Möglichkeiten einer ›Täuschung‹ und den Besonderheiten männlicher und weiblicher Gefühle beschäftigten. Die Debatten um Geschlechterdifferenz, Gefühl und Künstlerschaft bestimmten Intention und Vorgehen des *Mécanisme*, wie sich beispielhaft an einer der Abbildungen des ästhetischen Teils darstellen lässt (Abb. 11).

Auf dem Gesicht des weiblichen Modells zeigt sich, so Duchenne in seiner Erläuterung, *die himmlische und die irdische Liebe*. Deutlich wird hier wieder das Prinzip des ›simultanen Sehens‹, das in einem Gesicht unterschiedliche Gefühle unterscheiden kann. Es ist ein Sehen, das an Unterschieden interessiert ist, an einer visuellen Kompetenz zur Unterscheidung zwischen »Unschuld und Reinheit« und »dem Ausdruck sinnlicher Freude«. ¹⁶⁷ Diese Unterscheidung war nicht nur für Mediziner wie Duchenne oder Charcot interessant, sondern auch für die Kunstgeschichte. Die Vermischung sinnlicher Extase und religiöser Verückung bemängelte Jacob Burckhardt, der Berninis Hl. Theresa in »hysterischer Ohnmacht« und »mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend« beschrieb. Sie strecke »ihre Glieder von sich [...] während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil [...] auf sie zielt«. Eine kunsthistorische Betrachtung im eigentlichen Sinne war angesichts dessen nicht mehr möglich: »Hier vergißt man alle Stylfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen«. ¹⁶⁸

Die Verklammerung von medizinischer Wissenschaft und den ästhetischen Kategorien kunstgeschichtlicher Beschreibung fand auf einer expliziten und auf einer impliziten Ebene statt. Explizit verwies Duchenne immer wieder auf Kunstwerke, die er vom anatomischen Standpunkt aus kritisierte. Vorbilder wie der Laokoon oder Berninis Hl. Theresa wurden zu Fixpunkten in Duchennes Argumentation, indem er deren Mängel und Fehler korrigierte und mit einer wissenschaftlichen Erklärung versah. *Implizit* wurde mit dieser Verschaltung anderes und mehr erreicht, vor allem die Verwissenschaftlichung der Beurteilung und Verwendung von Körperbildern, die zwischen den

müßte.« Alexander Kochinka: Emotionstheorien. Begriffliche Arbeit am Gefühl, Bielefeld 2004, S. 147.

167 | Duchenne, 1862b, S. 111.

168 | Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Skulptur, München, Basel 2001 [1. Aufl. 1855].

unterschiedlichen Feldern wechselten. Das Bild des ekstatischen weiblichen Körpers stand nicht nur in einem ästhetischen Zusammenhang, sondern zugleich auch in einem ›bio-politischen‹.¹⁶⁹

Abbildung 11: Duchenne de Boulogne, *Amour terrestre à droite, et amour céleste à gauche*, aus: *Mécanisme de physiologie humaine*, Paris 1862



Beim Versuch, eine endgültige und ›objektive‹ Trennung zwischen den ›reinen‹ und den sinnlichen Gefühlen visuell zu begründen, war durch das weibliche Modell zugleich ein Hinweis auf die vermeintliche Unterschiedlichkeit weiblicher und männlicher Gefühle gegeben. Für die weibliche Religiosität galt ein anderes Gefühlsreservoir, was Duchenne natürlich interessieren mußte. So beschrieb der Arzt H. Klenck in seinem 1899 erschienenen Buch *Das Weib als Gattin* den »weiblichen Charakter«, dessen Bestimmung »nicht forschende, schaffende und reflektierende Geistestätigkeit ist [...] wie beim Manne, sondern Gefühlsleben, welches sich innig mit der weiblichen Häus-

169 | Zum Begriff der ›Biopolitik‹ vgl: Michel Foucault: Vorlesung vom 17. März 1976, in: ders., In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76), Frankfurt a.M. 1999, S. 276-305.

lichkeit verknüpft«. ¹⁷⁰ Klenck bezieht diesen Unterschied in der Organisation der »weiblichen Seele« ¹⁷¹ auf die Religion, d.h. die: »natürlichen Abhängigkeitsgefühle des Menschen von einem höheren Wesen«. Für »das Weib« gelten dabei jedoch andere Voraussetzungen, »es muß glauben, aber vermag dies nur mit dem *Gefühle*«. Dies wiederum führe zu einer besonderen, speziell weiblichen Form des Glaubens, weil »das Weib nicht in Zweifel und Widerspruch zu seinem Gotte der Liebe gerät, sondern, seiner Gefühlsreligion gemäß, sich in Gebet und Thränen ergibt und erleichtert. So hat der Mann seine *Gotteslehre* und das Weib seinen *Gottesglauben* [Herv. i. Orig.].« ¹⁷²

Von Bedeutung ist hier nicht allein die unterschiedliche Bewertung weiblicher und männlicher Religiosität, sondern vielmehr die Betonung der Emotionalität in der Religion des »Weibes«, die diese auch im Körper wirksam und vor allem sichtbar werden läßt. »Sich in Thränen ergeben«, eine körperliche Reaktion, ist dem weiblichen Seelenleben angemessen und zugleich umfassendes Symptom für Weiblichkeit insgesamt.

Duchennes Systematisierung und Objektivierung der Affekte ist in diesem Sinn auch als Arbeit an den Geschlechterdichotomisierungen des 19. Jahrhunderts zu verstehen. ¹⁷³ Die Vorstellung einer besonderen Natur weiblicher Affekte, der auch Duchenne folgt, war verbunden mit bestimmten visuellen Mustern, in denen sich die weibliche »Frömmelei« körperlich ausdrücken sollte und die auch Duchennes Zeitgenossen interessierten. 1897 vollendete der Fotograf Fritz Möller seine »Beiträge zu Physiognomik«. ¹⁷⁴ In Reihungen, die sich wiederum desseriellen Charakters der Fotografie bedienen, fotografierte sich Möller selbst in unterschiedlichen Posen. Im Zusammenspiel zwischen Mimik, Gestik und Kleidung wurde die Physiognomik der Affekte, der

170 | Hermann Klencke: Das Weib als Gattin. Lehrbuch über die physischen, seelischen und sittlichen Pflichten, Rechte und Gesundheitsregeln der deutschen Frau im Eheleben, Leipzig 1899, S. 33.

171 | Ebd.

172 | Ebd., S. 33-34.

173 | Vgl. Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a.M. 1979; Ilsebill Barta: Der disziplinierte Körper. Bürgerliche Körpersprache und ihre geschlechtsspezifische Differenzierung am Ende des 18. Jahrhunderts, Berlin 1987, S. 84-106.

174 | Hanns Grote u.a. (Hg.): Die Selbstinszenierungen des Fotografen Fritz Möller. Ein Album »Physiognomischer Studien« zur Pariser Weltausstellung 1900, Halle 2001.

Berufe und auch der Geschlechter durchdekliniert, wobei Möller sowohl männliche als auch weibliche Rollen einnahm (Abb. 12).

Abbildung 12: Fritz Möller, ›Frömmerei‹, aus: Beiträge zur Physiognomik, 1897



Rätsel Frau: Wahrheit und Lüge

Gefühl, Affekt und Pathos wurden als Ausdruck unterschiedlicher Geschlechtsidentität bewertet; die Beherrschung der Leidenschaften hatte für Frauen eine andere Bedeutung als für Männer. In der Ratgeberliteratur der zweiten Jahrhunderthälfte wurde vor allem für Frauen immer wieder die Gefahr der »folgeschweren Trabanten« von »Heuchelei und Falschheit« beschworen: »Übertreibung und Verdrehung, Fehler, die sich meist bei Frauen zeigen, denen eine lebhaft Phantasie zu eigen ist.«¹⁷⁵ In einem Kapitel mit der Überschrift *Leidenschaften und Selbstbeherrschung* wird besonders vor der Übermäßigkeit und

175 | Karoline Milde: *Der deutschen Jungfrau Wesen und Wirken. Winke für das geistige und praktische Leben*, 81888, S. 52. Christina von Braun hat 2002 einen ›Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht‹ vorgelegt, der ausgehend von der Doppelbedeutung des Wortes (Vertigo/Betrug) dieses u.a. als geschlechtsspezifische Metapher liest, Zürich 2001.

Einseitigkeit einzelner Leidenschaften gewarnt. Die »höchste Schönheit« sei erreicht, wenn der Mensch »alle Leidenschaften sich zu einem Kunstwerke verarbeitet hat«, das er beherrschen kann und das vor der Gefahr bewahrt, »in niedrige Verzerrung auszuarten«. ¹⁷⁶ Der Vergleich mit einem Kunstwerk ist passend, weil mit ihm einerseits auf die lange Tradition künstlerischer Affektdarstellung angespielt wurde und andererseits der Fiktion des »Herrschens über sich selbst« gefolgt wurde. Für Frauen war dieses Herrschen jedoch ambivalent besetzt, galt doch für sie einerseits die Forderung nach strikter Gefühlskontrolle, andererseits aber auch das Ideal der durch die Affekte hervorgerufenen typisch »weiblichen« Haltungen des Mitgefühls, aber auch der besonderen Heiterkeit und Lebensfreude. ¹⁷⁷

Bezogen auf Duchenne ist der Unterschied in der den männlichen bzw. den weiblichen Modellen zugemuteten Mimik besonders auffällig. »Extreme« Gefühlslagen, also solche, die eine starke Verzerrung der Gesichtsmuskulatur mit sich gebracht hätten, blieben auf das männliche Modell beschränkt (eine Ausnahme bildet die »Lady Macbeth«). Das männliche Modell wich jedoch in signifikanter Weise von auch körperlich manifesten Markierungen idealer Männlichkeit ab. »Männlichkeit adelt die bürgerliche Physiognomie«, schrieb die populäre Schriftstellerin Marlitt in einem ihrer Romane und gab dabei einem Ideal Ausdruck, das Männlichkeit an ganz bestimmte körperliche Merkmale koppelte. ¹⁷⁸ Der Idealzustand bürgerlicher Männlichkeit war die »Beherrschung in Ruhe und Geberden« ¹⁷⁹; Duchenne wich hiervon auch in der Kleidung des Modells ab, das ein offenes weißes Hemd und keinen dunklen Anzug trug. Dieser »Ent-Bürgerlichung« des Dargestellten steht die Einpassung seines weiblichen Modells in Szenarien typischer bürgerlicher Weiblichkeitsentwürfe – die Mutter – entgegen, vor der die spektakulär inszenierte Abweichung – die Bacchantinnen – nur um so deutlicher ihre Wirkung entfalten konnten. Die Unterscheidung zwischen vorgetäuschten und echten Gefühlen, die Duchenne interessierte, konnte an einem weiblichen Körper auch deswegen besonders gut inszeniert werden.

Auch das weibliche Lächeln stand im Fokus zahlreicher (männlicher) Beobachter, eignete es sich doch durch die minimale Bewegung

176 | K. Milde 1888, S. 102.

177 | Martina Kessel: Das Trauma der Affektkontrolle. Zur Sehnsucht nach Gefühlen im 19. Jahrhundert, in: Claudia Benthien 2000, S. 156-177.

178 | Sabina Brändli: »Die unbeschreibliche Beherrschung und Ruhe in Haltung und Geberden«. Körperbilder des bürgerlichen Mannes im 19. Jahrhundert, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, 8. Jg., Heft 2 (1997), S. 274-281.

179 | Ebd.

der Gesichtsmuskulatur offenbar hervorragend, um an ihm das Arkana der Geschlechterdifferenz zu enträtseln. Die Mimik des weiblichen Gesichts bildete eine Art Suchbild, in dem die unterschiedlichsten Geheimnisse enträtselt werden konnten: Duchenne suchte das ›falsche‹ und das ›echte‹ (Lächeln) zu unterscheiden, während Freud 1910 in seiner Leonardo-Studie das ›Geheimnis‹ des Lächelns der Mona Lisa erforschte, das er auf Leonardos Kindheit projizierte.¹⁸⁰ Das weibliche Lächeln wurde zum Schlüssel für den Blick in die Kopplung seelischer und anatomischer Morphologien und zur ›Oberfläche‹, die Zugang zu seelischen ›Tiefenschichten‹ gewährte. Duchennes Interesse am ›falschen Lächeln‹ spiegelt einerseits dies zeitgenössische Interesse am ›Rätsel Frau‹, diskreditiert aber gleichzeitig die mit der Physiognomie verbundene Vorstellung des Blicks ins ›Innere‹, das als Ort der Wahrheit gedacht war.

Die Konsistenz des Topos' der Lüge und insbesondere des weiblichen Lügens und Verstellens, das sich in der Mimik manifestiert, ist auch nach Duchenne und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein überwältigend. In dem medizinisch ausgerichteten Ratgeber *Wie bist Du, Weib?*, der noch 1929 in fünfter Auflage erschien, wird ›der Lüge‹ ein eigener Abschnitt gewidmet.¹⁸¹ Der Autor des Buches, dessen Erläuterungen zur »Seele des Weibes« zwar den misogynsten Beispielen philosophischer Positionen zur Einschätzung der weiblichen Seele widersprechen, bilanziert seinen Überblick gleichwohl mit dem Satz »die Seele des Weibes ist [...] ein nur schwer zu lösendes Rätsel«.¹⁸² Und auch am Ende des Buches wird noch einmal betont, wie das Rätselhafte am Weiblichen zwar durch (medizinische, psychologische etc.) Aufklärung zurückgedrängt werden kann, es aber trotzdem für ›das‹ Weibliche konstitutiv bleibt: »So bist Du Weib. Wie und was Du bist, Du großes Rätsel des Lebens – ich habe mich bemüht, es Dir zu sagen.«¹⁸³

Die Verknüpfung von Weiblichkeit und Rätsel verdichtet sich zum Topos einer sich unendlich entziehenden weiblichen Wesenhaftigkeit. Freuds berühmte Eröffnung seiner Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse ist in der umfassenden Kritik der psychologischen, medizinischen und kulturellen Konstruktionen des Weiblichen im

180 | Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Einleitung von Janine Chasseguet-Smirgel, Frankfurt a.M. 2000 (1. Aufl. 1910).

181 | Bernhard A. Bauer: *Wie bist Du, Weib?* Mit einem besonderen Anhang ›Weib, bleibe jung und schön!‹ Hygiene der modernen Frau, Zürich 1929 [1. Aufl. 1923], S. 149-150.

182 | Ebd., S. 138.

183 | Ebd., S. 499.

19. Jahrhundert aus feministischer Sicht immer wieder als ein prominentes Beispiel für die Wirkmacht dieses Topos' noch im 20. Jahrhundert herangezogen worden¹⁸⁴: »Sie werden sich von diesem Grübeln [über das Rätsel der Weiblichkeit] nicht ausgeschlossen haben, insofern sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, Sie sind selbst dieses Rätsel.«¹⁸⁵

Anatomische Kunst der reinen Form und Seelensprache der Leidenschaft

Es wird geschlechtergeschichtlich geschulte Leser und Leserinnen von Duchennes Werk noch aus einem weiteren Grund nicht überraschen, daß im wissenschaftlichen Teil seines Buches vor allem ein männliches Modell, im ästhetischen Teil dagegen vor allem ein weibliches Modell auftauchte. Die auffällige Zunahme des weiblichen Akts als Thema der Kunst, der im Laufe des 19. Jahrhunderts den bis dahin vorherrschenden männlichen Körper als Bildthema verdrängte, ließ den weiblichen Körper selbst zu einer visuellen Metapher ›hoher Kunst‹ werden. Um den ästhetischen Nutzen der Untersuchungen zu dokumentieren eignete sich der weibliche Körper in besonderer Weise. Hinzu kam, daß die geschlechtsspezifische Aufteilung der Rollen von Künstler und Modell männliche Formungskraft vorzugsweise an einem weiblichen Körper sichtbar werden ließ.¹⁸⁶ Und wie bereits deutlich wurde, verband sich mit der Inszenierung ›weiblicher Affekte‹ auch eine spezifische Vorstellung besonderer weiblicher ›Verstellung‹ und besonderer weiblicher Gefühlslagen, da die Auswirkungen des Gefühlslebens auf ›die‹ Frau grundlegend anders eingeschätzt wurden als für ›den‹ Mann.

Am weiblichen Körper wurde eine Ästhetik der Leidenschaften entwickelt, während der männliche Körper im Kontext einer Wissenschaft von den Leidenschaften ins Bild gesetzt wurde. Aufgegriffen wurde damit eine in der Anthropologie des frühen 19. Jahrhunderts formulierte Vorstellung der besonderen Nähe von Weiblichkeit und Affektdarstellung. Der Philosoph Carl Friedrich Pockels, der Anfang

184 | Shoshana Felman: Weiblichkeit wiederlesen, in: Vinken, Barbara (Hg.), Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika. Frankfurt a.M. 1992, S. 33-61. [engl.: Rereading Femininity, in: Yale French Studies, 62 (1981), S. 19-44].

185 | Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Frankfurt a.M. 1991, S. 111.

186 | Monika Wagner: Form und Material im Geschlechterkampf, oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich, in: Corinnna Caduff/Sigrid Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste. Köln, Weimar, Wien, 1996, S.175-196.

des 19. Jahrhunderts zur Anthropologie der Geschlechter publiziert, spielt in einer bemerkenswerten Wendung die künstlerische Darstellung der Affekte und die anatomisch »reine Form« gegeneinander aus.¹⁸⁷ Interessant daran ist, daß beide jeweils einem Geschlecht zugewiesen werden: die Affekte den Frauen, die Anatomie den Männern. Eingebettet sind diese Überlegungen in einen längeren Abschnitt, in dem Pockels nachzuweisen sucht, daß der »weibliche Geschmack in der prosaischen Schriftstellerey und in den Künsten«¹⁸⁸ dem männlichen, dem das Genie vorbehalten ist, unterlegen ist. So könnten die Schriftstellerinnen »uns angenehm unterhalten«, aber »das Genialische und Originelle findet man [bei ihnen] fast nirgends«.¹⁸⁹

Gleiches gilt für die bildenden Künstlerinnen, wobei diese vor allem durch ihre natürliche »weibliche Zucht- und Schamhaftigkeit« eingeschränkt seien, da sie »das *Nackte* in seiner einfachen Schönheit, in seinen weichen Biegungen, in seiner schönen und üppigen Carnation nicht so abzubilden wagen, wie es die ästhetische Kunst verlangt.«¹⁹⁰ Worin es die Malerinnen aber zu einem gewissen Erfolg zu bringen vermögen, sei das »Studium des Ausdrucks und der Affectensprache«. Dies »gelingt auch den Künstlerinnen weit besser als die anatomische Kunst einer reinen Form.«¹⁹¹ Vornehmster Gegenstand ihrer Kunst ist daher, wie der Autor abschließend vermerkt, »der männliche Kopf«, der »für die weibliche Kunst das Allervortrefflichste, womit sie sich beschäftigen mag [...] ist und bleibt.«¹⁹²

Insofern läßt sich die weitgehend durchgehaltene Geschlechtertrennung zwischen ästhetischem und wissenschaftlichem Teil des *Mécanisme* auch als Reflex der Spaltung zwischen weiblicher Affektdarstellung und männlicher Repräsentation der »reinen anatomischen Form« auffassen: wo es um die systematische Durcharbeitung jedes einzelnen Muskels geht, blieb »Männlichkeit« der vorherrschende visuelle Marker; bei der Darstellung besonderer Gefühlszustände, die exemplarisch in einem narrativen Zusammenhang gezeigt werden, diente der weibliche Körper als Referenz. In der Souveränität über beide Bereiche, die Duchenne in der Manipulation der Antiken miteinander verklammerte, war die künstlerische Tätigkeit als Ausdruck des künstlerischen

187 | Carl Friedrich Pockels: *Der Mann. Ein Charaktergemälde seines Geschlechts. Ein Gegenstück zu der Charakteristik des weiblichen Geschlechts*, Hannover 1806.

188 | Ebd., S. 9.

189 | Ebd., S. 379; S. 386.

190 | Ebd., S. 394.

191 | Ebd., S. 397.

192 | Ebd., S. 398.

Genies mit angesprochen. Indem Duchenne darüber verfügte, wurde seine Arbeit jenseits traditioneller wissenschaftlicher Zuständigkeiten auch mit künstlerischer Kompetenz aufgeladen.

Fazit: Sichtbarmachung der Emotionen

Die Forschung zu den Affekten stellte im positivistischen Wissenschaftskontext des 19. Jahrhunderts eine besondere Herausforderung dar. Umzugehen war mit einem zweischneidigen Thema, das einerseits dem religiösen Denken entsprang, andererseits aber einen Platz in den Wissenschaften beanspruchte.¹⁹³ Die physiognomische Deutung des Körpers besetzte im 19. Jahrhundert ein Feld, auf dem »hinter der Arbeit der Kriminalisten, Gehirnphysiologen und Verhaltensforscher auch ein zäher Versuch der geisteswissenschaftlich-literarischen Kultur [stattfind], von der Naturwissenschaft neu in Anspruch genommene Gebiete zu halten.«¹⁹⁴ Beispiele hierfür sind die Autoren des literarischen Realismus, aber auch die zahlreichen »Physiologien«, die in der französischen Literatur Mitte des Jahrhunderts auftauchten und Kenntnis über die verschiedensten Bereiche des Pariser Lebens vermitteln sollten (z.B. *Art de connaître les femmes*).¹⁹⁵

Das physiognomische Denken, das dergestalt die zwei Kulturen durchquerte, lässt sich in diesem Sinn auch als ein Differenzierungsdiskurs lesen, durch den unterschiedliche Zuständigkeiten erprobt wurden. Die Physiognomie eines Gesichts zu beschreiben und zu interpretieren war gleichermaßen künstlerische wie wissenschaftliche Aufgabe. Die Arbeiten Duchenne de Boulognes zur *Physionomie humaine* sind exemplarisch für diesen Differenzierungsdiskurs, weil sie in ihrer visuellen Argumentation diese beiden Arten der »Weltkompetenz« behandeln. Abschließend sollen daher die Ergebnisse dieses Kapitels kondensiert an einem Bildbeispiel vorgetragen werden, das in besonderer

193 | Lucy Hartley: *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture* (Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture 29), Cambridge 2001, S. 8.

194 | Rüdiger Campe/Manfred Schneider: Vorwort, in: Dies. (Hg.), *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen* (Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, hg. v. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 36), Freiburg i.Br. 1996, S. 9-12, hier: S. 11.

195 | Vgl. Hans-Rüdiger von Biesbrock: *Die literarische Mode der Physiologien in Frankreich (1840-1842)*, Frankfurt a.M. 1978; Michael Niehaus: *Physiognomie und Literatur im 19. Jahrhundert (von Poe bis Balzac)*, in: R. Campe/M. Schneider 1996, S. 411-430, bes. S. 416-420.

Weise durch die Reflexion über die Unterschiede und Ähnlichkeiten der Aufgaben des Wissenschaftlers und des Künstlers strukturiert ist.

Abbildung 13: Titelblatt und Frontispiz von Duchenne de Boulognes Album de photographies pathologiques, Paris 1862

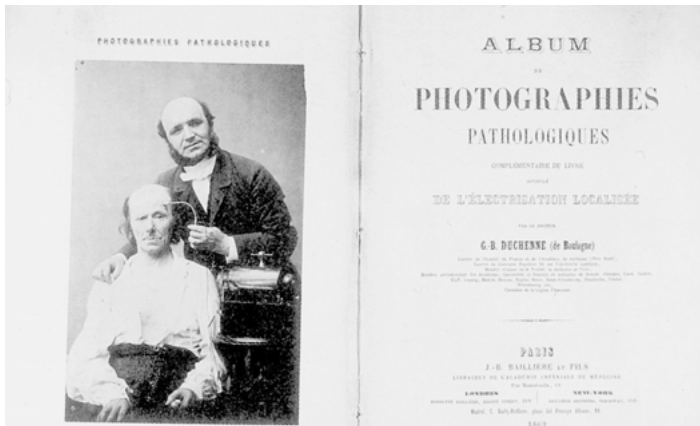


Abbildung 14: Carl Ferdinand Stelzner, Eduard F. Grell und seine Frau Helene, Daguerrotypie 1843



Im vorigen Kapitel war bereits die Rede von den Veränderungen in den Wissenschaftlerporträts, die Veränderungen im Selbstverständnis reflektieren und oft auch programmatischen Charakter hatten.¹⁹⁶ Auch Duchenne stellte einer seiner Veröffentlichungen, den *Photographies pathologiques*¹⁹⁷, ein solches Selbstporträt voran. Es zeigt ihn im schwarzen Anzug neben dem »alten Mann«, der sein wichtigstes Modell war (Abb. 13).

Als eine Art Meisterbild verweist die Abbildung auf Duchennes Hauptwerk, den *Mécanisme*, und gibt zugleich Auskunft über die Position des Wissenschaftlers im experimentellen Prozeß. Ein »Meisterbild« ist die Abbildung deswegen, weil das dargestellte Verfahren, die elektrische Reizung der Muskeln in der Publikation, die es einleitet, keine Rolle spielt. Die Fotografie verweist damit grundsätzlich auf Duchennes wissenschaftliche Tätigkeit und dient nicht mehr in erster Linie zur Dokumentation eines Versuchsergebnisses.

Duchenne berührt den Mann im offenen, weißen Hemd auf zwei Arten: einmal, auf der linken Seite, die wissenschaftliche, objektivierende Berührung mit den Elektroden, auf der rechten Seite dagegen die zugleich zärtliche wie besitzergreifende Geste des Handauflegens. An anderer Stelle habe ich diese Konstellation als das Nebeneinander zweier »Gesten der Autorität« beschrieben, die »jeweils anderen Erkenntnisformen oder Arten der Weltzuwendung zugehörig« sind.¹⁹⁸ Die »ruhende Hand als (Uni-)Form und visuelle Währung [...] idealisierter Machtausübung«¹⁹⁹ ist eine visuelle Formel, die sich spezifisch in der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts etablierte und über die bürgerliche Studiofotografie und das im wissenschaftlichen Kontext angesiedelte Bild miteinander in Beziehung treten (Abb. 14). Der »aufgelegten Hand«, die im Studioporträt die fürsorgende und gleichzeitig hierarchische Geschlechterbeziehung widerspiegelte, ist bei Duchenne der »anderen« Geste, die auf die technische Apparatur verweist, gegenübergestellt. Das Gesicht des Mannes bildete für Du-

196 | Ludmilla Jordanova: *Defining Features. Scientific and Medical Portraits, 1660-2000*, London 2000.

197 | Die *Photographies pathologiques* waren als komplementäre Veröffentlichung zum *Mécanisme* gedacht und zeigten mit erläuterndem Text versehene Patientenbilder.

198 | Anja Zimmermann: *Hände. Künstler, Wissenschaftler und Medien im 19. Jahrhundert*, in: Uwe Flecker u.a. (Hg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8, Berlin 2004, S. 135-165, hier: S. 156.

199 | Matthias Bickenbach: *Fotografierte Autorschaft. Die entzogene Hand*, in: Ders. u.a. (Hg.), *Manus loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003, S. 188-209, hier: S. 206.

chenne eine Einschreibfläche, auf der er die Muskeln der Probanden zum ›Sprechen‹ bringen konnte: »leur faire parler le langage des passions et des sentiments.«²⁰⁰ Damit war zwangsläufig auch eine künstlerische Kompetenz aufgerufen, die Duchenne unter anderem in der Korrektur einiger Antiken bekräftigte. Die Beherrschbarkeit der Emotionen durch den Wissenschaftler kann in ähnlicher Weise verstanden werden, denn bereits durch die Zweiteilung seines Werks in einen sogenannten wissenschaftlichen und einen ästhetischen Teil zeigte Duchenne entsprechende Ansprüche an.

Als eine zutiefst von den bürgerlichen Porträtkonventionen seiner Zeit geprägte Bildinszenierung ist Duchennes Selbstbildnis mit seinem Modell »Bestandteil einer vergeschlechtlichten Bildtradition der Repräsentation von Männlichkeit.«²⁰¹ Und auch die Bevorzugung eines weiblichen Modells für den überwiegenden Teil der Abbildungen im ästhetischen Teil belegt dies, ja lässt sich selbst als Reflex auf die geschlechtsspezifische Organisation künstlerischer und wissenschaftlicher Autorität in der Darstellung des Körpers auffassen.

Die ›Beherrschung‹ der Emotionen durch einen ›wissenschaftlichen Blick‹ führt das Ideal völliger Leidenschaftslosigkeit beim wissenschaftlichen Beobachter mit einer minutiösen und auf Vollständigkeit zielenden Registrierung des leidenschaftlichen Ausdrucks zusammen. Die auf den letzten Seiten entfaltete These lässt sich daher auch folgendermaßen zusammenfassen: Duchennes Arbeiten, allen voran der *Mécanisme*, sind exemplarisch für die Abhängigkeit der Entwicklung ›ästhetischer Objektivität‹ in den medizinischen Bildsystemen des späteren 19. Jahrhunderts von den Verschiebungen der Konzeption von Künstler und Wissenschaftler. Daß es sich dabei nicht um eine geradlinige, homogene Trennungsgeschichte der ›zwei Kulturen‹ handelt, sondern ganz im Gegenteil um höchst differenzierte und widersprüchliche Auseinandersetzungen, ist hoffentlich deutlich geworden.²⁰²

200 | *Considérations générales sur la mécanique de la physionomie par le D^r Duchenne de Boulogne* (À joindre à l'album de photographies sur la mécanique de la physionomie), Archive Nationale, Paris, F¹⁷3102, S. 2, zit.n. Kat. Duchenne de Boulogne 1999, S. 12.

201 | A. Zimmermann 2004, S. 157.

202 | Duchennes *Mécanisme* belegt dies übrigens noch auf eine andere, ›materielle‹ Weise; Émile Zola besaß ein Exemplar des *Mécanisme*. Wie Duchenne suchte auch er nach einer Methode, die Leidenschaften im Experiment zu erschließen, wobei er der »leidenschaftlichen Rhetorik« der Romantik die Idee einer »klaren Sprache« entgensetzte, die er mit einem »Haus aus Glas« verglich, »das die Ideen im Inneren sehen läßt

Die Wahrheit des Künstlers: Émile Zola und Claude Bernard

»Le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot »médecin« par le mot »romancier«, pour rendre ma pensée claire et lui apporter le rigueur d'une vérité scientifique.«²⁰³ Bereits auf der ersten Seite des Roman *Expérimental*, der 1879 auf französisch und 1904 erstmals auf deutsch erschien, nahm Émile Zola einen folgeschweren Tausch vor. Der Romancier wurde zum Arzt; Künstler und Wissenschaftler sollten ein gemeinsames Projekt verfolgen und sich gemeinsamer Verfahren bedienen. Kurz, die Arbeit des Künstlers wurde gedacht als Arbeit eines Wissenschaftlers.

Zolas programmatische Schrift ist einer der Gründungstexte des literarischen Naturalismus und der Versuch, die damals neu entwickelten naturwissenschaftlichen Methoden für den Schriftsteller fruchtbar zu machen. Zola baute dabei auf einer Veröffentlichung des Mediziners Claude Bernard auf, die 1865 unter dem Titel *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* veröffentlicht worden war. Auf sie bezieht sich die anfangs zitierte Anweisung, das Wort »Mediziner« durch »Romancier« zu ersetzen. Zola trieb die Frage um, ob auch die Kunst zu wissenschaftlicher Erkenntnis führen könne. Er bejahte dies emphatisch durch die Übertragung des naturwissenschaftlichen Experimentbegriffs auf die Literatur; seinem Romanzyklus *Les Rougon-Macquart* gab er den Untertitel »Natur- und Sozialgeschichte des Second Empire« und wies ihn bereits dadurch als ein Projekt im *Wissenschaftskontext* aus.

Aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts wurde dies als Anbiederung an die wachsende Autorität der Naturwissenschaften verstanden.²⁰⁴ Zola mußte sich den Vorwurf gefallen lassen, er hebe die

[und] die menschlichen Dokumente, die in ihrer strengen Nacktheit gegeben sind.« Émile Zola zit.n. Albers 2002, S. 235. Vgl. Hierzu das folgende Kapitel.

203 | Émile Zola: *Le Roman Expérimental*, in: *Les Œuvres Complètes*, Paris o.J. [1928], [zuerst in: *Le Messages de l'Europe*, Sept. 1879], 11.

204 | Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1978, S. 126. Oder auch: Günter Schmidt: *Die literarische Rezeption des Darwinismus. Das Problem der Vererbung bei Émile Zola und im Drama des deutschen Naturalismus*, Berlin 1974. Schmidt lobt zwar, von einem marxistischen Standpunkt, die »Verwissenschaftlichung des literarischen Menschenbildes« in der »literarischen Umsetzung erbiologischer Erkenntnisse«, kritisiert aber zugleich, daß »die Gesellschaft-

Unterschiede zwischen »künstlerischer und wissenschaftlicher Widerspiegelung« der Wirklichkeit auf.²⁰⁵ Der *Experimentalroman* schien unter dieser Prämisse mißlungen; anstatt dem erfolgreichen naturwissenschaftlichen Experiment ein spezifisch *ästhetisches* Verfahren zur Seite zu stellen, habe Zola einen mißverstandenen Wissenschaftsbegriff einfach den ästhetischen Verfahren übergestülpt.

In der Tat legen dies die eingangs zitierten Sätze nahe. Der *Experimentalroman* bedient sich gleichsam parasitär eines anderen Textes und einer anderen Textsorte, ohne etwas »eigenes« zu liefern. Genauso gut könnte man jedoch, vor allem nach der Sensibilisierung durch die postmodernen Verkehrungen traditionell abgewerteter Begriffe wie »Zitat«, »Kopie«, »Mimikry«, dies auch als eine produktive Strategie verstehen.²⁰⁶ Zola bemühte sich ja nicht nur um eine naturwissenschaftliche Auslegung des Ästhetischen, sondern lieferte zugleich umgekehrt eine »ästhetische Auslegung der naturwissenschaftlichen Experiment-Kategorie«.²⁰⁷ Das heißt, Zolas Text wirkt zurück auf den »Ursprungstext« von Bernard und kontaminiert die dort entwickelten

lichkeit des Menschen« durch »eine solche einseitige Sicht nicht erfasst« werde (S. 8).

205 | G. Schmidt 1974, S. 122.

206 | Zitat und Zitieren sind immer wieder als postmoderne ästhetische Strategie verstanden worden. Einer der frühesten und vielleicht auch einflußreichsten Texte, die eine Definition von Kunst als »postmodern« vorschlagen, argumentiert in diesem Sinn und sieht in der Postmoderne »processes of quotation, excerption, framing, and staging« verwirklicht. Douglas Crimp: Pictures, in: October, Nr. 8 (1979), S. 75-88, hier: S. 87.

207 | Jutta Kolkenbrock-Netz: Fabrikation, Experiment, Schöpfung. Strategien ästhetischer Legitimation im Naturalismus (Reihe Siegen, Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 28), Heidelberg 1981, S. 385. Vergleichbare Positionen, wie sie vor allem auch im Anschluss an Foucault entwickelt wurden, konzentrieren sich auf die Verflechtung zwischen Zolas Theorie des Romans und der Episteme des 19. Jahrhunderts: Hans Ulrich Gumbrecht: Zola im historischen Kontext. Für eine neue Lektüre des Rougon-Macquart-Zyklus, München 1978; Hans-Joachim Müller: Zola und die Epistemologie seiner Zeit, in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, Nr. 5 (1981), S. 74-101 und jüngst: I. Albers 2002. Hinzu kommt, daß die Orientierung der Literatur an der Naturwissenschaft als geradezu notwendige Bedingung der Entwicklung des modernen Romans überhaupt bezeichnet wird und nicht mehr als Verirrung einer unüberlegt positivistischen Begeisterung, z.B. bei: Allen Thiher: Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust, Columbia; London 2001.

Vorstellungen der ›reinen‹ Beobachtung. Auf diese Weise wird auch das wissenschaftliche Verfahren als ein »Fiktionsregime« entlarvt.²⁰⁸

Deutlich wird, wie sehr sich auch hier wieder zwei unterschiedliche Modelle von Weltaneignung an- und gegeneinander konturieren, zumal sich Zola mit Bernards Schrift auf einen Text bezieht, der auf grundlegende Weise mit den Begriffen ›Künstler‹ und ›Wissenschaftler‹ arbeitet. Nur wenig andere Dokumente dieser Zeit vermitteln auf so eindringliche Weise die Dynamik, in der sich Künstler- und Wissenschaftlerkonzepte voneinander abgrenzten und sich gleichzeitig aneinander orientierten wie Bernards *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* und Zolas *Experimentalroman*.²⁰⁹ Beide beschreiben Arbeitsweisen und Verfahren des Wissenschaftlers wie des Künstlers und nennen dafür die jeweils andere Figur als Referenz. Allerdings sind sich die beiden Autoren, und das macht eine intensive Lektüre der Texte besonders vielversprechend, nicht einig. Zola verband mit seiner Orientierung an der Medizin die Absage an die »Metaphysik«, die nur »explications irrationnelles et surnaturelles« produziert habe;²¹⁰ seinen Gewährsmann für die Wissenschaft dagegen, Bernard, trieb zwar Vergleichbares um, er aber sah im ›Künstler‹ etwas völlig anderes. Was Bernard und was Zola unter einem Künstler verstanden, bzw. was sie über und mit diesen Begriffen, die auch als Verweis auf eine Haltung eingesetzt werden, im Text transportierten, widersprach sich. Oder genauer, Zola widersprach Bernard: »Je repousse absolument cette définition« schrieb jener und wies damit Bernards Antwort auf die Frage, ›Was ist eine Künstler?‹ aufs schärfste zurück.²¹¹ Bernard hatte nämlich betont, der Künstler sei »ein Mann, der in einem Kunstwerk [...] einen Gedanken oder ein Gefühl, das von ihm selbst stammt, verwirklicht.«²¹² Zola dagegen sah keinen Unterschied in der Arbeitsweise von Künstler und Wissenschaftler: »L'artiste part du même point que le savant; il se place devant la nature, a une idée *à priori* et travaille d'après cette idée.«²¹³

So wie für Zola der experimentell arbeitende Wissenschaftler das beste Modell zur Beschreibung künstlerischer Produktivität war, so war für Bernard der Künstler all das, was der Wissenschaftler *nicht*

208 | I. Albers 2002, S. 251.

209 | Claude Bernard: *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin*, Leipzig 1961 [zuerst 1865]; Émile Zola: *Der Experimentalroman. Eine Studie*, Leipzig 1904 [zuerst 1879].

210 | É. Zola 1928, S. 50.

211 | Ebd., 49.

212 | C. Bernard 1961, S. 284.

213 | É. Zola 1928, S. 49.

ist. Warum? Weil offenbar die verfügbaren Modelle künstlerischer Weltaneignung etwas waren, *gegen* das die neue naturwissenschaftliche Methode am schärfsten zu profilieren war: »Pour les arts et les lettres, la personnalité domine tout. Il s'agit là d'une création spontanée de l'esprit, et cela n'a plus rien de commun avec la constatation des phénomènes naturels, dans lesquels notre esprit ne doit rien créer.«²¹⁴ Für den (experimentellen) Wissenschaftler spielt die *personalité* keine Rolle. Die aperspektivische Objektivität, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr zu einer wichtigen Facette des naturwissenschaftlichen Objektivitätsdiskurses entwickelte, forderte das »Ethos des austauschbaren Beobachters«²¹⁵, nicht die Persönlichkeit eines Wissenschaftler-Individuums. Zola konnte dieser Kontrastierung von künstlerischem Individuum und wissenschaftlicher Objektivität natürlich nicht zustimmen. Für ihn war ja gerade die Vorstellung eines auf seine Individualität, sein ›Inneres‹ verwiesenen Schriftstellers nicht akzeptabel. Zola machte statt dessen den Künstler als einen besonderen Wissenschaftler, »un savant special«, stark.²¹⁶ Gleich den anderen Wissenschaftlern bediente sich dieser ›Künstler-Wissenschaftler‹ der wissenschaftlichen Verfahren der Beobachtung und der Analyse (»l'observation et l'analyse«). Bernard habe daher unrecht, wenn er behaupte, die Künstler könnten niemals die Wahrheit erreichen, denn beide, Künstler wie Wissenschaftler, glichen sich in ihrer Ausgangsposition; auch der individuelle, ›persönliche‹ Anteil eines künstlerischen Werks unterliege der Kontrolle der Wahrheit (»le sentiment personnel de l'artiste reste soumis au contrôle de la vérité«).

Etwa zwanzig Jahre später war Zola bereits zum Begriff geworden für das, was dem neuen Objektivitätsideal *entgegensteht*. William Anderson kritisierte in seiner *Introductory Address* vor der Medical and Physical Society des St. Thomas Krankenhauses 1885 die Illustrationen in der *Anatomia humani corporis* (1685) des Amsterdamer Anatomen Godfried Bidloo mit dem Argument, diese seien von einem »superfluous realism« und »Zolaesque« in ihrer Treue zum Gesehenen und zum Detail und seien gleichzeitig auch nicht vor der Versuchung (»temptation«) gefeit gewesen, allegorisches Material in die Darstellung einzubeziehen.²¹⁷ Einerseits ist diese Kritik Andersons ein Reflex auf die zeitgenössische Kritik am Detailreichtum der Fotografie. Andererseits

214 | C. Bernard 1879, zit.n. É. Zola 1928, S. 46.

215 | L. Daston 2001, S. 142.

216 | É. Zola 1928, 47.

217 | William Anderson: An Outline of the History of Art in Its Relation to Medical Science, Introductory address delivered at the Medical and Physical Society of St. Thomas's Hospital, 1885, in: Saint Thomas's Hos-

belegt sie aber auch, wie unterschiedlich der Zugriff auf Argumentationsfiguren sein konnte, derer sich Zola (und Bernard) bedienten. Die ›Wahrheit‹, die sich auf einer anatomischen Abbildung zeigte, konnte durch den ›Realismus‹ der Darstellung auch behindert werden.

Beobachtungen und Experimente der Chemiker, Physiker – und der Maler

Das Modell ästhetischer Produktivität, das Zola im *Experimentalroman* entwarf, galt nicht nur für den Schriftsteller, sondern ebenso für den bildenden Künstler; davon legen Zolas Salon-Kritiken beredtes Zeugnis ab. Die Pleinair-Malerei seiner Zeitgenossen deutete er im Kontext naturwissenschaftlicher Experimente. Der Wunsch der »jungen Künstler einen neuen Schritt in die Richtung der Wahrheit« zu unternehmen, führe zu einer neuen Behandlung des Sujets, die nun »von wirklichem Sonnenlicht und nicht vom indirekten Licht des Ateliers« beschienen seien.²¹⁸ Die Maler glichen darin »den Chemikern, den Physikern, die zu den natürlichen Ursachen zurückkehren, indem sie sich in die Bedingungen der Phänomene selbst versetzen.«²¹⁹ Zola übernahm auch Bernards Beobachterbegriff und sah in den Impressionisten vor allem »strenge und überzeugte Beobachter«.²²⁰ Über den Beobachterbegriff, den er für die Beschreibung der impressionistischen Malweise nutzte, evozierte er die naturwissenschaftlichen Methoden, deren Gültigkeit für das Ästhetische er im *Experimentalroman* dargelegt hatte. Die »genauere Wahrnehmung der Ursachen und Wirkungen des Lichtes«²²¹, die laut Zola die Impressionisten von ihren akademischen Vorgängern unterscheide, sei erst durch eine minutiöse *Naturbeobachtung* möglich und führte zum Bruch mit den »konventionelle[n] Formeln« der Akademie.

Auch Bernard hatte seine *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* mit einer Definition der Begriffe ›Beobachtung‹ und ›Experiment‹ begonnen. Ziel seiner Ausführungen war es darzulegen, daß »das Experiment [...] im Grunde genommen nur eine provozierte Beobachtung« ist, so daß der Forscher immer »zugleich Beobachter

pital Reports 15, 1886, 151-81, hier: 170, zit.n.: L. Daston/P. Galison 1992, Anm. 32.

218 | Émile Zola, *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866-1896*, Frankfurt a.M. 1999, S. 245.

219 | Ebd., S. 245.

220 | Ebd., S. 246.

221 | Ebd.

und Experimentator« sei.²²² Zudem verband Bernard seine Forderung nach einer experimentellen Medizin mit Formulierungen, die auf das neue Aufzeichnungsmedium der Fotografie verweisen. Der Beobachter »muß ein Photograph der Vorgänge sein, seine Beobachtung muß genau die Natur wiedergeben.«²²³ Der Fotograf – nicht die Fotografie – firmiert hier als Referenz. Was aber verstand Bernard unter dem Fotograf/Beobachter?

Der Beobachter »überlegt nicht, er stellt nur fest.«²²⁴ Die Trennung zwischen Beobachter und Experimentator ist jedoch, wie Bernard selbst zugibt, taktisch zu verstehen. Eine Unterscheidung zwischen beiden ist »in der Praxis offenbar unmöglich«, da »notwendigerweise derselbe Forscher abwechselnd Beobachter und Experimentator ist«.²²⁵ Für Zola bot diese in der Forschungspraxis begründete Zusammenführung von Beobachter und Experimentator die Voraussetzung, um sich gegen Kritik zu wehren, die ihm von den Zeitgenossen recht heftig entgegenschlug. Zola wurde von der Literaturkritik immer wieder vorgeworfen, er kopiere lediglich.²²⁶ Einem nach wissenschaftlichen Vorgaben, nur auf ›Beobachtung‹ beruhenden Roman fehle das die künstlerische Arbeit auszeichnende individuelle Moment.

In Deutschland war ein heftiger Kritiker Zolas der Heilbronner Dichter Ludwig Pfau (1821-1894), der gegen die Verknüpfung von Wissenschaft und Kunst bei Zola argumentierte und zwischen dem »kritisch zerlegenden Verstand [...]« der Wissenschaft und der »ästhetischen Synthese« der Kunst unterschieden wissen wollte.²²⁷ Die von Zola strategisch gesetzte Austauschbarkeit von Künstler und Wissenschaftler wurde hier zum eigentlichen Skandalon, da sie der emphatischen Feier kreativer Subjektivität in den Künstlervorstellungen

222 | C. Bernard 1961, S. 38 u. S. 40.

223 | Ebd., S. 41.

224 | Ebd., S. 45.

225 | Ebd.

226 | Damit wurde eine Argumentation aus den Debatten der Malerei übernommen, in denen der Kunststatus der Fotografie Anlaß für endlose Diskussionen über die Legitimität fotografischer Vorlagen für die Herstellung von Gemälden war. Vgl: Kat. Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, hg. v. Ulrich Pohlmann u. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, München 2004.

227 | Ludwig Pfau: Literarische und historische Skizzen, Stuttgart, Leipzig, Berlin 1888, S. 84. Zur deutschen Rezeption Zolas s.a.: Wolfram Hamacher: Wissenschaft, Literatur und Sinnfindung im 19. Jahrhundert. Studien zu Wilhelm Bölsche, Würzburg 1993, S. 121-127.

des 19. Jahrhunderts widersprach.²²⁸ Was im wissenschaftlichen Zusammenhang erwünscht war (aperspektivische Objektivität, das heißt die prinzipielle Austauschbarkeit des Beobachters) wurde im Kontext künstlerischer Produktion problematisch.

Zola wehrte sich gegen diese Vorwürfe, indem er die bei Bernard vorgegebene Trennung von Experimentator und Beobachter auf den kreativen Prozeß des Schreibens übertrug und versuchte, den »subjektiven Anteil« des Schriftstellers als Experimentator zu beschreiben:

»Der Beobachter [...] gibt die Tatsachen so, wie er sie beobachtet hat, setzt den Ausgangspunkt fest und stellt den Grund und Boden her, auf dem die Personen aufmarschieren und die Erscheinungen sich entwickeln können. Dann erscheint der Experimentator und bringt das Experiment zur Durchführung, d.h. er gibt den Personen ihre Bewegung in einer besonderen Handlung, um darin zu zeigen, daß die Aufeinanderfolge der Tatsachen dabei eine solche ist, wie sie dem zur Untersuchung stehenden Determinismus der Erscheinungen entspricht.«²²⁹

Bemerkenswert hieran ist die Abweichung vom »fotografischen Modell«. Vorbild ist gerade nicht die Ausschaltung des schreibenden Subjekts, sondern seine »Modernisierung«; der Schriftsteller ist nicht der austauschbare Fotograf, sondern Experimentator, der das Beobachtete zur Erscheinung bringt.²³⁰ Somit führte die Orientierung an den Naturwissenschaften nicht zur »Aufgabe des ästhetischen Genusses zugunsten der wissenschaftlichen Untersuchung«²³¹, sondern rückte im

228 | Vgl. Wolfgang Ruppert: Der moderne Künstler. Zur Sozial und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1998.

229 | É. Zola zit.n. I. Albers 2002, S. 245.

230 | So schreibt die Literaturwissenschaftlerin Irene Albers zu Zolas Verständnis des Experimentators: »So wie die Fotografie als »Selbstabbildung« der Natur verstanden wurde, erscheint der Roman als etwas, das gleichsam von selbst entsteht [...]. Diese Präsentation der Textproduktion eines automatischen Vorgangs, der nicht von der Willkür eines Autorsubjekts gesteuert wird, sondern allein von der den Fakten inhärenten Logik, findet sich immer dort, wo Zola, den Schritt von der »Beobachtung« und den »Dokumenten« zum Entwurf der Narration des Romans schildert [...]«, I. Albers 2002, S. 246, Hervh. AZ.

231 | Erna Fiorentini: Wahrheit, in: Ulrich Pfisterer (Hg), Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart, Weimar 2003, S. 375-380, hier: S. 378.

Gegenteil das spezifisch ästhetische Moment des wissenschaftlichen Vorgehens ins Blickfeld.

Die ›Wirklichkeit‹ (im Roman oder der wissenschaftlichen Arbeit) erschließt sich dem Beobachter *und* dem Experimentator, was darauf hinweist, daß deren Differenzierung von Bedeutung ist. So ist zwar der Beobachter für Bernard wie für Zola derjenige, der »nur feststellt« – der Experimentator verfährt jedoch *anders*. Würden sie dasselbe tun, wäre ihre Unterscheidung nachgerade sinnlos.

Bernard maß dieser Trennung besondere Bedeutung zu und betonte, »daß der Forscher sich zugleich als Beobachter und als Experimentator auszeichnen muß, nicht je nachdem, ob er aktiv oder passiv am Zustandekommen der Vorgänge teilnimmt, sondern je nachdem, ob er handelnd eingreift oder nicht, um sie zu beherrschen.«²³² Und so muß bei einer Beschäftigung mit dem *Experimentalroman* zwar »die metaphorische Übertragung von Eigenschaften des technischen Bildmediums auf das ästhetische Textmedium [...] selbst Gegenstand der Analyse sein«²³³ – allerdings geht es eben nicht nur um die Übertragung der Eigenschaften eines Mediums, sondern um die Frage, wie dieses Medium in den Aufzeichnungs- und Repräsentationsprozeß integriert ist und vor allem, wer es auf welche Weise bedient. Verhandelt wird das Paradox, daß die Fotografie in Zusammenhang mit der »Retina des Wissenschaftlers«²³⁴ gebracht wurde und so einerseits für ein neues Objektivitätsideal entstehen konnte, das die größtmögliche Ausschaltung ›subjektiver‹ Faktoren garantieren sollte, andererseits aber ein ›Experimentator‹ zu denken war, dessen Tätigkeiten und Fähigkeiten nicht mit der fotografischen Apparatur in Deckung gebracht werden konnten. Der ›Beobachter‹ war schließlich grundlegende Voraussetzung für die Gewinnung von Erkenntnis überhaupt, oder wie Olaf Breidbach es formuliert hat: »Die Objektivität der Naturwissenschaften gründet [...] letztlich darauf, daß es jemanden gibt, der zuschaut.«²³⁵

232 | C. Bernard 1961, S. 30.

233 | I. Albers 2002, S. 216.

234 | Jules Janssen: Banquet annuel de la Société. Discours de M. Janssen, in Bulletin de la Société française de Photographie, 2e série, Band IV, Nr. 6 (Juni) 1888, S. 166-168, hier: S. 167; Janssen spricht nicht, wie fälschlicherweise oft gesagt, von der Fotografie als Retina des Naturwissenschaftlers, sondern bezeichnet den lichtempfindlichen Film (»la pellicule sensible«) als die »vraie rétine du savant«.

235 | Olaf Breidbach: Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung (Bild und Text, hg. v. Gottfried Boehm u.a.), München 2005, S. 14.

Gerade die von Albers im Anschluß an die Ergebnisse von Colette Becker referierte Arbeitsmethode Zolas stützt dies.²³⁶ Kennzeichnend war die mehrfache Überarbeitung der Beobachtungen, die Zola zunächst auf kleinen Zetteln notierte. Diese ersten Beobachtungen waren, da sie vermeintlich ›reine‹ Beobachtungen ohne Perspektivierung durch einen Beobachter oder einen bestimmten Blickpunkt zu sein schienen, in der Tat am Ideal zeitgenössischer positivistischer Wissenschaftspraxis, genauer: an Bernards Figur des ›Beobachters‹ orientiert. Die nächsten Schritte jedoch, die der Bearbeitung der gesammelten Beobachtungen dienten, wichen von diesem ›fotografischen Modell‹ ab. Hier betonte Zola die Notwendigkeit des Eingreifens: »Wir gehen also sowohl von den wahren Tatsachen aus, die unsere unzerstörbare Grundlage ausmachen; um jedoch den Mechanismus der Tatsachen aufzuzeigen, müssen wir die Erscheinungen erzeugen und leiten, hier liegt, was wir an Erfindung und Genie im Werke zu leisten haben.«²³⁷ Zola konnte hier im übrigen an eine im Experimentbegriff des 19. Jahrhunderts angelegte Idee der Rekonstruktion der Natur im Experiment anschließen. Der Naturwissenschaftler »versichert sich [...] der Natur, indem er sozusagen als Demiurg die Natur im Experiment noch einmal hervorbringt, denn nur, wenn die Natur re-konstruiert oder gar produziert werden kann, erscheint – nach der Logik des Experiments – ihre Beschreibung als überzeugend.«²³⁸

In den Debatten um ›Wahrheit‹ und ›Experiment‹ wurden zwei Subjektivitätskonstrukte ausgehandelt, zwei Weisen, ganz unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen, die aber dennoch eine Schnittmenge bilden konnten. Beobachter und Experimentator sind semantische Figuren, mit denen sowohl die wissenschaftliche Arbeitsweise neu definiert wurde als auch die Produktion fiktionaler Texte. Mindestens

236 | Colette Becker: *La fabrique de Germinal*, Paris 1986.

237 | É. Zola 1924, S. 17.

238 | Jutta Weber: *Umkämpfte Bedeutungen. Naturkonzepte im Zeitalter der Technoscience*, Frankfurt a.M. 2003, S. 30. Zum Experiment in den Naturwissenschaften vgl. weiterhin Georg Picht: *Der Begriff der Natur und seine Geschichte*, in: *Vorlesungen und Schriften*, Bd. 8, hg. v. Constanze Eisenbart, Stuttgart 1989 sowie Steven Shapin/Simon Schaffer: *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton 1985. In diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Bedeutsamkeit dieser Übertragung eines naturwissenschaftlichen Experimentbegriffs auf künstlerische Produktionsweisen hingewiesen, die Teil der Vorgeschichte der in jüngster Zeit immer stärker betriebenen und institutionalisierten Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Naturwissenschaftlern ist.

ebenso wichtig wie die Übernahme »medialer Normen«²³⁹, wie sie von der Fotografie vorgegeben waren, ist daher die Konstruktion eines beobachtenden und experimentierenden Subjekts. Durch dieses waren veränderte Möglichkeiten der Repräsentation von ›Welt‹ denk- und sagbar, während andere verschwanden und nicht mehr praktikierbar waren. Die Objektivierung der Verfahren und Abbilder aber ist nicht durchgängig als ein Effekt dessen zu verstehen, was Daston und Galison als »mechanische Objektivität« beschrieben haben. Vielmehr machen gerade die Versuche Zolas, sich an den Naturwissenschaften zu orientieren deutlich, daß ihm gleichwohl an der Rettung eines Subjektivitätsbegriffs gelegen war, mit dem er weiterhin den eigenen Anteil am Entstehen eines Romans beschreiben konnte.

Es ist das bereits mehrfach erwähnte Paradox der Trennungsgeschichte von Naturwissenschaft und Kunst während des 19. Jahrhunderts, daß es sich zugleich um eine Geschichte zunehmender Annäherung handelt. Die Vehemenz, mit der an der Übertragung bestimmter Begriffe und Erkenntnisentwürfe von der einen in die andere Sphäre gearbeitet wurde, ist zwar gewiß auch ein Indiz für das Bemühen, etwas Verlorenes wieder einzuholen; gleichzeitig aber macht sie deutlich, daß die Genealogie derjenigen Parameter, die heute die Trennung beider zu garantieren scheinen, sich auf den Versuch einer Verbindung zurückführen läßt.

In den Subjektentwürfen, die für den heutigen Blick in ihrer paradoxen Struktur nur allzu deutlich werden, indem sie Dinge miteinander verbinden wollen, die uns unvereinbar scheinen, treffen sich Kunstgelehrte, Schriftsteller und Ärzte. Im vorliegenden Kapitel soll dieses – imaginäre – Treffen Émile Zolas, Konrad Fiedlers und Duchenne de Boulognes als eine historische Konstellation beschrieben werden, die Aufschluß darüber gibt, welche Bedeutungsveränderungen die Vorstellung einer ›objektiven Repräsentation‹ in den unterschiedlichen Zusammenhängen angenommen hat und wie es zu diesen semantischen und visuellen Umcodierungen kam.

Ästhetische Lektüren naturwissenschaftlicher Methoden

In einer widersprüchlichen Parallelität reklamierte Zola für sich den Status des Experimentators, während Bernard den Künstler als Leitfigur ärztlichen und wissenschaftlichen Handelns aufgeben wollte. Zola setzte sich daher nicht nur mit einem neuen Modell der Naturwissenschaften auseinander, sondern zugleich auch mit den dort ar-

239 | I. Albers 2002, S. 213.

tikulierten Künstlervorstellungen. Denn Bernard charakterisierte den Wissenschaftler in einer bemerkenswerten Textpassage als eine Art ›Nicht-Künstler‹. Das heißt die Artikulation eines wissenschaftlichen, ›objektiven‹ Standpunktes nahm den Umweg über eine Charakterisierung eines Künstlers: »Zunächst: was ist ein Künstler? Ein Mann, der in einem Kunstwerk einen Gedanken oder ein Gefühl, das von ihm selbst stammt, verwirklicht. Es gibt dabei also zwei Dinge: den Künstler und sein Werk; das Werk bestimmt natürlich den Wert des Künstlers [...]. Mit einem Wort: es gibt keinen ärztlichen Künstler, weil es kein ärztliches Kunstwerk geben kann: jene, die sich als solche bezeichnen, schaden dem Fortschritt der medizinischen Wissenschaft, denn sie schätzen die Persönlichkeit des Arztes zu hoch ein und die Bedeutung der Wissenschaft zu niedrig; sie hemmen dadurch das Streben, in der experimentellen Erforschung [...] eine Stütze und ein Kriterium zu finden, das man in sich selbst zu besitzen glaubt, dank einer Eingebung oder eines einfachen Gefühls«. ²⁴⁰

Künstlerische Subjektivität ist hier zum Gegenbild wissenschaftlicher Objektivität geworden. Zu seiner Entfaltung benötigte der wissenschaftliche Objektivitätsbegriff, der hier an der Person des Arztes entwickelt wurde, einen Widerpart, durch den sich seine Bedeutung erst herstellen konnte. Die Eliminierung einer auf die Subjektivität eines ärztlichen Beobachters hin angelegten Wissenschaftskonzeption zugunsten der abstrakt gesetzten »Bedeutung der Wissenschaft« gelang erst durch den Verweis auf die Figur des Künstlers. Der »Abbau der Autorfunktion« ²⁴¹ führte dazu, daß der einzelne Wissenschaftler nicht mehr länger als Urheber oder individueller Ausgangspunkt ärztlicher Tätigkeit verstanden wurde. Die Argumentationsfigur, derer sich Bernard bedient, reflektierte die Veränderungen, die der Geniebegriff während des 18. und 19. Jahrhunderts erlebte; an dieser Stelle sei vor allem auf die Originalität verwiesen, die zur grundlegenden Eigenschaft des Genies gerechnet wurde. Sie begründete sich durch die Unabhängigkeit von systematisierbaren Regeln und wurde als ein »geheimnisvoller Prozeß, der von göttlicher Eingebung, blinder Intuition, unberechenbarer Stimmung« geprägt sei, beschrieben. ²⁴²

Dies mag erklären, warum ›der Künstler‹ in der Argumentation Bernards eine solch wichtige Bedeutung erhält und warum gerade er es ist, der bei der Konzeption des neuen Wissenschaftlertypus zu

240 | C. Bernard 1961, S. 284-85.

241 | J. Kolkenbrock-Netz 1981, S. 208.

242 | Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1969, S. 636. Vgl.: Catherine M. Sousa: The Absolute Artist, The Historiography of an Concept, Minneapolis 1997.

einem idealen Gegenentwurf werden konnte. Hinzu kommt, daß naturwissenschaftliches Wissen als Bilderwissen visuell gewonnen und artikuliert wird. Und so führte die im 19. Jahrhundert immer verbreitetere Herstellung wissenschaftlicher Bilder durch die Wissenschaftler dazu, daß diese ihre eigene Aufgaben und Anteile an den Visualisierungen gegenüber den Künstlern anders profilierten.

Kunst, Forschung, Geschlecht

›Der Künstler‹ und ›der Wissenschaftler‹, über deren Aufgaben und Kompetenzen die Mediziner und die Künstler sich nicht einig waren, war im 19. Jahrhundert selbstverständlich männlich gedacht. Der scheinbar unproblematischen Selbstverständlichkeit, mit der das Weibliche aus dem Diskurs wissenschaftlicher und künstlerischer Beschäftigung mit dem »Weltganzen«²⁴³ verbannt wurde, stand aber ein oft verborgenes Interesse an der Differenz der Geschlechter gegenüber, das die Texte mindestens ebenso strukturiert wie ihr Interesse an den Fragen der Differenz von ›Wissenschaft und Kunst‹. Diese grundsätzliche, strukturierende Funktion der Geschlechterdifferenz in Texten, die scheinbar ›neutral‹ und an anderen Problemen interessiert sind, wurde eindrucksvoll belegt.²⁴⁴ Künstler, Genie, Schöpferkraft und Männlichkeit bilden ein »aufeinander bezogenes Verweissystem«²⁴⁵,

243 | A. [August] Rauber: Der Naturalismus in der Kunst. Akademische Rede gehalten in der Aula der Kaiserlichen Universität Jurjeff (Dorpat), im I. Semester 1897, Leipzig 1897, S. 4.

244 | Vgl. dazu feministische Arbeiten zur Philosophiegeschichte, von denen hier nur stellvertretend genannt seien: Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt a.M. 1979; Brigitte Nöllecke: In alle Richtungen zugleich. Denkstrukturen von Frauen, München 1985; Genevieve Lloyd: Das Patriarchat der Vernunft. ›Männlich‹ und ›Weiblich‹ in der westlichen Philosophie, Bielefeld 1985; Heidemarie Bennent: Galanterie und Verachtung. Eine philosophiegeschichtliche Untersuchung zur Stellung der Frau in Gesellschaft und Kultur, Frankfurt a.M. 1985; Sandra Harding: Feministische Wissenschaftstheorie. Zum Verhältnis von Wissenschaft und sozialem Geschlecht, Hamburg 1990; Moira Gatens: Feminism and Philosophy, Cambridge 1991; Sabine Doyé (u.a.) (Hg.): Philosophische Geschlechtertheorien. Ausgewählte Texte von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2002.

245 | Martina Kessel (Hg.): Kunst, Geschlecht, Politik. Männlich-

durch das mindestens seit dem 18. Jahrhundert Männlichkeit und Weiblichkeit in ein hierarchisches Verhältnis gezwungen wurden und es steht zu erwarten, daß in der intensiven Auseinandersetzung um Kunst und Wissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kategorie Geschlecht ebenfalls von entscheidender Bedeutung ist. Die Debatten um den Kunststatus der Fotografie, die sich auf die Figur des Künstlers als Schöpfer zentrierten, spiegeln sich in den Auseinandersetzungen um die ›Wissenschaftlichkeit‹ künstlerischen Vorgehens. Und da beide Diskurse auf der »Hartnäckigkeit des Künstlerdispositivs« beruhen, sind sie auch beide durch Vorstellungen der Geschlechterdifferenz geprägt.²⁴⁶

Im folgenden wird den geschlechtergeschichtlichen Aspekten in den Konturierungen von ›Künstlern‹ und ›Wissenschaftlern‹ daher immer wieder besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Vor allem aber soll das bisher eröffnete Feld noch um zusätzliche Positionen erweitert werden. Mit Duchenne de Boulogne, Claude Bernard und Émile Zola wurden bereits die Eckpunkte eines Diskurses um Objektivität, Künstlerschaft und Wissenschaftlichkeit umrissen. Es wurde gezeigt, inwiefern es sich dabei um künstlerische und wissenschaftliche Selbstpositionierungen handelte, die sich in einer neuen Autorität im Visuellen manifestieren konnte (bei Duchenne de Boulogne) oder in dem Versuch, den Künstlerentwürfen der Wissenschaftler einen anderen Künstlerentwurf entgegenzusetzen (Zola). Das Bild bliebe jedoch unvollständig, berücksichtigte man diejenigen Standpunkte nicht, die diese Debatten weiter zuspitzten, auf sie reagierten und in neue Zusammenhänge übertrugen.

keitskonstruktionen und Kunst im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Frankfurt, New York 2005, S. 7. Entsprechende Arbeiten sind: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760-1830*, Frankfurt a.M. 1989; Irit Rogoff: *Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der deutschen Moderne*, in: Kathrin Hoffmann-Curtius; Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg 1997, S. 21-40; Carola Muysers (Hg.): *Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten 1855-1945*, Dresden 1999; Anja Zimmermann (Hg.), *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, Berlin 2006.

246 | Sigrid Schade: *Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie*, in: Birgit Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln 1996, S. 65-82, hier: S. 72.

So war das Bemühen, künstlerische Positionen in Bezug auf die Naturwissenschaften neu zu denken, kein einseitiges Geschäft. Auch die Naturwissenschaften orientierten sich, wie das Beispiel Bernards deutlich gemacht hat, in dem, was zur eigenen Profilierung diene, an zeitgenössischen Künstlervorstellungen. ›Der Künstler‹ war für Bernard mindestens ebenso wichtig wie ›der Wissenschaftler‹ für Zola.

In dieser Verflechtung offenbart sich eine Struktur, die für den gesamten Diskurs um ›Kunst und Wissenschaft‹ in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmend war. Zwei Begriffe, zwei Konzepte arbeiteten sich aneinander ab und wurden, durchaus widersprüchlich, zu zwei Polen, die das Denken unterschiedlichster Disziplinen beeinflussten.

Direkter als Bernard wandten sich andere Naturwissenschaftler den Veränderungen in der Kunst ihrer Zeit zu. Auffälligerweise waren es hauptsächlich Mediziner, oft Anatomen, die sich dem *Naturalismus in der Kunst* widmeten oder *Unsere Körperform im Lichte der modernen Kunst* betrachteten.²⁴⁷ Vorherrschend war dabei die Abwehr gegenüber der künstlerischen Inanspruchnahme neuer Gebiete und dem Anspruch auf eine naturwissenschaftlich begründete und legitimierte ›Wahrheit‹, wie sie die Künstler formulierten.

Die Kunsttheorie war Teil dieser Auseinandersetzung, ging aber die Sache etwas anders an. Autoren wie Konrad Fiedler oder Wilhelm Bölsche reagierten auf die »Zeit, in der die exakte Naturforschung so eminente Fortschritte macht« und erkannten bei der Kunst einen Nachholbedarf.²⁴⁸ Sie versuchten eine Art ›dritten Weg‹, bei dem der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit in den Künsten zunächst einmal akzeptiert wurde und so den Ausgangspunkt für weitere Überlegungen darstellte, um in einem zweiten Schritt das *surplus* künstlerischer gegenüber wissenschaftlicher ›Welterkenntnis‹ zu bestimmen. Vielfach müssen diese Positionen aber auch als Symptom einer Auflösungs-tendenz gelesen werden. Die für das 19. Jahrhundert bestimmende Krise akademischer Künftlerausbildung und die zunehmende Veränderung überkommener Auftragsstrukturen ist als Movens für die künstlerische Suche nach Orientierung bei den Naturwissenschaften sicher nicht zu unterschätzen.²⁴⁹ Tom Holert hat für das 18. und das beginnende 19. Jahrhundert argumentiert, daß die Bestimmung des-

247 | A. Rauber 1897; Gustav [Theodor] Fritsch, *Unsere Körperform im Lichte der modernen Kunst*, Berlin 1893.

248 | K. Fiedler 1881, S. 169; Wilhelm Bölsche: *Wirklichkeitspoesie*, in: *Freie Bühne* (Neue deutsche Rundschau), 14. Jg., Bd.2 (1903), S. 673-689.

249 | Zur diesen Veränderungen siehe: Oskar Bätschmann: *Ausstel-*

sen, was zum »Künstlerwissen« gehörte, auch das »künstlerische Subjekt als Subjekt des Wissens an die Grenze des Verlusts seiner Künstleridentität« führt.²⁵⁰ Und auch für die hier analysierten Zusammenhänge gilt: die Inanspruchnahme naturwissenschaftlichen Wissens für die Künstler zog in der Regel eine grundlegende Verunsicherung über die Legitimität und Notwendigkeit ihrer Arbeit nach sich. Gerade Konrad Fiedler benannte diesen Aspekt sehr deutlich: »Eine Zeit, in der die exakte Naturforschung so eminente Fortschritte macht, muss jede Tätigkeit als nicht eigentlich ernsthaft erscheinen, die nicht zur Erkenntnis beiträgt. Innerhalb des Rahmens moderner Geistesarbeit muss der Kunst ihre Bedeutung gesichert werden.«²⁵¹ Wie diese Bedeutungssicherung bewerkstelligt werden könnte, beschäftigte Fiedler im Laufe seiner schriftstellerischen Tätigkeit immer wieder. In der Beurteilung des künstlerischen Strebens nach Wissenschaftlichkeit allerdings vertrat er eine Meinung, die zeigt, daß es in den Debatten nicht um ein Entweder-Oder gehen mußte, sondern daß der Konflikt zwischen »Kunst« und »Wissenschaft« auch zum Anlaß genommen werden konnte, die Widersprüche produktiv zu wenden.

Individualität und Inventarisierung: Konrad Fiedlers Verteidigung des ›wahren wissenschaftlichen Geistes‹

Die Schriften des Juristen und Philosophen Konrad Fiedler sind als »theoretisches Vademecum des 20. Jahrhunderts« bezeichnet worden.²⁵² Fiedler, der nie eine akademische Karriere einschlug und als Erbe eines größeren Vermögens auf eine solche auch nicht angewiesen war, publizierte in den Jahren nach 1876 eine Reihe theoretischer Abhandlungen zur Kunst. 1876 war *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* erschienen, 1881 *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, ein zentrales Dokument des Versuchs, künstlerisches Tun vor dem Hintergrund der Erfolge positivistischer Wissenschaft neu zu bestimmen. Fiedlers Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts liegt wohl vor allem in seiner Überzeugung, Aufgabe der Kunst

lungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997; W. Ruppert 1998.

250 | T. Holert 1995, S. 20.

251 | K. Fiedler 1881, S. 169.

252 | Gotfried Boehm: Die Logik des Auges. Konrad Fiedler nach einhundert Jahren, in: Stefan Majetschak (Hg.), Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext, München 1997, S. 27-40, hier: S. 27.

sei es, »Wirklichkeit herzustellen«, nicht, sie bloß wiederzugeben.²⁵³ Eingebettet ist diese etwas verkürzt zusammengefaßte Maxime in eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Theorien des französischen Realismus und mit dem »wahren wissenschaftlichen Geist«.

Fiedler schrieb sicherlich im Bewußtsein eines Defizits der Kunst gegenüber den Naturwissenschaften. Deren Führungsanspruch schien ihm direkt verantwortlich für die schwindende Bedeutung des Künstlerwissens gegenüber der naturwissenschaftlichen Erkenntnis: »Die Kunst steht nicht mehr an der Spitze des geistigen Leben [sic!] unseres Zeitalters«; sie befinde sich »nur [noch] im Gefolge [...] derjenigen geistigen Tendenzen, die das Vorwärtstreben der lebenden Generationen darstellen.«²⁵⁴ Der Verdrängungsprozeß, den die »immer erweiterte und vervollkommnete theoretisch-wissenschaftliche Erkenntnis der Welt« zu Ungunsten der Kunst in Gang gesetzt habe, sei jedoch noch nicht endgültig entschieden. In jüngster Zeit habe die Kunst damit begonnen, »in gewaltigen Schritten [...] der vorangeeilten Zeit nachzukommen.«²⁵⁵

Fiedler spielte damit auf den französischen Realismus an, den er als einen Versuch ansah, von künstlerischer Seite auf die neue Situation zu reagieren. Es sei ganz folgerichtig, daß sich die »modernen Naturalisten [...] auf die Errungenschaften des wissenschaftlichen Denkens« beriefen.²⁵⁶ Vor allem angesichts der Tatsache, daß die Künstler vergangener Zeit nie »die Natur in ihrem ganzen Umfange, in ihrer ganzen Nacktheit geschaut« hätten und noch nie »den Mut gehabt [haben], sie unerschrocken so darzustellen, wie sie ist.«²⁵⁷ Zola habe für den Realismus beansprucht, »auf dem Boden des Positivismus« zu stehen.²⁵⁸ Und Courbet bezeichne sich als den »aufrichti-

253 | Annegret Kirchhoff: Die machbare Wahrheit. Zur Kunsttheorie Conrad Fiedlers, in: Joachim Gauss (Hg.), Kunstgeschichtliche Aufsätze von seinen Schülern und Freunden des Kunsthistorischen Instituts Köln. Heinz Ladendorf zum 29. Juni 1969 gewidmet, S. 260, zit.n. Udo Kultermann, Konrad Fiedler und die Kunsttheorie der Gegenwart, in: S. Majetschak 1997, S. 55-80. In der jüngeren Fiedler-Forschung wird dieser Produktionsaspekt in seiner philosophiegeschichtlichen Genese beleuchtet, jedoch nicht im Kontext der Naturwissenschaften.

254 | K. Fiedler 1881, S. 136.

255 | Ebd., S. 137.

256 | Ebd., S. 83.

257 | Ebd., S. 137.

258 | Ebd., S. 138. Fiedler greift damit eine immer wieder hergestellte Verknüpfung mit Auguste Comte auf; so schreibt etwa Pierre-Joseph Proudhon über Courbet: »Kurzum, als kritischer, analytischer, synthesesie-

gen Freund der wahren Wahrheit«. ²⁵⁹ Die »redenden und bildenden Künste«, so konstatierte Fiedler weiter, seien gleichermaßen vom Anspruch auf Wissenschaftlichkeit gelehrt; beide versuchten, »teilzunehmen an dem Kämpfen und Streben der großen Zeitmächte«, den Wissenschaften. ²⁶⁰

Allerdings war für Fiedler keineswegs ausgemacht, daß dieser Weg auch zum Erfolg führte. Immer wieder kritisierte er die Anpassung an ein epistemologisches System, das für die künstlerische Arbeit nur bedingt Anwendung finden könne. Für ihn war mit der Ausbreitung des wissenschaftlichen Denkens ein »nivellierender und ein unerbittlich positiver Zug« verbunden, der dazu führe, daß die zeitgenössische Kunst »keinen Boden mehr unter sich« fühlte und »sich erst künstlich einen Boden suchen« mußte. ²⁶¹

Fiedlers Standpunkt aber war in mehrerer Hinsicht prekär. Einerseits problematisierte er die Anwendung naturwissenschaftlicher Methoden in der Kunst und ästhetischen Theorie. Andererseits sah er den Bruch mit »den alten idealistischen Anschauungen« als unvermeidlich angesichts einer unhintergehbaren Entwicklung, in der die »Wissenschaft [...] einen langen Kampf um ihre Befreiung« nun endlich für sich entschieden habe. ²⁶² Mit anderen Worten: nicht die Anerkennung wissenschaftlichen Denkens und mit ihm die strikte Verpflichtung auf »Wahrheit« stand zur Debatte, sondern allein, ob diese Verpflichtung im ästhetischen Zusammenhang auch angemessen umgesetzt werde: »Nicht ob Wahrheit das ausschließliche Prinzip der Kunst sei, sondern was Wahrheit im künstlerischen Sinne sei, ist die Frage, die der Lösung bedarf.« ²⁶³

Fiedler argumentierte mit den zentralen Begriffen, in denen sich auch die realistischen Positionen artikulierten: Wahrheit und Wirk-

render, humanitärer Maler verleiht Courbet seiner eigenen Zeit Ausdruck. Sein Werk bildet eine Einheit mit der Positiven Philosophie von Auguste Comte, der Positiven Metaphysik von Vacherot, dem Humanen Recht oder der Weltlichen Gerechtigkeit von mir, sowie dem Recht auf Arbeit und dem Recht des Arbeiters, die das Ende des Kapitalismus [...] ankündigen; es fällt zusammen mit der Schädellehre von Gall und Spurzheim, mit den Physiognomischen Fragmenten von Lavater.« Pierre-Joseph Proudhon: Von den Grundlagen und der sozialen Bestimmung der Kunst, Berlin 1988, S. 233.

259 | K. Fiedler 1881, S. 139.

260 | Ebd., S. 88.

261 | Ebd., S. 83 u. S. 88.

262 | Ebd., S. 95 u. S. 96.

263 | Ebd., S. 97.

lichkeit. Und er stellte nicht die Berechtigung der mit diesen Begriffen aufgerufenen Prinzipien in Frage, sondern warf den Realisten vielmehr ein »unentwickeltes« Verständnis der Begriffe vor, auf denen ihre Theorie aufruhe.

Es ist daher durchaus kein Widerspruch, das sei nochmals betont, wenn Fiedler die »künstlerische Individualität« gegenüber einer naturalistischen »Inventarisierung der Welt« stark machen möchte.²⁶⁴ Es ist eine Individualität, die sich einerseits gegenüber den naturwissenschaftlichen Paradigmen des 19. Jahrhunderts behaupten muß und die sich dennoch in ihrer Konzeption an naturwissenschaftlichen Vorstellungen orientiert. Fiedler mußte sich mit einem Paradox auseinandersetzen: Die Begriffe ›Beobachtung‹ und ›Dokumentation‹, die für Zolas *Experimentalroman* zentrale Bedeutung haben, sind »Gegenbegriffe zu Fiktion und Imagination«.²⁶⁵ Für Fiedler ging es jedoch gerade darum, diese als spezifische Voraussetzung künstlerischer Weltaneignung zu konturieren. Seine Position ist interessant, weil sie die komplizierte Verflechtung zeigt zwischen der Entwicklung eines naturwissenschaftlichen Objektivitätsbegriffs und den Versuchen, künstlerische Kreativität nach ihren Maßstäben neu zu formulieren.

Fiedlers einschlägiger Text zur Rolle der Naturwissenschaften zur Bestimmung des Künstlerischen, *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, macht aber auch deutlich, wie sehr Fiedlers Entwurf von ihm selbst im Einklang mit den ursprünglichen Beweggründen und Zielen des Naturalismus gesehen wurde. Was er diesem vorwirft, ist die mangelnde Umsetzung der selbst gesteckten Ziele. In dem Moment nämlich, in dem »der Mensch von der Oberfläche des Lebens sich in die Tiefen der Betrachtung und der Forschung zu versenken unternimmt«, da werde der »fast kindliche Standpunkt« des »modernen Naturalismus« offensichtlich.²⁶⁶ Dann, so Fiedler weiter, werde auch offenbar, daß »dieser moderne künstlerische Naturalismus nicht viel mehr [ist] als die Karikatur des modernen wissenschaftlichen Geistes«.²⁶⁷ Nun wird auch eine entscheidende Wendung in Fiedlers Argumentation deutlich: nicht die zu strikte *Unterordnung* unter die Prinzipien moderner Wissenschaft ist problematisch, sondern das *Abweichen* von diesen. Um es nochmals festzuhalten: Fiedler wehrte zwar zunächst eine Orientierung an den Naturwissenschaften ab. Allerdings kritisierte er nur die Modi dieser Orientierung, nicht die Orientierung selbst. Es gelang ihm nur über die Auseinandersetzung mit

264 | Ebd., S. 99.

265 | I. Albers 2002, S. 243.

266 | K. Fiedler 1881, S. 103 u. S. 102.

267 | Ebd., S. 102.

den Naturwissenschaften eine davon unterschiedene Position »künstlerischer Wahrheit« zu entwickeln.

An anderer Stelle wurde Fiedler noch konkreter. Es sei »der große Schritt« zu tun, den der Naturalismus jedoch noch nicht vollzogen habe, »alles, was Erkenntnis genannt [wird]« nicht mehr nur »ausschließlich als die Aufgabe des denkenden Menschen« zu verstehen, sondern auch »für den künstlerisch bildenden Menschen« in Anspruch zu nehmen.²⁶⁸ Es sei daher zu trennen zwischen einem »vorgeblichen Realismus«, der sich zwar auf die Gesetze der Wissenschaft beruft, diese aber nur karikaturhaft nachplappere und dem »wahren künstlerischen Realismus«.²⁶⁹ Fiedler sah künstlerische und wissenschaftliche Weltaneignung denselben »Erkenntniskräften« folgend und stand damit im Gegensatz zu den Medizinern, die sich abwehrend gegenüber den realistischen künstlerischen Positionen ihrer Zeit äußerten. Während diese explizit zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen »Grundkräfte[n] der menschlichen Seele« trennten²⁷⁰, verkettete Fiedler sie über den Erkenntnisbegriff: »Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Tätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat.«²⁷¹

Schönheit spielte erwartungsgemäß für Fiedlers Kunstkonzeption keine Rolle; er charakterisierte das Streben nach ihr als eine Art fehlgeleitetes Rezeptionsverhalten und beschrieb gleichzeitig überraschend genau die Haltung, die den weiter unten behandelten Texten von Medizinern wie Rauber und Fritsch zugrunde lag, ohne sich explizit auf diese zu beziehen. Rauber beklagte, daß »wenn das Hässliche, Falsche und Schlechte in der Menschenwelt ohnedies so verbreitet ist [...], darf alsdann das Bestreben gutgeheissen werden, auch noch in der *Kunst* Berge des Schlechten, Falschen und Hässlichen aufzuhäufen?«²⁷² Fiedler kritisierte diese Vorstellung einer Kunst als Rückzugsort gegenüber einer »häßlichen« Welt und mit ihr diejenigen, denen die Kunst »ein Mittel ist, der Natur den reinen Schönheitsgehalt abzugewinnen«. Er wandte sich gegen die Vorstellung, der Künstler solle die Natur »von allen störenden Zusätzen befreit« wiedergeben oder sogar »aus sich selbst heraus eine Schönheit« schaffen, »welche die Natur nicht aufweise«.²⁷³

268 | Ebd., S. 103.

269 | Ebd., S. 105.

270 | A. Rauber 1897, S. 4.

271 | K. Fiedler 1876, S. 47.

272 | A. Rauber 1897, S. 17.

273 | K. Fiedler 1876, S. 4-5.

Erste Darlegungen der in *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* entwickelten Ideen finden sich in seiner frühesten Schrift zur Kunst, der *Beurteilung von Werken der bildenden Kunst* (1876). Fiedler gab darin zweierlei zu bedenken: Einerseits die Differenz zwischen der wissenschaftlichen Erkenntnis und der ›Realität‹, die sie abzubilden nur vorgibt, und andererseits die grundsätzliche Nicht-Beherrschbarkeit »dieses ganze[n] unendliche[n] Weltwesen[s]«. ²⁷⁴ Das ›Weltverhältnis‹, in das sich die Wissenschaft selbst stelle, könne, so merkt Fiedler an, ja auch ein ganz anderes als das der Kunst sein:

»Der Unterwerfungskampf, den der forschende Mensch mit der Natur eingeht, macht ihn zum wissenschaftlichen Beherrscher der Welt. Dies mag ihn zum höchsten Stolz berechtigen, so wird er doch nicht verhindern, daß anderen damit wenig getan zu sein scheint, und daß diese das unabweisbare Bedürfnis empfinden, die Welt in einem ganz anderen An eignungsprozesse zu unterwerfen.« ²⁷⁵

Diese Textstelle ist vor allem in einer Hinsicht bedeutsam: sie zeigt, daß der Topos des ›Herrschens‹ über die Welt, das letztlich ein Unterdrückungsverhältnis imaginiert, für die Selbst- und Außensicht der Naturwissenschaften gegen Ende des 19. Jahrhunderts von allergrößter Bedeutung war. Und sie macht deutlich, daß Fiedler, auch wenn er für die Kunst ein *anderes* Weltverhältnis entwirft, dieses sich doch nur als einen »Unterwerfungsprozeß« vorstellen kann. Inwiefern hierin auch der Ausgangspunkt für eine Analyse geschlechtsspezifischer Vorstellungen liegt, soll im folgenden Abschnitt näher erörtert werden. An dieser Stelle möchte ich einen anderen Aspekt stark machen: Die Vermutung, daß sich in der erwähnten Formulierung eine grundlegende Argumentationsfigur Fiedlers ankündigt, die besagt, daß sich die Kunst angesichts der naturwissenschaftlichen Fortschritte auch verändern muß, aber daß sie sich als etwas anderes als die Wissenschaft profilieren muß. Dreh- und Angelpunkt dieser Überlegung ist die unterschwellige *Angleichung* von ›Künstler‹ und ›Wissenschaftler‹, bei der der Künstler sich als ›Weltherrscher‹ befestigen kann. Über diese Kennzeichnung als »Unterwerfer« jedoch gelingt Fiedler die Verknüpfung von Künstler und Wissenschaftler auf einer neuen Ebene. Gegenüber dem neuen Machtverhältnis zur Welt, dessen sich die Naturwissenschaften im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker bewußt wurden, konterte Fiedler nicht, indem er eine ästhetische Anwendung naturwissenschaftlicher Paradigmen für den Künstler

274 | Ebd. S. 24.

275 | Ebd.

forderte (wie Zola), sondern indem er Künstler und Wissenschaftler in ihrer »Unterwerfung der Welt« vergleichbar machte. Die Tatsache, daß Fiedlers Theorien insbesondere für die Künstler des frühen 20. Jahrhunderts von Bedeutung waren, ja ihm sogar den Titel eines »Begründers der Moderne«²⁷⁶ eingetragen haben, zeigt, wie fruchtbar diese Verbindung für die weitere Selbstbehauptung der Künste gewesen ist.²⁷⁷

Wilhelm Bölsches Rückblick aufs 19. Jahrhundert

Wie stark das Bewußtsein einer »Krise« der Kunst angesichts der Erfolgsgeschichte der Naturwissenschaften gegen Ende des 19. Jahrhunderts gewesen ist, wird vielleicht am deutlichsten an den Positionen, die als Rückblick auf Vergangenes formuliert wurden, auch wenn der tatsächliche zeitliche Abstand die Form des Rückblicks vielleicht noch nicht rechtfertigte. In ihr konnten jedoch aus größerer Distanz die Eckpunkte dessen formuliert werden, was als bestimmend für das ganze Jahrhundert empfunden wurde und es zeigt sich, welche Wirkkraft die Probleme des 19. Jahrhunderts für das beginnende 20. Jahrhundert hatten.

Eine solche rückblickende Position nimmt der 1861 geborene Schriftsteller, Naturforscher, Publizist und Darwin-Biograph Wilhelm

276 | Henrik Karge, Kunst als Konstruktion von Wirklichkeit. Zur Antizipation der Fiedlerschen Kunsttheorie im Werk von Karl Schnaase, in: S. Majetschak 1997, S. 127-146, hier: S. 129.

277 | Die Wirkkraft des Topos vom »Künstler als Wissenschaftler« bestätigt sich im übrigen in den jüngsten Versuchen zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen, naturwissenschaftliche Methoden und Verfahren nicht nur metaphorisch zur Referenz ihres Tuns zu erklären, sondern diese zur künstlerischen Arbeit selbst zu machen. Die als »Bio-Art« bezeichneten Arbeiten des in den USA tätigen Eduardo Kac oder des am Massachusetts Institute of Technology angesiedelten Joe Davis integrieren experimentelle biologische Verfahren in das Kunstwerk. Dies funktioniert aufgrund einer flexiblen Verknüpfung ästhetischer und naturwissenschaftlicher Lebensdiskurse und durch den Übergang von Tätigkeitsmerkmalen des Wissenschaftlers auf den Künstler. Fiedler würde, so steht zu vermuten, die Arbeiten der erwähnten Bio-Künstler keineswegs durch seine Theorie gedeckt sehen, ja sie wahrscheinlich, wie bei den »extremen Vertretern« der »neuen Lehre« (Naturalismus, S. 140), sogar ablehnen. Allerdings bewegen sich Kac und Davis in einem Feld, zu dessen historischer Grundierung zweifellos auch Fiedler zu zählen ist. Zu diesen Verbindungen s.a.: A. Zimmermann 2005.

Bölsche in dem 1903 erschienenen Aufsatz *Wirklichkeitspoesie* ein.²⁷⁸ Ähnlich wie Fiedler sieht auch Bölsche durch die Naturwissenschaften die »Existenzfrage der Kunst« gestellt.²⁷⁹ Beide suchten nach einer Differenzierung des Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriffs zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft. Für Bölsche war die unbedingte Orientierung an der Wirklichkeit das bestimmende Denk- und Handlungsparadigma des 19. Jahrhunderts. Das »Ereigniswerden dieses Wortes [der ›Wirklichkeit‹, A.Z.] in der Menschheitsseele«²⁸⁰ markiere den eigentlichen Scheidepunkt zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert, das einen anderen Blick auf die Dinge werfe. Nicht mehr der »Stich ins Unermessene« kennzeichne ihn, sondern er sei »auf einmal kurz, aber auf die kurze Spanne mikroskopisch scharf.«²⁸¹ Der Verweis auf das Mikroskop war auch als Hinweis auf die »neuen gemeinschaftlichen Werkzeugaugen«²⁸² gemeint, mit deren Hilfe eine »eigentliche Naturgeschichte des Menschen« entstehen konnte, eine »auf Tatsachen, auf Wirklichkeiten gestützte, ›wahre‹ Geschichte«.²⁸³

Der zweite Teil des Aufsatzes war der Kunst gewidmet, genauer, der veränderten Rolle der Kunst innerhalb der von Bölsche beschriebenen umfassenden Veränderungen. Sie sei als »Bollwerk [...] inmitten des unendlich schwankenden Halbdunkelgebietes des ›Subjektiven‹«²⁸⁴ von besonderem Interesse, da in ihr Konflikte des 19. Jahrhunderts, die Bölsche als Auseinandersetzung zwischen Subjektivität und Objektivität beschreibt, pointiert zum Ausdruck kämen. Ebenso wie Fiedler zwei Jahrzehnte zuvor, erkannte Bölsche in den Debatten der zweiten Jahrhunderthälfte einen grundlegenden und existentiellen Angriff auf die Kunst. Freilich, so bemüht sich Bölsche gleich darauf klarzustellen, war dieser Angriff auf die Kunst zum Scheitern verurteilt: »Alles in allem war dieser Kreuzzug doch eine kleine Sache. So klein, daß man ihn eine Mode nennen könnte«. Es waren »diese Lombrosos«, die als »Hampelmännchen [und] Liliputchen [...] den schlafenden Riesen [die Kunst, AZ] zu fesseln meinten.«²⁸⁵ Bölsche bezog sich auf Cesare Lombrosos im 19. Jahrhundert viel rezipierte

278 | Wilhelm Bölsche: *Wirklichkeitspoesie*, in: *Freie Bühne* (Neue deutsche Rundschau), 14. Jg., Bd. 2, 1903, S. 673-689.

279 | Ebd., S. 689.

280 | Ebd., S. 673.

281 | Ebd., S. 674.

282 | Ebd., S. 683.

283 | Ebd., S. 681.

284 | Ebd., S. 688.

285 | Ebd., S. 690.

Thesen zu *Entartung und Genie*²⁸⁶ und die Vorstellung eines gleichsam genetischen Zusammenhangs zwischen Genie und Krankheit. Vor allem aber ging es ihm um die *Reaktion* der Kunst auf diese und andere Angriffe. Die »Kunstepoche, die überall, in der Malerei so gut wie in der Dichtung die Epoche des Naturalismus heißt«, war, so beschreibt es Bölsche, der Moment, in dem sich »Kunst selber [...] Auge in Auge mit der ›Wirklichkeit‹ stellte und allem, was daran hing«. ²⁸⁷ Für Bölsche wie für Fiedler gilt: beide sahen in Realismus und Naturalismus einen »Irrweg«. ²⁸⁸ Die Bezugnahme auf die Naturwissenschaften vollzieht sich daher bei beiden auf eine vergleichbar ambivalente Art: Der naturwissenschaftliche Erkenntnisfortschritt wird zur Referenz und Meßlatte ästhetischer Produktivität, aber gleichzeitig sucht man nach einer Absonderung dieses ›Anderen‹, der Kunst.

Der Künstler in der Natur

Die Entwicklung eines lebenswissenschaftlichen Experimentbegriffs ging einher mit einem veränderten Wissenschaftler-Bild, das laut Bernard eine »falsche Ansicht« ersetzte. Diese bestand darin »zu sagen, die Medizin sei nicht dazu berufen, eine Wissenschaft zu werden, sondern nur eine Kunst; infolgedessen brauche der Arzt kein Forscher zu sein, sondern ein Künstler.« ²⁸⁹ Die Kontrastierung von Arzt und Künstler nutzte Bernard zur Klärung, was das Neue an der experimentellen Medizin sei. Sie verlange nach einem anderen Typ Mediziner, dessen Tätigkeit nichts zu tun hatte mit »der Eingebung des Künstlers, die sich schließlich in einem Werk verwirklichen muß«. ²⁹⁰ Die Arbeit des Forschers war grundlegend anderer Art, wie Bernard in einer berühmt gewordenen Passage eindrücklich beschrieben hat, die er dem Labor als Prinzip widmete. Man müsse »dort gelebt haben, um die ganze Bedeutung [...] der Forschungsmethoden zu erkennen«. ²⁹¹ Vor allem aber müsse der Forscher im »Laboratorium die übelriechende, zuckende, lebende Materie bearbeitet« haben, um den Status als »Pseudogelehrter« ablegen zu können und zu den »wirklich

286 | Cesare Lombroso: *Entartung und Genie*, Leipzig 1894; zuerst als *Genio e follia* 1864 erschienen.

287 | W. Bölsche 1903, S. 690.

288 | Ebd., S. 692.

289 | C. Bernard 1961, S. 284.

290 | Ebd., S. 286.

291 | Ebd. S. 32.

fruchtbaren und Erleuchtung bringenden allgemeinen Gesetzen der Lebensvorgänge[n] zu gelangen«. ²⁹²

Das Verhältnis zwischen *Forscher* und Natur, das hier als eine Phantasmagorie der Überwindung verworfener Materie zugunsten der (immateriellen) »allgemeinen Gesetze« entworfen wurde, ähnelt dem zwischen modernem *Künstler* und Natur. Fiedler sah den Künstler vor einer »neue[n] unendliche[n] Aufgabe[...], auf seine Weise die Welt immer mehr in der unerbittlichen Positivität ihrer Formen und ihrer Vorgänge zu erfassen.« ²⁹³ Für ihn stand es außer Zweifel, daß der Künstler darin dem »wissenschaftliche[n] Forscher« glich, der »durch keine Rücksicht geleitet, außer derjenigen der Erkenntnis, in die vor ihm und um ihn liegende Welt eindringt, sie nach allen Seiten rastlos erforscht und bis zu ihren äußersten Grenzen der Erkenntnis zu unterwerfen sucht.« ²⁹⁴ Fiedler beschrieb den künstlerischen Prozeß dabei in erstaunlich ähnlichen Worten wie Bernard die experimentelle Naturaneignung durch den Forscher. Der Künstler müsse in »alle noch so verborgenen Schlupfwinkel des Lebens« vorstoßen und in bisher Verborgenes »vordringen«. ²⁹⁵ So wie Bernards Experimentator nur über die »übelriechende Materie« zur »blumigen, schönen Landschaft« gelangen konnte, mit der der Mediziner die »wahre Wissenschaft« ²⁹⁶ verglich, so mußte nach Fiedler auch der Künstler die »unbeschönigte Nacktheit« der Natur zu seinem Ziel haben, um zu zeigen wie die Welt »nun eigentlich [...] aussieht.« ²⁹⁷

Die Vorstellung des Wissenschaftlers als eines männlich gedachten Bearbeiters einer weiblich gedachten Natur, in die dieser »eindringt«, bildete daher ein Phantasma, das sowohl den Konzeptionen künstlerischer wie wissenschaftlicher ›Wahrheit‹ unterlegt war. ²⁹⁸ 1893 wurde im Pariser Salon die aus Marmor und Onyx gefertigte Skulptur *Die Natur entschleiert sich vor der Wissenschaft* ²⁹⁹ gezeigt (Abb. 1). Die Natur ist als weibliche Figur allegorisiert, die dem Betrachter durch das Öffnen ihres Schleiers den Blick auf die nackte Brust gewährt. Während die

292 | Ebd.

293 | K. Fiedler 1881, S. 89-99.

294 | Ebd.

295 | Ebd.

296 | C. 1961, S. 32.

297 | K. Fiedler 1881, S. 99.

298 | Zur Sexualisierung des naturwissenschaftlichen Erkenntnisvorgangs vgl: Carolyn Merchant: *Der Tod der Natur. Ökologie, Frauen und neuzeitliche Naturwissenschaften* München 1987.

299 | Louis-Ernest Barrias, *La Nature se dévoilant à la Science*, (Marmor, Onyx, 85 cm x 200 cm x 55 cm), 1893, Musée d'Orsay, Paris.

allegorischen Darstellungen der Wissenschaft, die es ebenfalls gab, zunehmend durch Bilder des Wissenschaftlers als »effektiv arbeitender Mann«³⁰⁰ ersetzt wurden, blieben die weiblichen Personifikationen der Natur noch länger in Gebrauch. Dies schlug sich auch in der Sprache nieder, in der die Naturwissenschaftler das experimentelle Verfahren beschrieben. Georges Cuvier, französischer Zoologe und Begründer der vergleichenden Anatomie, unterschied zwischen Experimentator und Beobachter naturwissenschaftlicher Forschung folgendermaßen: »Der Beobachter belauscht die Natur, der Experimentator befragt sie und zwingt sie, sich zu enthüllen«.³⁰¹ Die parallele Konzeption künstlerischer und naturwissenschaftlicher Sichtbarmachung entlang zeitgenössischer Geschlechterphantasmen belegt zweierlei: einmal die enorme Wirkkraft naturwissenschaftlicher Objektivitätsvorstellungen für die Bestimmung künstlerischen Tuns. Zum anderen stellen sie eine bedeutende Quelle geschlechtsspezifischer Konturierungen moderner Künstlervorstellungen dar.

Die Vermutung liegt nahe, daß die geschlechtsspezifische Aufladung nicht nur des Naturbegriffs, sondern auch der Metaphern, mit denen ihre Beherrschung, Beobachtung, ihre Erzeugung gedacht wurden, eine zweifache Rolle spielte. Zum einen, indem durch die Arbeit an Künstlerkonzepten neue Geschlechtermetaphern entwickelt wurden; zum anderen, indem diese Geschlechtermetaphern wiederum die Rede über Natur und ihre künstlerische/wissenschaftliche »Bearbeitung« strukturierten. Denn der Zusammenhang zwischen dem Entwurf einer experimentalwissenschaftlichen Forschung, bei der der Experimentator die Natur »zwingt [...], sich zu enthüllen, indem er sie angreift«³⁰² und dem künstlerischen Eindringen in die »Schlupfwinkel des Lebens«³⁰³ liegt nicht in einer einfachen Analogie, sondern viel bedeutender sind die Verschiebungen zwischen beiden Entwürfen.

In einem Nachruf auf Hans von Marées, den Fiedler sehr verehrte,

300 | Londa Schiebinger: Als die Wissenschaft eine Frau war, in: Jutta Held (Hg.), Frauen im Frankreich des 18. Jahrhunderts: Amazonen, Mütter, Revolutionärinnen, Hamburg 1989, S. 121-147, hier: S. 132. Vgl. allgemein zu diesem Thema: Johann Bleker: Die Frau als Weib. Sex und Gender in der Medizingeschichte, in: Christoph Meinel/Monika Renneberg (Hg.), Geschlechterverhältnisse in Medizin, Naturwissenschaft und Technik (im Auftrag des Vorstandes der Deutschen Gesellschaft für Geschichte der Medizin, Naturwissenschaft und Technik), Bassum, Stuttgart 1996, S. 15-54.

301 | Zit.n. C. Bernard 1961, S. 21.

302 | C. Bernard 1961, S. 43.

303 | K. Fiedler 1881, S. 99.

findet sich eine Schilderung künstlerischer ›Wirklichkeitserfassung‹, an der sich die diese Verschiebung veranschaulichen läßt:

»Das Wesen der Dinge offenbarte sich ihm [Hans von Marées] in ihrer Sichtbarkeit: mehr noch als anderen war ihm das sichtbar Vorhandensein wichtig und bedeutend; eine sinnliche Beziehung verband ihn nahe mit der Außenwelt; er ordnete sich der Natur unter und gab sich ihr hin mit einer weichen Empfänglichkeit, die ihn jede Feinheit wahrnehmen, jeden Reiz empfinden ließ. Aber er verfiel nicht in Schwärmerei. Die männliche Kraft seines Wesens zeigte sich darin, daß er dieses reiche Naturleben, das ihn umgab und erfüllte, nun seinerseits zu immer klarerem und erschöpferem Ausdruck zu entwickeln bemüht war.«³⁰⁴

Die Beschreibung der künstlerischen Weltaneignung ist genauso von sexualisierten Metaphern durchzogen wie die naturwissenschaftliche Suche nach Wahrheit – die geschlechtsspezifischen Zuordnungen aber sind modifiziert. Der wissenschaftliche Forscher »dringt ein« in die »vor ihm und um ihn liegende Welt«, die er »nach allen Seiten rastlos erforscht«, bis sie in »ihrer unbeschönigten Nacktheit« vor ihm steht. Er sucht sie »zu unterwerfen« und »in alle noch so verborgenen Schlupfwinkel vorzudringen«. Ganz anders der Künstler: ihm »offenbart sich das Wesen der Dinge«, so daß er keines gewalttätigen »Eindringens« bedarf. Ja, er pflegt eine »sinnliche Beziehung [...] mit der Außenwelt«, bei der nicht er die Natur unterwirft, sondern er selbst sich der Natur »unterordnet«. Die weibliche Konnotation des Künstlers, oder genauer, der künstlerischen Weltbezogenheit, wurde semantisch weiter getrieben, indem Fiedler immer mehr von dem für den Wissenschaftler entwickelten Modell des Erkenntnisgewinns abrückte. Der Künstler ordnete sich nicht nur der Natur unter, sondern »gab sich ihr hin mit einer weichen Empfänglichkeit«. Diese Hingabe war die Voraussetzung für ihre Erfahrung und Wahrnehmung, die anders nicht zu bekommen war. Erst die Unterordnung, die Hingabe an die Natur ließ den Künstler »jede Feinheit wahrnehmen« und »jeden Reiz empfinden«.

Diese semantische Verweiblichung des männlichen Künstlersubjekts bildete aber nur die Folie, auf der sich seine ›Männlichkeit‹ viel schärfer konturieren ließ. Denn die Verweiblichung des Künstlers war eine Gefahr, der sich der geniale Künstler entziehen konnte, beziehungsweise die zu transformieren er in der Lage sein mußte. So »verfiel« Hans von Marées »nicht in Schwärmerei«. Vielmehr zeigte

304 | Konrad Fiedler: Hans von Marées, in: ders. Schriften zur Kunst, Bd. 1, 259, [zuerst 1889].

sich »die männliche Kraft seines Wesens« darin, »daß er das reiche Naturleben, das ihn umgab und erfüllte, nun seinerseits zu immer klarerem und erschöpfenderem Ausdruck« entwickelte.

Fiedler folgt in der Charakterisierung Hans von Marées dem Geniebegriff des späteren 19. Jahrhunderts, der »nicht-männliche« Eigenschaften wie Emotionalität, Einfühlung etc. in sich aufnahm. Der Topos der engen Verknüpfung von »Genie und Wahnsinn«³⁰⁵ führte zwangsläufig zu einer Nähe des Künstlers zur weiblichen Konstitution. Während jedoch in der Hysterie ein weiblicher Zustand *par excellence* gefunden worden zu sein schien, den der männliche Künstler durchaus – als »Wahnsinn« – für sich beanspruchen konnte, waren diese Positionen mit weiblicher Autorschaft nicht in Einklang zu bringen.³⁰⁶

Der kurze Textabschnitt, in dem Fiedler Hans von Marées zwischen den beiden Polen weiblich konnotierter Empfindsamkeit oder Sinnlichkeit und männlich konnotierter Bearbeitung und Umformung der Natur ansiedelt, enthält daher in konziser Form wichtige Parameter moderner Künstlervorstellungen. Diese sind, so wird ebenfalls deutlich, nicht nur Ausdruck zeittypischer Geschlechterstereotypen, sondern eingebunden in die Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften insgesamt.

Daher dürfen bei der Bedeutung, die Fiedler für die Selbstkonzeption moderner Künstler wie Paul Klee oder Paul Cézanne hatte, diese Bedeutungsstränge nicht übersehen werden. Daß etwa Klee in seinen theoretischen Schriften den berühmt gewordenen Satz formulierte, »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar«, ist überzeugend auf Fiedler zurückgeführt worden.³⁰⁷ Unberücksichtigt ist jedoch bisher geblieben, inwieweit die Betonung der wirklichkeitsproduzierenden Potenzen der Kunst in den künstlerischen Versuchen einer Anbindung an naturwissenschaftliche Erkenntnisse in der Moderne auch die älteren Geschlechterstereotypen weitertransportieren.

305 | Cesare Lombroso: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte, Leipzig 1887.

306 | Sigrid Schade/Silke Wenk: Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.), Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Stuttgart 1995, S. 340-407; Deborah Cherry: Autorschaft und Signatur, in: Hoffmann-Curtius, Kathrin/Wenk, Silke (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1996, S. 44-57.

307 | Gottfried Boehm: »Einleitung. Zur Aktualität von Fiedlers Theorie«, in: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, 1. Bd., hg. v. Gottfried Boehm, München 1991 [zuerst 1971], XLV-XCV, bes: LXXV-LXXX.

Die Glatze des wissenschaftlichen Weibes und der Kako-Naturalismus

Das Interesse, das die Mediziner des späten 19. Jahrhunderts ihren Künstler- und Kritiker-Zeitgenossen entgegenbrachten und die Vehemenz, mit der sie sich in ästhetische Debatten einmischten, ist das wenig beachtete Widerlager der »scientific attitude«³⁰⁸, die den ästhetischen Diskurs damals bestimmte. Die Bestimmtheit, mit der die Künstler ihre Position im Verweis auf ›Wahrheit‹, ›Wirklichkeit‹ und ›Wissenschaft‹ formulierten, stand eine ebenso große Abwehr und Entschlossenheit bei einzelnen Naturwissenschaftlern gegenüber. Sie verknüpften eigene, meist medizinische, Forschungsfragen mit den aktuellen künstlerischen Entwicklungen und sahen sich durch den von künstlerischer Seite erhobenen Anspruch auf ›Wissenschaftlichkeit‹ wiederum selbst zu einer Antwort herausgefordert. Oft schweiften die Autoren dabei von ihrem eigentlichen Thema ab, begaben sich auch auf aktuelles politisches Terrain, wie etwa der Anatom August Rauber. Er gehörte zu denjenigen, die immer wieder außerhalb ihres primären Forschungsfeldes publizierten, so auch 1896 die kleine Schrift *Die Lehren von Victor Hugo, Leo Tolstoj und Émile Zola über die Aufgaben des Lebens*.³⁰⁹ Sie trug den Untertitel *Ein Beitrag zur Frauenfrage* und zeigt, daß die metaphorische Vergeschlechtlichung künstlerischer und wissenschaftlicher ›Forschung‹ Auswirkungen auf die konkrete Geschlechterpolitik hatte. Rauber schlug in seinem Artikel einen Bogen von der »Dichtkunst«, die sich »mit den Lebensaufgaben beschäftigt« hin zur »Biologie«, die »als Wissenschaft des Lebens [...] in erster Linie dazu berufen [ist], die Aufgaben des Lebens zu bestimmen.«³¹⁰ Sie setze der Literatur Grenzen und sei eine »Führerin«, die »zu Rat gezogen« werden soll.³¹¹ Mit ihrer Hilfe benannte der Autor zunächst die »Arbeit, die geistige und körperliche« als die »wichtigste Lebensaufgabe, das oberste biologische Gebot des Menschen«, bevor er seine im Titel angekündigte Frage stellte: »Soll auch das Weib arbeiten?«.³¹² Er verneinte dies grundsätzlich, wobei die Begründung Aufmerksamkeit verdient:

308 | Linda Nochlin: *Realism*, London 1990, S. 45.

309 | Dr. A. [August] Rauber, *Die Lehren von Victor Hugo, Leo Tolstoj und Émile Zola über die Aufgaben des Lebens vom biologischen Standpunkte aus betrachtet*. Zugleich ein Beitrag zur Frauenfrage, Leipzig 1896.

310 | Ebd., S. 4.

311 | Ebd., S. 10.

312 | Ebd., S. 17-18.

»Schwere geistige Berufe verwüsten das Weib körperlich und geistig in mehr oder minder hohem Grade, lassen es nur ausnahmsweise gesund und verlegen ihm daher den Weg zur Erfüllung seines natürlichen Berufes ganz und gar, wenn nicht frühzeitig schon der Eintritt in den letzteren allem anderen ein glückliches Ende bereitet. [...] Was körperliche Verwüstung durch schwere wissenschaftliche Berufe betrifft, so sei nur der alleräusserlichsten Form derselben ein Wort gewidmet, nämlich der Verwüstung des Haupthaars. Und nun denke man sich ein der *Glatze* entgegenarbeitendes junges wissenschaftliches Weib! Wenn auch das Weib weniger zur Glatze neigt als der Mann, so wird doch schweres Studium schwerlich dazu beitragen, dem Haare stärkeren Halt zu geben. Kurz, die [...] schweren wissenschaftlichen Berufe eignen sich durchgehends nicht für das Weib. Ihre Wahl bedeutet für das Weib [...] einen Mißgriff.«³¹³

Die Begründung der wissenschaftlichen ›Schwäche‹ der Frauen, die als Amalgam körperlicher und geistiger ›Verschiedenheit‹ (lies: Mangel) gedeutet wurde, ist hier auf eine *Auswirkung* wissenschaftlicher Arbeit auf den weiblichen Körper projiziert. Die »Glatze des wissenschaftlichen Weibes« ist Teil des Vorstellungsbildes einer sich auf körperlicher Ebene manifestierenden Vermännlichung des weiblichen Körpers. Als körperliches Distinktionsmerkmal ist die Glatze mit dem Philosophenbart zu vergleichen, der einerseits – für die (europäischen) Männer – eine »Zierde« war, die dazu diente »sie von den Frauen zu unterscheiden«, wie es der Naturforscher Carl von Linné in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts formulierte; andererseits markiert der Bart aber auch gerade die strukturelle Unmöglichkeit weiblicher Wissenschaftlichkeit, wie es im immer wieder zitierten Spott Kants über zeitgenössische Wissenschaftlerinnen deutlich wird: »Ein Frauenzimmer, das den Kopf voller Griechisch hat, wie die Frau Dacier oder über die Mechanik gründliche Streitigkeiten führt, wie die Marquisin von Chastelet, mag nur immerhin noch einen Bart dazu haben; denn dieser würde vielleicht die Miene des Tiefsinns noch kenntlicher ausdrücken, um welchen sie sich bewerben.«³¹⁴

Ein Jahr später, 1897, äußerte sich Rauber erneut zu Fragen von Biologie, Literatur und Kunst. *Der Naturalismus in der Kunst* ist eine Streitschrift gegen die vermeintlichen Verirrungen moderner Kunst und zugleich ein Dokument der Auseinandersetzung mit zeitgenös-

313 | Ebd., S. 27.

314 | Immanuel Kant, Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, 1764, zit.n. Londa Schiebinger: Frauen forschen anders. Wie weiblich ist die Wissenschaft?, München 2000, S. 36.

sischer ästhetischer Theorie in den Naturwissenschaften.³¹⁵ Der Autor nahm sich in seiner Schrift eines aktuellen Themas an. Er schrieb »inmitten einer eigentümlichen, tiefgreifenden Bewegung, welche seit etwa drei Jahrzehnten die Kunst, insbesondere die Dichtkunst, Malerei und Skulptur ergriffen hat« und meint damit den im Titel seines Beitrags genannten Naturalismus.³¹⁶ Gleich auf der ersten Seite stellt er seine Position klar. Er sei »Gegner dieser Bewegung«, die »von einer allzu oberflächlichen und dadurch wertlosen, ja schädlichen Kenntnis der Natur selbst« ausgehe.³¹⁷ Rauber sah sich als »Sachverständiger«, da sein Thema »ebenso sehr von der Kunst und von der Naturwissenschaft handelt«. Und er beginnt mit einer grundlegenden Unterscheidung: »Kunst und Wissenschaft gehen aus der Bethätigung zweier verschiedener Grundkräfte der menschlichen Seele hervor: die Kunst aus der Bethätigung der ästhetischen, die Wissenschaft aus der Bethätigung der kausalen Kraft der Seele«.³¹⁸

Raubers kurzer Text, kaum zwanzig Seiten, belegt, wie wichtig es einzelnen Naturwissenschaftlern war, auf die Reklamation eines wissenschaftlichen Verfahrens in den Künsten zu reagieren. Raubers Haltung freilich ist eine Abwehr, die die Kunst als Ort eines »verlorene[n] Paradies[es]« preist, ein Ort, an dem »dem Schönen noch eine Freistatt gewahrt« bleibt.³¹⁹

Angesichts einer Medizin, deren Visualisierungen sich immer intensiver nicht mehr mit der ›Idealform‹ beschäftigten, sondern mit dem Individuum und den ›Abweichungen‹ vom ›Normalmaß‹, mutet Raubers Forderung nach dem Schönen in der Kunst als Reaktion auf die in seinem eigenen wissenschaftlichen Kontext erfahrene Ästhetik des Häßlichen an.³²⁰ Überraschend ist dabei vor allem, daß Rauber immer wieder Beispiele wählt, die auch aus der Medizin und Anatomie stammen könnten; es ist, als beschriebe er die Veränderungen, die in seiner eigenen Zunft stattfinden. Er argumentiert gegen die »Abweichungen

315 | Dr. A. [August] Rauber, Der Naturalismus in der Kunst. Akademische Rede gehalten in der Aula der Kaiserlichen Universität Jurjeff (Dorpat), im I, Semester 1897, Leipzig, 1897. Rauber war ab 1886 ordentlicher Professor der Anatomie und Direktor der anatomischen Anstalt an der Universität Dorpat (heute Tartu).

316 | Ebd., S. 3.

317 | Ebd., S. 3.

318 | Ebd., S. 4.

319 | Ebd., S. 15.

320 | Gunnar Schmidt: Medizinische Ästhetik des Häßlichen, in: ders. 2001, S. 78-106.

von der Norm«³²¹ mit einer Reihe von Beispielen »aus der Natur«. So ist der »Krystall [...] ein glänzendes Beispiel der Regelmäßigkeit, Gesetzmässigkeit und Ordnung darstellt.« Niemand würde, jedenfalls »kein Besonnener«, einen nicht vollkommenen, »verwitterten, beschädigten Krystall als den eigentlichen Typus betrachten und jenem vor einem vollkommenen ausgebildeten unbeschädigten den Vorzug geben.«³²² Ebenso verhält es sich mit der Rose: »Niemand hat bisher versucht, Rosen zu besingen, welche durch frühen Frost oder durch Vertrocknung in ihrer Entwicklung verkümmert und zurückgeblieben, durch eine Invasion von Pilzen erkrankt oder durch den Frass von Larven zerstört waren.« So hätten »alle« die »vollkommen sich entwickelnde und die fertig entwickelte [Rose] in Form und Duft vorgezogen.«³²³ Rauber schreitet von den niederen zu den höheren Naturformen, erwähnt den Löwen, den noch kein »Maler bisher [...] als ein von Krankheit abgemagertes Gerippe« dargestellt habe und gelangt schließlich zum Menschen, der »Krone der irdischen Schöpfung«.³²⁴

Hier zeigt sich besonders deutlich die den Autor leitende Vorstellung: die unbedingte Notwendigkeit der Trennung zwischen dem Vollkommenen und allem, was davon abweicht. Die seiner Meinung nach ausschließliche Konzentration des ästhetischen Naturalismus und Realismus auf »Entartungen«, »Verkümmierungen« und »Unvollkommenes« werde der Aufgabe der Kunst nicht gerecht. Rauber argumentierte in der Überzeugung einer grundsätzlichen Differenz zwischen den beiden »Wissenssystemen« Kunst und Wissenschaft. Die Kunst sei zwar ebenso wie die Wissenschaft eine »Betrachtungsweise [...] des Weltganzen«, aber verfolge grundsätzlich andere Ziele.³²⁵ Der Wissenschaft liege, anders als der Kunst, ein dynamisches Modell zugrunde, bei dem sich Verfahren, Inhalte und Ziele immer wieder verändern, weiterentwickeln und der fortwährenden Verbesserung zustreben. Die Wissenschaft »geht immer vorwärts, unaufhaltsam eilt sie immer ferneren Zielen entgegen und verändert ihr Angesicht fortwährend im Laufe der Zeit.«³²⁶ Die Kunst dagegen habe ein Ziel, die Schönheit, die nach »Überwindung der schweren ersten Anfänge[...] relativ bald eine gewisse Reife und Vollkommenheit« erreiche und »für alle Zeit als jugendliche Göttin in vollem Glanze [erstrahlt]; zu unserem Heile!«³²⁷

321 | A. Rauber 1897, S. 17.

322 | Ebd., S. 17.

323 | Ebd.

324 | Ebd., S. 18.

325 | Ebd., S. 4.

326 | Ebd., S. 20.

327 | Ebd.

Es sei eine »unbiologische Vorstellung«³²⁸ anzunehmen, die Natur sei demgegenüber das »Häßliche, Falsche und Schlechte«.³²⁹ Vielmehr »schliesst [sie] auch das Schöne, Wahre und Gute in sich ein.« Mehr noch, sie »schliesst es [...] nicht bloss ein, sondern die hellen Mächte stehen auch im Vorrang gegen die finsternen. Richtiger ausgedrückt ist die Natur also das Schöne, Wahre und Gute weit mehr als deren Gegensatz.«

Rauber verknüpfte auf traditionelle Weise den Schönheits- mit dem Wahrheitsbegriff. Die Schönheit, »die bisherige Göttin der Kunst, sehen wir nicht mehr auf dem Throne«. Der Naturalismus »hat die Schönheit entthront und an deren Stelle seltsam drohende Gestalten gesetzt, die sich der früheren Göttin gegenüber wie Gespenster ausnehmen.«³³⁰ Unter diesen neuen »Gestalten« finde sich aber keineswegs, wie in der Programmatik des Realismus entwickelt, die »Wahrheit«. Rauber beklagt, daß statt dessen die »bösen Geister der Wirklichkeit, nämlich die Verkümmern, die Unreife und die Unzulänglichkeit, die Krankheit, die Schande und die Häßlichkeit, das Laster, das Verbrechen und die Verworfenheit« regierten – nicht die Wahrheit, denn diese »wäre ja die [eigentliche] Göttin der Wissenschaft.«³³¹

Der Wahrheitsbegriff verbindet bei Rauber medizinische und ästhetische Vorstellungen von Idealität und Darstellbarkeit. Der »unvollkommene« Mensch ist der »unwahre« Mensch: »Wir wiederholen an dieser Stelle, nur der relativ vollkommene Mensch ist der wahre Mensch. Der zurückgebliebene, erkrankte, unvollkommene Mensch dagegen mag noch so häufig *sich unseren Blicken darbieten*: aber er ist der unwahre, der falsche Mensch.«³³²

Dabei folgt der Autor einer Idee vom Häßlichen, wie sie in der idealistischen Ästhetik entworfen wurde.³³³ In der langen Tradition, die die Auseinandersetzung mit dem ›Häßlichen‹ in der Ästhetik hat, wurde im 19. Jahrhundert verstärkt nach Möglichkeiten einer eigenständigen ästhetischen Beurteilung des Häßlichen gesucht. Eine der bestimmenden Vorstellungen war die unbedingte Vorrangigkeit des Schönen, das nicht in einer dialektischen Beziehung zum Häßlichen

328 | Ebd., S. 16.

329 | Ebd., S. 18.

330 | Ebd., S. 10.

331 | Ebd.

332 | Ebd., S. 20, Hervh. A.Z.

333 | Carsten Zelle: Ästhetik des Häßlichen. Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne, in: Silvio Vietta/Dirk Kemper (Hg.), Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge, München 1998, S. 197-234.

stehen sollte, sondern das Häßliche ausschließlich als Negativität, als seine ›Verneinung‹ theoretisierte. Von diesen Gedanken war auch Rauber geleitet, der betonte, daß »das Gute wahrer ist als das Böse, und das Schöne wahrer als das Häßliche, mag letzteres auch noch so häufig sein.«³³⁴ Daraus folgte, daß »das Häßliche, Böse und Falsche [...] bloss der Gegensatz, die Verneinung und die Störung« sei.³³⁵ Rauber orientierte sich hier an Positionen, wie sie etwa von Karl Rosenkranz in seiner 1853 in Königsberg verlegten *Ästhetik des Häßlichen* vertreten worden waren.³³⁶ Auch Rosenkranz wünschte, im Häßlichen »nichts Ursprüngliches, nur etwas Sekundäres« zu sehen.³³⁷ Raubers Überzeugung einer unbedingten Vorgängigkeit des Schönen, dem sich das Häßliche und seine Repräsentation in Kunst und Literatur unterordnen muß, entsprach Rosenkranz' Beschreibung des Häßlichen als vom Schönen abhängige »Negation desselben«: »Wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existiert nur als die Negation desselben. [...] [Der] innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen als seiner Selbstvernichtung begründet daher auch die Möglichkeit, daß das Häßliche sich wieder auflöst [...]. Das Schöne wird in diesem Prozeß als die Macht offenbar, welche die Empörung des Häßlichen seiner Herrschaft wieder unterwirft.«³³⁸ Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* ist als Reaktion auf das »durch die prosaische Wirklichkeit degradiert[e]« Bürgertum nach der 1848er Revolution gedeutet worden³³⁹; in ähnlicher Weise könnte für Rauber in der Vereinnahmung und Leugnung des ›Häßlichen‹ ein Ausweg aus der zunehmenden Konfrontation mit dem ›Formlosen‹ in den medizinischen Bildwelten seiner Zeit gelegen haben. Und diese Konstellation mag auch das besondere Interesse der *Mediziner* an der neuen künstlerischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und ästhetischen ›Wirklichkeiten‹ befördert haben. Dazu paßt, daß Rauber dem Häßlichen durchaus einen Platz in der großen systematischen Anordnung von Häßlichkeit und Schönheit zubilligt. Auch in der Kunst gibt es ei-

334 | A. Rauber, S. 16.

335 | Ebd.

336 | Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 1996 [zuerst 1853].

337 | K. Rosenkranz 1996, S. 342. Zu den Verbindungen des Textes mit zeitgenössischen Vorstellungen des ›formlosen Körpers‹ vgl. Anja Zimmermann, *Skandalöse Körper – Skandalöse Bilder. Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 2001, S. 72-77.

338 | K. Rosenkranz, S. 14.

339 | Holger Funk; *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*, Berlin 1983, S. 19.

nen Ort des Häßlichen, auch sie hat »ein Recht der Darstellung selbst des Häßlichsten.« Allerdings muß es immer in der Absicht geschehen, »den Gegensatz zum Schönen hervorzuheben und das letztere dadurch um so siegreicher und mächtiger hervorheben zu lassen.«³⁴⁰ Alles andere sei »Kako-Naturalismus«, der gegen die Regel verstoße, daß man »[ü]ber der Seite der Störungen [...] die Seite der Ordnungen, die im Vorrang und Übergewichte steht, nicht übersehen« dürfe.³⁴¹

Abschließend zitierte er einen Vers aus Schillers Gedicht *Das Mädchen von Orleans*, den auch Sigmund Freud der *Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (1910)³⁴² voranstellte: »Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen,/Und das Erhabne in den Staub zu ziehn.« Freud verteidigte sich mit diesem Zitat gegen den Vorwurf, die »seelenärztliche Forschung« würde eben dies im Sinn haben und wies darauf hin, es sei »niemand so groß, daß es für ihn eine Schande wäre, den Gesetzen zu unterliegen, die normales und krankhaftes Tun mit gleicher Strenge beherrschen«.³⁴³ Es ist auffällig, daß Freud sich hier gegen den Vorwurf einer Beschmutzung derjenigen Ideale verteidigt, die im Kontext der Kunst als besonders ›reine‹ auftreten. Vor allem aber verortete Freud das ›Unreine‹ (auch: das ›Wahre‹, die verschüttete Kindheitserinnerung) in der Person und im Werk eines Künstlers, dessen Status als Genie diesen Angriff nur noch schockierender erscheinen lassen mußte. Daß sowohl Rauber als auch Freud Schillers Worte einmal affirmativ, das andere Mal kritisch, ans Ende und an den Anfang ihrer Überlegungen zum Künstler stellten, zeigt, welche neuen theoretischen Räume sich die wissenschaftliche Betrachtung der Kunst innerhalb von dreizehn Jahren erschlossen hatte und welche zentrale Rolle dabei jeweils ›der‹ Künstler spielte.

›In edler stolzer Männlichkeit‹ – Körper, Kunst, Medizin

Rauber war nicht der einzige Mediziner des späten 19. Jahrhunderts, der vehement gegen die Orientierung der Künste an den Wissenschaften argumentierte. Nicht nur er hatte mit den Veränderungen im Bildhaushalt der eigenen Disziplin zu kämpfen und mit der ›Häßlichkeit‹

340 | A. Rauber 1897, S. 17.

341 | Ebd., S. 23.

342 | Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, GW VII, S. 127ff.

343 | Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, Einleitung von Janine Chasseguet-Smirgel, Frankfurt a.M. 2000, S. 31 [erstmalig 1910].

der von der Medizin seiner Zeit produzierten Körperbilder (denn auf die ›kranken‹ Körper hatte er es besonders abgesehen). Auch den 1838 geborenen Professor der Medizin Gustav Theodor Fritsch trieb Ähnliches um. 1893 erschien seine Schrift *Unsere Körperform im Lichte der modernen Kunst*, auf dem Titelblatt versehen mit einem Vers aus Schillers Gedicht *Die Künstler*: »Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige/Stehest du an des Jahrhunderts Neige/In edler stolzer Männlichkeit.«³⁴⁴

Fritsch findet noch härtere Worte in seinem Angriff auf die »Modernen« als Rauber, so hart, daß sie vielfach nur mit Auslassungszeichen gedruckt wurden. Den Realisten, so der Autor, erschien »kein Gegenstand frivol oder selbst ekelhaft genug [...], um ihn zum Vorwurf für ein ›Kunstwerk‹ zu benutzen, wenn nur der D[re]ck wirklich recht natürlich wiedergegeben war.«³⁴⁵ Der »Schmutz« im übertragenen und im wörtlichen Sinn diente Fritsch zur Kennzeichnung der von ihm kritisierten Bilder. Er betonte, daß weder »die Natur so schmutzig noch so unedel in ihren Formen« sei, wie dies die Realisten nahelegten; eine »Wanderung der natürlichen Eindrücke durch die Phantasie« habe dazu geführt, daß »der Schmutz erst aufgelesen« wurde.³⁴⁶ Fritsch wünschte sich, über »die Ausstellungssäle der Herren das bekannte Dichterwort zu setzen: ›Beherzt doch das Dictum: C[acatum] non est pictum.«³⁴⁷

Worauf aber wollte Fritsch hinaus? Ebenso wie Rauber betonte er seine Kompetenz in der Beurteilung der Kunst; da diese vorgebe, nach den Regeln der Wissenschaftlichkeit und mit genauer Naturbeobachtung vorzugehen, könne er, Fritsch, als »Anatom vom Fach, welcher sich dreissig Jahre mit vergleichenden Studien der Gestaltung des menschlichen Körpers beschäftigt hat«, die »beliebte Verunstaltung der menschlichen Gestalt« als »Sachverständiger« kritisch beurteilen.³⁴⁸

Die »moderne Malerei« sei bestrebt, »die Anschauungen über den Körperbau des Menschen in das Scheußliche zu verderben.«³⁴⁹ Das medizinische Urteil ist zugleich auch ein ästhetisches, das die »Scheußlichkeit« des Dargestellten in der Abweichung von der »nor-

344 | Gustav [Theodor] Fritsch: *Unsere Körperform im Lichte der modernen Kunst*, Berlin 1893.

345 | Ebd., S. 4.

346 | Ebd., S. 36.

347 | Ebd., S. 5.

348 | Ebd., S. 10.

349 | Ebd., S. 11.

malen Körperform« eben nicht nur als wissenschaftliche, sondern als eine ästhetische ›Abweichung‹ bezeichnet.

Auch auf die Schönheit kam Fritsch, allerdings nur zögerlich, zu sprechen, »da bekanntlich dieser Ausdruck [›Schönheit‹] gerade den fortgeschrittenen Modernen ein besonderer Greuel ist [...]. Bei Erwähnung des ›schönen Geschlechts‹ schien mir allerdings der Ausdruck unvermeidlich.«³⁵⁰ Denn Fritsch verweist auf die Venus von Milo, von der »Kunstkritiker den Ausspruch wagen«, sie »sei überhaupt nicht mehr unser weibliches Schönheitsideal [...]«.³⁵¹ Einem Anatomen aber genüge es, so Fritsch weiter, »wenn er [von] *normalen Verhältnissen*« spricht und so auf den Schönheitsbegriff verzichten könne, obgleich der »gebildete Laie« in jedem Fall »zweifelloos normale Verhältnisse mit dem Ausdruck ›schön‹ belegen« wird.³⁵²

Aber, anders als Rauber, bemühte sich Fritsch nicht um eine Ästhetik des Schönen im Verhältnis zum Häßlichen, sondern wollte zeigen, inwiefern die »moderne Malweise« die »menschliche Gestalt mißhandelt«.³⁵³ Zu diesem Zweck wurde dem Leser Max Klinger ausführlicher vorgestellt. Fritsch wunderte sich über die »schwer verständliche Vorliebe des Malers, unschöne Falten am Körper des Menschen anzubringen«.³⁵⁴ Aber der Autor bemängelte nicht nur malerische Entscheidungen Klingers und anderer Maler, sondern auch die angeblich mangelhafte Auswahl der Modelle. Die Maler sollten sich »passendere Modelle an Stelle der monströsen« wählen, auch damit die Betrachter nicht auf die Idee kämen, zu glauben »die Menschen seien normaler Weise etwa so gebaut, wie das ›Journal amusant‹ seine Cocotten zu zeichnen pflegt«.³⁵⁵ Max Klingers *Blaue Stunde* sei ein Beispiel für das »Widerliche der Darstellung«.³⁵⁶ ›Widerlich‹ war sie nach Meinung des Autors nicht nur deswegen, weil die ›anatomisch korrekte‹ (lies: die schöne) Körperform durch die ›falsche (lies: häßliche) ersetzt wurde, sondern auch weil die Maler ihr selbst gewähltes Ziel, die Wahrheit, immer wieder verrieten. Fritsch will den »Spieß umdrehen« und fragt, »[w]o bleibt denn die Naturwahrheit bei den fratzenhaften Fabelwesen, welche uns von verschiedenen der Modernen mit besonderer Vorliebe aufgetischt werden?«³⁵⁷ Und weiter: »Welcher

350 | Ebd., S. 12.

351 | Ebd., S. 11.

352 | Ebd., S. 12.

353 | Ebd., S. 16.

354 | Ebd., S. 17.

355 | Ebd., S. 18.

356 | Ebd., S. 19.

357 | Ebd., S. 24.

Zoologe oder Anatom würde diese Scheußlichkeiten zu klassificiren wagen, welche der Maler aus seiner krankhaften, überreizten Phantasie heraus geschaffen hat; sie sind *unwahr* in des Wortes verwegenster Bedeutung [...].³⁵⁸

Immer wieder ging es um die Gefahr, daß der »Canon der menschlichen Gestalt«³⁵⁹ nicht beachtet werde, sich auflöse und das »Publikum [...] sich die Fratzen als normale Formen« einpräge, »anstatt, daß sie durch die Maler unterwiesen werden [...], wie der menschliche Körper eigentlich aussieht.«³⁶⁰ Die »edle stolze Männlichkeit«, die Fritsch zum Motto seines Buches machte, ist zugleich ein *Körperideal*, das er folgerichtig am männlichen Körper beschreibt. Als Beispiel dient ihm der »normale männliche Rücken«, dessen Schönheit »in der Anordnung der Muskeln« bestehe.³⁶¹ Gegenbild hierzu ist für Fritsch ein Gemälde Julius Exters, Mitbegründer der Münchner Secession, auf dem diese Anordnung der Muskeln »nur sehr ungenügend zur Geltung« komme. Vor allem aber deute die Gestaltung des Körpers auf eine Degenerierung, denn »[u]nter dem Gesäß bildet eine häßliche Doppelfalte einen spitzen Winkel, wie solche nur an schlappen, ungenügend entwickelten Männern vorkommt, an muskulösen aber fehlt.«³⁶²

Wichtig war dem Autor nachzuweisen, daß »die normalen Menschen thatsächlich *nicht* so aussehen, wie diese Herren [die Maler des Realismus] uns glauben machen wollen.«³⁶³ Den Dreh- und Angelpunkt seiner Argumentation bildet dabei wiederum der Wahrheitsbegriff. Die menschliche Gestalt, ja das gesamte Bild sei »unwahr«, zeige es doch nur »Zerrbilder der menschlichen Gestalt«.³⁶⁴ Dabei könnten die Realisten durchaus Modelle »finden, deren ungeschminkte, z.B. photographische Wiedergabe edlere Formen aufweist«, würden aber statt dessen »versuchen, uns einen Ekel vor unserer eigenen Körperform beizubringen.«³⁶⁵ So sei »die behauptete Naturwahrheit [...] eitel Lug und Trug«.³⁶⁶

Entworfen wurde damit eine Bild-Betrachter-Beziehung, bei der einem »normalen« Körper auch ein »normales Auge« gegenüberzustehen hat. Die »degenerierte Rasse, die uns Klingers, v. Hoffmanns oder Ex-

358 | Ebd.

359 | Ebd., S. 12.

360 | Ebd., S. 26-27.

361 | Ebd., S. 32.

362 | Ebd.

363 | Ebd., S. 35.

364 | Ebd.

365 | Ebd.

366 | Ebd., S. 36.

ters Bilder zeigen«, sei für jeden »der mit normalem, nicht überreizten oder verbildeten Auge davortritt« sofort erkennbar. Vor den Bildern Böcklins, die Fritsch immer wieder als wohltuende Ausnahme zitierte, bleiben dagegen »Menschen mit normalen Augen« stehen, »auf welche die wiedergegebene *Naturwahrheit* tiefen Eindruck macht.³⁶⁷

Die von der »Krankheit des Jahrhunderts durchseuchte [...] Kunst« ist diejenige, die statt wissenschaftlicher »Naturwahrheit« zu folgen in Wahrheit »die Maske der geheuchelten Naturwahrheit« trägt, die ihr »vom geschminkten Antlitz« gerissen werden müsse. Nicht vorausahnend, was wenige Jahrzehnte später den »Modernen« tatsächlich geschehen sollte, schließt Fritsch seinen Beitrag mit Überlegungen zu deren Zukunft: »Die Entartung wird weiter ihre Fortschritte machen, und wenn ihre Vertreter die Gegner wenigstens moralisch zum Scheiterhaufen oder zum Schafott schleppen können, so werden sie es sicherlich tun.«³⁶⁸

Kunstgeschichte ohne Namen: Der Künstler als Problem der Kunstgeschichte

Das berühmte Diktum von einer »Kunstgeschichte ohne Namen« ist immer wieder auf die Arbeiten Wölfflins bezogen worden, in denen er eine biografisch orientierte Kunstgeschichte durch die Anwendung kunstgeschichtlicher »Grundbegriffe« zu ersetzen suchte. Diese Grundbegriffe, streng in Gegensatzpaaren wie linear und malerisch, Fläche und Tiefe, geschlossene Form und offene Form usf. geordnet, waren das Werkzeug, mit dessen Hilfe Wölfflin zu Aussagen über »das Persönliche [eines Künstlers] hinaus« kommen wollte.³⁶⁹ Ein ähnliches Ziel verfolgte eine Reihe von Kunsthistorikern um die Jahrhundertwende; ihnen ging es um die Frage, wie sich *Objective Kriterien der Kunstgeschichte* entwickeln ließen, um so der Kunstgeschichte einen ebenbürtigen Platz in den positiven Wissenschaften des 19. Jahrhunderts zu sichern.³⁷⁰ Eine zentrale Figur in all diesen Diskussionen und methodischen Überlegungen war »der Künstler – durch-

367 | Ebd., S. 37.

368 | Ebd., S. 39.

369 | Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München ⁸1943, S. 20.

370 | Heinrich Alfred Schmid: Ueber ojective Kriterien der Kunstgeschichte, in: *Repertorium fuer Kunstwissenschaft*, Bd. 19, 1896, S. 269-284.

aus vergleichbar mit der oben beschriebenen Debatte um die Rolle des Künstlers bei der Produktion wissenschaftlicher Illustrationen. »Der Künstler« war zum Problem geworden, weil über ihn notwendigerweise immer nur auf ein Individuum verwiesen wurde. Statt dessen wurde nach Aussagen gesucht, die nicht durch die Besonderheiten eines einzelnen historischen Subjekts zu begründen waren, sondern durch ein »Gesetz«. »Aber wenn man auch jederzeit sieht, was man sehen will«, schreibt Wölfflin in der Einleitung zu den *Grundbegriffen*, »so schließt das doch die Möglichkeit nicht aus, daß in allem Wandel ein Gesetz wirksam bleibe.« Und er fährt fort: »Dieses Gesetz zu erkennen, wäre ein Hauptproblem, das Grundproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte.«³⁷¹ Nicht die Entfaltungsmöglichkeiten eines Subjekts wurden betont, sondern dessen Unterworfenheit unter eine Struktur. Der Autor des bereits erwähnten Aufsatzes zu den *Objectiven Kriterien der Kunstgeschichte*, der Schweizer Kunsthistoriker und Burckhardt-Schüler Heinrich Alfred Schmid, formulierte explizit sein Interesse an dem »Zwang, dem das Genie, das selbständige Talent unterworfen ist.« Das »Interessante in der Geschichte der bildenden Kunst ist Kunstgeschichte, nicht Künstlergeschichte.«³⁷² Und bereits 1850 konstatierte der Herausgeber des *Scientific American*: »Since 1850 the literature of art has been revolutionized; criticism has become more skeptical and scientific, works of art are no longer admired with the eye of faith, but are scrutinized with the magnifying glass of inquiry.«³⁷³ Geschrieben hatte Hopkins diese Zeilen anlässlich der von ihm zusammen mit dem Künstler Edwin Howland und seiner Frau Evangeline Wilbour neu edierten Ausgabe von Vasaris *Vite*. Mit dem Vergrößerungsglas meinte Hopkins die Fotografie, von der er sich wie eine Reihe anderer, auch deutscher Kunsthistoriker, die Möglichkeit erhoffte, den Text Vasaris, der eines der wichtigsten historischen Referenzen einer Kunstgeschichte als Künstlergeschichte bleibt, dem wissenschaftlichen Fortschritt anpassen zu können.

Im folgenden soll der Blick noch einmal auf einige dieser kunsthistorischen Positionen gelenkt werden, die Jahrzehnte später so viel Aufmerksamkeit von ganz anderer Seite auf sich gezogen haben. Wie am Anfang dieses Kapitel bereits ausgeführt, interessierte sich die Wissenschaftsgeschichte, namentlich Paul Feyerabend, in den 1980er Jahren intensiv für die kunstgeschichtlichen Formalisten. Seine Rezeption Riegls ging von dessen Suche nach einer Theorie aus, die

371 | H. Wölfflin 1943, S. 19.

372 | H.A. Schmid 1896, S. 272.

373 | Zit.n. Michael Leja: *Looking Askance. Scepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, Berkeley 2004, S. 178.

»für die gesetzmäßige Erklärung aller verflossenen Stilweisen ohne Ausnahme Raum schafft.«³⁷⁴ Was Feyerabend hieran reizte, war die von Riegl postulierte Gleichwertigkeit aller Stile ebenso wie die sich daraus ergebende Aufgabe des Kunsthistorikers, den unterschiedlichen Stilerscheinungen »nach voller historischer Gebühr gerecht zu werden«.³⁷⁵ Mindestens ebenso interessant dürfte für Feyerabend gewesen sein, daß Riegl den Fokus von den biografischen Aspekten einer Kunstgeschichte als Künstlergeschichte hin zur apersonalen Stil-kategorie verschob, denn schließlich war es Feyerabends erklärtes Ziel, die Erfolge moderner Naturwissenschaften nicht mit den Leistungen »großer Männer« zu erklären, sondern sie als Effekte eines Stils der Wirklichkeitsaneignung und -beschreibung zu deuten. An die Stelle einer auf Personen fixierten »Entwicklungsgeschichte« naturwissenschaftlicher Erkenntnis setzte Feyerabend den Stilbegriff und suchte dadurch, biografisch-intentionale Erklärungen zu vermeiden.

Die Rezeption Riegls durch einen Denker, dessen Formulierung »anything goes« zum (oft mißverstandenen) Motto der Postmoderne wurde, läßt sich parallelisieren mit neueren Arbeiten zu Riegl, die ihn in eine postmoderne Genealogie einordnen. So sieht Margaret Iversen einen Zusammenhang zwischen aktueller Moderne-Kritik und der Skepsis Riegls gegenüber positivistischen Positionen seiner Zeit: »[n]ow that the technologies associated with the natural sciences have been seen to leave a great deal of human misery and environmental havoc in their wake, a »postmodern« consciousness has become more receptive to thinkers who early repudiated positivistic scientism.«³⁷⁶ Andere Autoren dagegen betonen gerade Riegls »Wissenschaftlichkeit« und kritisieren seine Arbeiten als einen fragwürdigen Triumph der Wissenschaft über die Kunst.³⁷⁷

Während diese unterschiedlichen Einschätzungen Riegls vor allem an einer Evaluation Rieglschen Denkens für heutige kunsthistorische Theorie und Praxis interessiert sind, steht hier solches ausdrücklich nicht zur Debatte. Die große Diskrepanz in der Beurteilung Riegls soll vielmehr als ein erstes Indiz für die Komplexität seiner Position gegenüber den zeitgenössischen Debatten um Objektivität im weitesten Sinn verstanden werden. Daß eine Orientierung oder zumindest

374 | Alois Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk*. II, [zuerst 1901], in: A. Riegl 1928, S. 65-70, hier: S. 70.

375 | Ebd.

376 | Margaret Iversen: *Alois Riegl. Art History and Theory*, Cambridge, Mass. 1993, S. 4.

377 | Lorenz Dittmann: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967.

Positionierung gegenüber solchen als objektiv apostrophierten Verfahren und Methoden stattgefunden hat, steht dabei außer Zweifel; im folgenden soll daher gezeigt werden, wie sich die Kunstgeschichte um die Jahrhundertwende in ihrem Bemühen um ›Objektivität‹ auf die zeitgenössischen Naturwissenschaften bezog. Die bisher aufgezeigten Verflechtungen zwischen ästhetischen und naturwissenschaftlichen Praktiken in Hinblick auf die Bildproduktion werden auf anderer Ebene auch in der Kunstgeschichte dieser Jahre geführt.

›Der‹ Künstler und ›der‹ Wissenschaftler waren zwei kulturelle Figuren, die in jenen Jahren in unterschiedlichen Begründungszusammenhängen füreinander konstitutiv waren. Duchenne de Boulognes Umgestaltungen des Laokoonkopfes gehören dazu ebenso wie die Angriffe auf die zeitgenössische Kunst, wie sie die Mediziner Rauber und Fritsch gegen Ende des Jahrhunderts führten oder Claude Bernards Bestimmung der experimentellen Medizin durch die Abgrenzung zwischen Arzt und Künstler. All dieses Engagement in fremden Feldern läßt sich im Kontext einer umfassenden Auseinandersetzung um Objektivität deuten, bei der die scheinbar getrennten Bereiche füreinander zwingend notwendig waren. Und so ist es kein Zufall, daß in einem der Texte, in denen Riegl über die Aufgaben einer ›neuen‹ Kunstgeschichte nachdenkt, ausgerechnet ein Mediziner eine wichtige Rolle spielt...

Der Hausarzt als Kunsthistoriker

Alois Riegl schildert in dem kurzen, 1898 erstmals erschienenen Text *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* die Auseinandersetzung zwischen den ›objektiven‹ Naturwissenschaften und der Beschäftigung mit der Kunst, die vermeintlich »im Rausche höchster Begeisterung« stattzufinden habe.³⁷⁸ Dieser Meinung ist zumindest der von Riegl an den Anfang seines Aufsatzes gestellte Arzt, »mein Hausarzt«, der in der Kunstgeschichte »nichts als den aussichtslosen Versuch einer dünnen trockenen Beschreibung des Unbeschreiblichen« sieht. Trotzdem entscheidet der Mediziner sich, »selbst ein kunsthistorisches Kollegium ein Semester lang anzuhören«, das »zufällig [...] über holländische Malerei« handelt.³⁷⁹

Riegl berichtet vom Verlauf der Veranstaltung und von den Themen der einzelnen Sitzungen. Im Zentrum seiner Darstellung steht die Reaktion des Arztes, »[u]nd da ist es nun wirklich merkwürdig

378 | Alois Riegl: *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*, in: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg, Wien 1928, S. 3-9, hier: S. 3.

379 | Ebd.

zu beobachten, was von dem gehörten Stoffe ihm interessant, was gleichgültig erschienen ist.« Riegl nutzt die knappe Schilderung der jeweiligen Vorlesungsthemen als Kürzel für die Beschreibung zweier grundsätzlich verschiedener methodischer Herangehensweisen. In der Veranstaltung beschäftigte man sich mit Rembrandt, über den in den 1890er Jahren eine Diskussion entbrannt war, die sich mit Zuschreibungsfragen beschäftigte. Die Frage war, ob das moralisch anfechtbare Privatleben des Künstlers mit der hohen Qualität seiner Werke in Einklang zu bringen sei und ob nicht ein anderer der Schöpfer der dem Namen Rembrandt zugeschriebenen Werke sein müsse.³⁸⁰ Auch in der vom Hausarzt Riegls besuchten Unterrichtsstunde, war »z.B. die Rede vom Privatleben Rembrandts, das [...] in unseren Tagen erst recht durch der Parteien Gunst und Haß entstellt wurde.« Riegl impliziert, daß gerade dies den Arzt besonders interessieren müsse, zählt das Thema doch »im allgemeinen zu den sogenannten ›interessanten‹ (Bankerott, Konkubinat spielen darin eine Hauptrolle); es galt daher immer für geeignet, selbst schläfrigere Zuhörer an schwülen Sommernachmittagen aufmerksam zu halten«.³⁸¹ Doch das ist nicht der Fall. Der Arzt, ein »Naturforscher, ein denkender Naturforscher« fühlte sich durch das »Pedantisch-Quellenmäßige« gelangweilt. Gerade er will sich nicht »mehr begnügen« mit der »bedächtigen induktiven Methode, die von seiner eigenen Wissenschaft den Namen hat, die vor allem die Einzelercheinung prüft und nur mit äußerster Vorsicht den nächsten Schritt wagt«.³⁸²

Der Besuch des Arztes bei der Kunstgeschichte verweist metaphorisch auf die Auseinandersetzung zwischen dem »Pedantisch-Quellenmäßigen«, dem induktiven Vorgehen, und den Verfahren, bei denen »der Horizont der Betrachtung ins Unermessliche [wächst und] die fernabliegendsten Erscheinungen durch Vergleichung zusammengebracht« werden. Auch an anderer Stelle beschrieb Riegl das Problem, »ratlos vor dem ungeheuren Wust von ermittelten Einzeltatsachen zu stehen, ohne sie untereinander [...] in Verbindung bringen zu können«³⁸³ und implizierte damit den Wunsch nach einer inhaltlichen Synthese auf der Basis der gesammelten Fakten.

Es wird nun deutlicher, wie es zu den unterschiedlichen Charakterisierungen – Riegl als Vertreter der Postmoderne *avant la lettre*

380 | Max Lautner: Wer ist Rembrandt? Grundriß zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte, Breslau 1891.

381 | A. Riegl 1928, S. 4-5.

382 | Ebd., Hervh. A.Z.

383 | Alois Riegl: Eine neue Kunstgeschichte [zuerst 1902], in: A. Riegl 1928, S. 43-50, hier: S. 48.

und Riegl als Vertreter einer an die Naturwissenschaften angelehnten »Gesetzeswissenschaft«³⁸⁴ – kommen konnte, denn Riegl nimmt einen doppelten Standpunkt ein: einerseits lehnt er die »bedächtige induktive Methode« ab und verweigert sich dem rein Deskriptiven, andererseits möchte er die »Kunstwissenschaften an den Zug des Szientismus anhängen«.³⁸⁵ In der Geschichte vom Arzt in der kunsthistorischen Vorlesung ist diese Zwiespältigkeit in die Figur eines Naturwissenschaftlers verlegt, dessen Interesse an einer »Betrachtung ins Unermessliche« diese besonders überzeugend zu legitimieren vermag, eben weil »der Naturwissenschaftler« für den Erfolg der naturwissenschaftlichen Methode steht.

Vor allem aber folgt Riegl der Vorstellung einer grundsätzlichen Gleichwertigkeit und Vergleichbarkeit naturgesetzlicher und geschichtlicher Vorgänge, die die Voraussetzung für die Suche nach »Stilgesetzen« bildet. Die Stilentwicklung verläuft nach Riegl »mit eiserner Naturnotwendigkeit«³⁸⁶, daher lassen sich auf ästhetische Phänomene strukturell dieselben Analysemethoden anwenden wie auf Naturphänomene. Unter diesem Gesichtspunkt wird auch verständlich, warum nicht die Individualität eines Künstlers die bevorzugte Referenz kunsthistorischen Arbeitens sein kann, sondern das Gesetz des Kunstwollens, das sich gerade in Kunstgewerbe und Architektur »oftmals in nahezu mathematischer Reinheit« offenbare – also in Gattungen, die in deutlich geringerem Maße als etwa die Malerei den Künstler als ihren Urheber betonen.³⁸⁷

Die Einpassung historischer Vorgänge in naturgesetzliche Zusammenhänge ist Teil Riegls expliziter Auseinandersetzung mit der Frage, wie sich die Kunstgeschichte angesichts der einflußreicher werdenden Naturwissenschaften positionieren sollte, oder genauer, welche methodischen Implikationen der naturwissenschaftliche Fortschritt für ein Fach wie die Kunstgeschichte haben könnte. Wolfgang Kemp hat dieses Sich-Orientieren-Wollen an den etablierten Naturwissenschaften als einen entscheidenden Aspekt in Riegls Schriften benannt.³⁸⁸ Im Begriff des Kunstwollens stelle Riegl ein »nachgeschaltete[s] taxonomische[s] System« bereit, das »die Industrialisierung ästheti-

384 | L. Dittmann 1967, S. 44.

385 | Wolfgang Kemp: Alois Riegl, in: Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 37-60, hier: S. 48.

386 | Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, S. 21.

387 | Alois Riegl: *Spätromische Kunstindustrie*, hg. v. Emil Reisch, Wien ²1927, S. 19.

388 | W. Kemp 1990, S. 48-51.

scher Produktivkraft« mit sich bringe.³⁸⁹ Das Kunstwollen rastert alle ästhetischen Erscheinungen und bindet sie gleichzeitig zusammen, denn »[v]erfolgt man [...] die Richtung des Wollens, das bestimmte Völker in bestimmten Zeiten auf den genannten Kulturgebieten [Staat, Religion, Wissenschaft, AZ] entfaltet haben, so wird sich unfehlbar erweisen, daß diese Richtung mit derjenigen des gleichzeitigen Kunstwollens in demselben Volk im letzten Grunde völlig identisch gewesen ist. [...] Mit anderen Worten: die jetzt in der Kunstgeschichtsforschung neben der Orts- und Zeitbestimmung so einseitig und um ihrer selbst willen gepflegte Ikonographie wird erst dann ihren wahren Wert für die Kunstgeschichte gewinnen, wenn man sie in innere Übereinstimmung mit der sinnfälligen Erscheinung des Kunstwerks als Form und Farbe in Ebene und Raum setzt – ähnlich wie eine Orts- und Zeitbestimmung erst dann ihren wahren Nutzen tragen wird, wenn wir klar erkennen, wie das betreffende Kunstwerk nur an diesem bestimmten und keinem anderen Platz entstehen konnte.«³⁹⁰

Das Prinzip des Kunstwollens ist nicht mehr nur auf das Ästhetische begrenzt, sondern wird zum Schlüsselprinzip für eine völkerpsychologisch zugespitzte »Weltanschauung«³⁹¹ – freilich immer mit der Maßgabe, alles Metaphysische damit umgehen zu haben und gerade dadurch der Kunstgeschichte ihren Platz im Kontext szientifischen Fortschritts sichern zu können.

Stil vs. Künstler: Auf der Suche nach einer ›objektiven‹ Kunstgeschichte

Die Bevorzugung struktureller oder systematischer Faktoren gegenüber individuell-intentionalen kennzeichnet nicht nur die Arbeit Riegls, sondern auch die Heinrich Wölfflins, der sich dabei an Riegl orientierte. Auch für Wölfflin gilt im folgenden, was bereits für Riegl ausgeführt wurde: es kann an dieser Stelle nicht um die »Biographie einer Kunsttheorie«³⁹² gehen, sondern nur um die fokussierte Lektüre einschlägiger Texte Wölfflins und ihre Verortung innerhalb der Auseinandersetzung der Kunstgeschichte mit den zeitgenössischen Naturwissenschaften.

Dafür, daß Wölfflins Arbeit in diesem Kontext zu positionieren ist, spricht mehreres. Zunächst versuchte auch Wölfflin, und unterschei-

389 | Ebd., S. 49.

390 | A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, S. 63-64.

391 | Ebd., S. 63.

392 | Wie sie etwa Meinhold Lurz: *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, zu liefern beabsichtigt.

det sich damit kaum von seinen Zeitgenossen, eine Überführung von Kultur- und Kunstgeschichte in Naturgeschichte; demgemäß setzte er sich in der ersten Auflage der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* eine »Naturgeschichte der Kunst« zum Ziel.³⁹³ Weniger die Geschichte als die Natur wurde so zur Referenz kunstgeschichtlicher Arbeit. Der von Wölfflin nachweislich seit Mitte der 1880er Jahre rezipierte Hippolyte Taine, hatte in seiner zweibändigen *Philosophie der Kunst* (1865 und 1869, auf deutsch 1901) die in der Biologie entwickelten taxonomischen Modelle auf ästhetische Phänomene anzuwenden versucht.³⁹⁴ Der Rede von einer »naturgeschichtlichen« Herangehensweise implizierte, sich neuer, den Naturwissenschaften angelehnter Methoden zu bedienen. Damit verbunden war aber auch die Vorstellung, im Stilbegriff eine Kategorie gefunden zu haben, die die Wissenschaftlichkeit kunsthistorischer Praxis sichern konnte, weil sie die »Hauptprobleme der bildenden Kunst« in den Blick nahm, die durch die »historischen Interessen so sehr verdunkelt werden konnten«.³⁹⁵ Diese Hauptprobleme ließen sich nach Wölfflins Meinung formalistisch in den Griff bekommen. Der »historische Halbbetrieb« solle ersetzt werden durch die Konzentration auf die »spezifisch künstlerischen Seiten der Kunst«, das heißt formale Fragen.³⁹⁶ Daß hierbei das Interesse am Künstler immer weniger wurde, macht Wölfflin deutlich, wenn er in dem bereits mehrfach zitierten Text *Über kunsthistorische Verbildung*, die Zuschreibung eines Werkes an einen Künstler als besonders schlagendes Beispiel für eine solche »Verbildung« anführt: »Sagen können, wer ein Bild gemalt hat, heißt noch nicht, den Stil des Bildes begriffen haben.«³⁹⁷ Vielmehr sei das Ziel jeder kunsthistorischen Betrachtung, »daß man zwischen verschiedenen Wirkungen unterscheiden lerne und es als etwas Beglückendes schätze, wenn in der vollkommenen Darstellung die Form nach ihren entscheidenden Eigenschaften sich sofort und *schlagend* und *vollständig* zu erkennen gibt.«³⁹⁸

Deutlich dürfte damit geworden sein, daß die Frage, was Kunst-

393 | Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1921, IX.

394 | Hippolyte Taine: *Philosophie der Kunst*, hg. v. Alphons Silbermann (Klassiker der Kunstsoziologie 2), Berlin 1987 [zuerst 1865 u. 1869]; zur Rezeption Taines durch Wölfflin vgl: Lurz 1981, S. 92-93.

395 | Heinrich Wölfflin: *Über kunsthistorische Verbildung*, in: Ders., *Kleine Schriften (1886-1933)*, hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 159-164, hier: S. 162.

396 | Ebd., S. 163.

397 | Ebd., S. 161.

398 | Ebd. S. 162, Hervh. i. Orig.

geschichte methodisch zu leisten imstande sei, auch bei Wölfflin in Bezug auf die Koordinate ›Wissenschaftlichkeit‹ gedacht wurde. Noch offensichtlicher wird dies, bedenkt man, daß sich Wölfflin intensiv mit den Gedanken des Kreises um Konrad Fiedler und dem von diesem so geschätzten Hans von Marées auseinandersetzte. Wölfflins Marées-Rezeption, so deutet es Prange, »folgt Fiedlers Legitimation der symbolischen Suche nach ›künstlerischer Wahrheit‹, die über die indifferente Wirklichkeitsaufzeichnung der Impressionisten hinausgehen soll und *wieder* dem inneren Vermögen des Künstlers vertraut.«³⁹⁹ Allerdings läßt sich argumentieren, daß es sich nicht um eine Rückkehr zu älteren Vorstellungen der Künftleraufgaben handelt, sondern vielmehr um einen Neuentwurf, der sich ganz bewußt in der Abgrenzung (und damit auch in Bezug auf) die zeitgenössischen Naturwissenschaften artikuliert. Fiedler schreibt mit dem Ziel, der Kunst eine eigene, spezifische Aufgabe und Kompetenz zu entwerfen, die sie gegen die Fortschritte der Naturwissenschaften behaupten und ausbauen kann. Es sei an dieser Stelle nochmals Fiedlers in diesem Zusammenhang einschlägige Äußerung zitiert: »Eine Zeit, in der die exakte Naturforschung so eminente Fortschritte macht, muss jede Tätigkeit als nicht eigentlich ernsthaft erscheinen, die nicht zur Erkenntnis beiträgt. Innerhalb des Rahmens moderner Geistesarbeit muss der Kunst ihre Bedeutung gesichert werden.«⁴⁰⁰ Für Fiedler konnte diese Sicherung nur erreicht werden, indem er künstlerische Produktion nicht nur der wissenschaftlichen gleichwertig, sondern bis zu einem gewissen Grade auch gleichartig entwarf. Der Wissenschaftler wurde zur Leit- und Projektionsfigur, auf die hin die Vorstellung von der neuen Arbeit des Künstlers entwickelt wurde.

Wölfflin folgte in seiner Würdigung Marées' den von Fiedler vorgegebenen Parametern, die dieser in »einer Abhandlung über den Künstler« niedergelegt hatte.⁴⁰¹ Wölfflin betonte, ähnlich wie Fiedler, den künstlerischen Übersetzungsvorgang, der nicht das Gesehene unmittelbar wiedergibt, sondern verarbeitet und ›inneren Vorstellungen‹ Ausdruck verleiht: »Marées hat von früh an sich frei zu machen gesucht von der Einzelbeobachtung, von dem einmaligen Erlebnis. Er nahm wohl alles auf, was seine Augen erreichen konnten, und seine Freunde staunten oft, wie das lebhafteste Gespräch ihn von der fort-

399 | R. Prange 2004, S. 207, Hervh. A.Z.

400 | K. Fiedler 1881, S. 169.

401 | Heinrich Wölfflin, Hans von Marées, in: ders., *Kleine Schriften* (1886-1933), hg. v. Joseph Gantner, Basel 1946, S. 75-84, hier: S. 76. Wölfflin bezieht sich hier auf den 1889 von Fiedler veröffentlichten Text zu Marées.

gesetzten scharfen Beobachtung nicht abhielt, aber diese Eindrücke wurden nie unmittelbar künstlerisch verwertet, sondern blieben bei der Masse der inneren Vorstellungen, wo sie zu typischen Gestaltungen reifen sollten.«⁴⁰²

Auf den ersten Blick ist hier keinerlei Bezug auf naturwissenschaftliches Vorgehen vorhanden; für Fiedler jedoch, dem Wölfflin in seiner Betonung des ›inneren Vermögens‹ des Künstlers folgt, ist die Aktivierung dieses inneren Vermögens die Voraussetzung für Kunst, die sich mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen messen kann.

Die, so könnte man sagen, epistemologische Position ›des‹ Künstlers ändert sich in den Jahren vor und unmittelbar nach der Jahrhundertwende. Es wird aktiv gegen ihn argumentiert und es werden neue Kategorien entworfen, die ihn ersetzen und unter dem Rubrum der Objektivität geführt werden. Der Künstler wird zum Autor in der Krise angesichts des neuen Objektivitätsparadigmas, das dazu führt, daß sich die voneinander trennenden Gebiete zugleich stärker als zuvor aufeinander beziehen können. Von einer starken Subjektposition wird zugunsten von Gesetzen, Strukturen und Stilen abgesehen. Dies ermöglicht den auf den ersten Blick überraschenden Anschluß post-moderner Autoren an den Formalismus der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und ist zugleich ein Reflex auf die in den Naturwissenschaften selbst, etwa in der Medizin, geführten Debatten um Visualisierung und die Rolle des (darstellenden, interpretierenden, behandelnden) Subjekts.