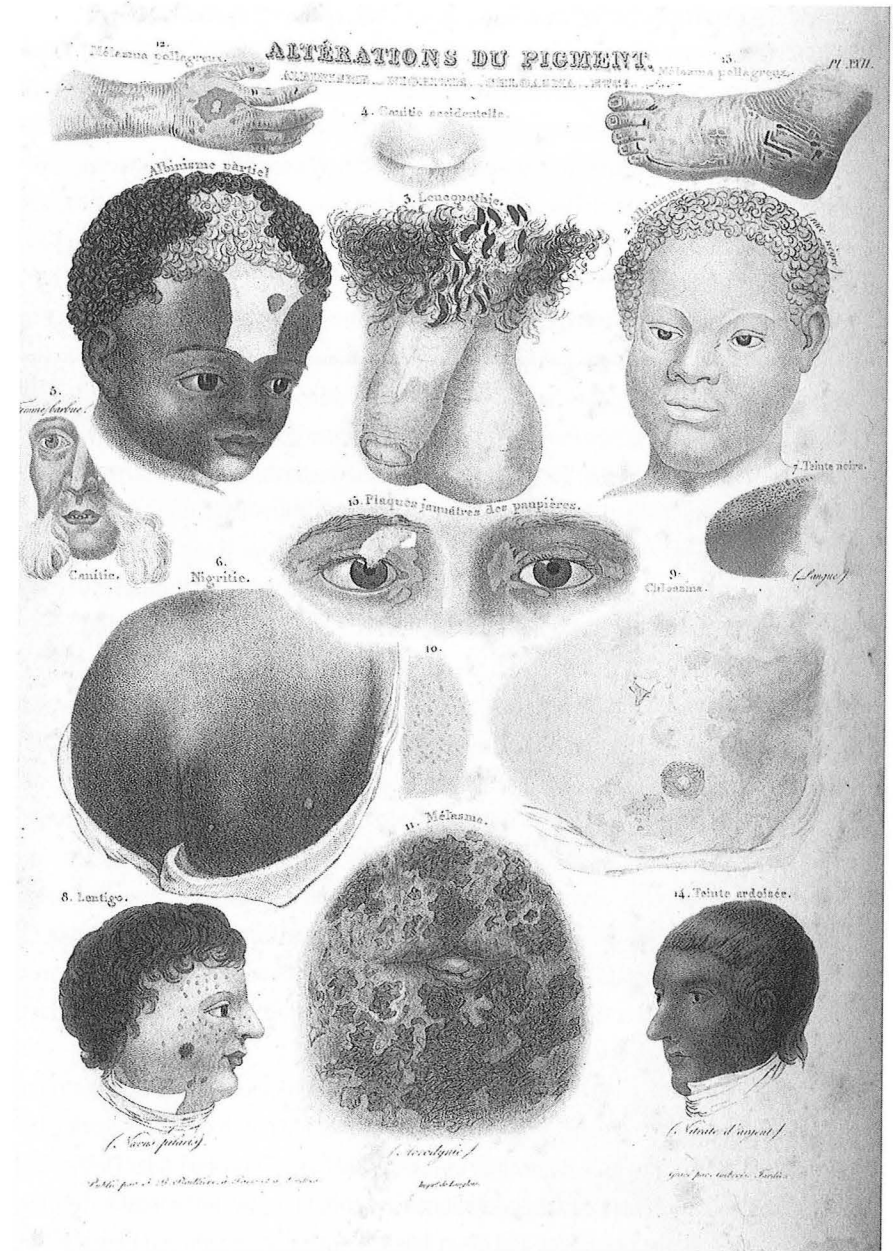


1826 erschien ein medizinischer Atlas mit dem Titel *Traité théorique et pratique des maladies de la peau*, der alsbald auch ins Englische übersetzt wurde.<sup>1</sup> In einer dem Band beigegebenen Lithographie sind vierzehn Fälle von Pigmentveränderungen dargestellt (Abb. 1). Die Köpfe, Körperteile und Details der Hautoberfläche sind, geometrischen Erwägungen gehorchend, gefällig über das gesamte Blatt arrangiert. Aus der Mitte blickt ein Augenpaar und verleiht der gesamten Anordnung fast anthropomorphe Züge. Die dargestellten Phänomene reichen von der Verdunklung des Teints durch eine Vergiftung durch Silbernitrat (unten rechts) bis zur Darstellungen einer „bärtigen Frau“ (linker Rand oben). Besondere Aufmerksamkeit ist zudem den ethnischen Unterschieden gewidmet, da die beiden prominent im oberen Drittel dargestellten Köpfe Albinismus bzw. „albinisme partiel“ in der „race nègre“ illustrieren sollen.

Die wissenschaftliche Illustration, die sich hier als einfache Sammlung beobachteter ‚Fälle‘ präsentiert, könnte jedoch nicht weniger von einer solch bloßen Reproduktion des Gesehenen entfernt sein. Das Interesse an der „bärtigen Frau“ steht im Kontext zeitgenössischer *Freak Shows* ebenso wie der wissenschaftlichen Erforschung physiologischer Geschlechterdifferenzen und ihrer Überschreitungen; die Köpfe der „Neger“ sind Kopien aus Gemälden entsprechender zeitgenössischer Sammlungen.<sup>2</sup> Zudem ist bereits die Fragestellung – nach den Veränderungen der Haut – Teil des damals immer stärker werdenden Interesses an den Ursprüngen menschlicher Hautfarben und ihrer Varianten, das wiederum im Kontext wissenschaftlicher Systematisierungen der „Rassen“ mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts steht.<sup>3</sup>

Die hier skizzenhaft auf mögliche historische Bedingtheiten des Sehens und Darstellens hin beschriebene Lithographie steht stellvertretend für ein in der Kunstgeschichte der letzten Jahre zu beobachtendes Interesse an naturwissenschaftlichen Visualisierungen. Neben Einzelstudien, die sich mit dem wissenschaftlichen Bild beschäftigen, stehen grundsätzlich gedachte Entwürfe ganzer Forschungsprogramme oder auf solchen



1 Pierre F.O. Rayer, *Changes in Skin Color*, kolorierte Lithographie v. Ambroise Tardieu aus: *A Theoretical and Practical Treatise on Diseases of the Skin*, 3 Bde. und Atlas, London 1835.

aufbauend konzipierte Zeitschriften.<sup>4</sup> Allen gemein ist die Erkenntnis, daß eine kunsthistorische Perspektive (die „methodischen Handwerkszeuge [...] der kunsthistorischen Spezialanalyse“<sup>5</sup>) für eine Bildwissenschaft, die neben hochkünstlerischen auch wissenschaftliche und andere Visualisierungspraktiken in den Blick nimmt, unabdingbar ist. Die Frage nach den Orten der Wissensproduktion – auch des Wissens über die Geschlechterdifferenz – macht die Auseinandersetzung mit der medialen Produktion dieses Wissens notwendig, das heißt mit den historischen und zeitgenössischen Bildern, die jene Wissensproduktion begleiten.

Die Problematik einer zur Bildwissenschaft mutierten Kunstgeschichte liegt in dem immer wieder bemühten Rekurs auf anthropologische Forschungstraditionen, bei dem bereits geleistete Differenzierungen außer Acht gelassen werden.<sup>6</sup> Der Beitrag von *Gender* zu einer bildwissenschaftlichen Perspektive besteht in einer vertiefenden Differenzierung, während bildwissenschaftliche Fragestellungen die kunsthistorische Geschlechterforschung um neue Gegenstandsfelder und Möglichkeiten zu deren Auswertung bereichern.<sup>7</sup>

### Z.B. Haut und Hautkrankheit – wissenschaftliche Bilder als Quellen der Geschlechtergeschichte

Karl Rosenkranz räumte in seiner 1853 erstmals erschienene *Ästhetik des Häßlichen* dem kranken Körper eine besondere Verweiskfunktion ein: „Die Krankheit ist die Ursache des Häßlichen allemal [...] wenn sie die Haut färbt, wie in der Gelbsucht; wenn sie die Haut mit Exanthenen bedeckt, wie im Scharlach, in der Pest, in gewissen Formen der Syphilis.“<sup>8</sup> Die pathologischen Veränderungen der Körperoberfläche bildeten das Bildreservoir, aus dem Rosenkranz sich zur Bestimmung des Häßlichen bediente. Auch die Orte, an denen diese Körper legitimerweise visualisiert werden sollten, dienten als Gegenbild künstlerischer Körperbilder und zugleich als deren Referenz: „In einem Atlas der Anatomie und Pathologie zu wissenschaftlichen Zwecken wird auch das Scheußlichste gerechtfertigt, für die Kunst hingegen wird die ekelhafte Krankheit nur unter der Bedingung darstellbar, daß ein Gegengewicht ethischer und religiöser Ideen mitgesetzt wird.“<sup>9</sup>

So wie einerseits die künstlerische und die wissenschaftliche Sphäre als getrennt vorgestellt werden, so wird doch andererseits klar, daß beide durch die gegenseitige Referenzfunktion aneinander gebunden sind. Die Frage nach der Schönheit oder Häßlichkeit an den Krankheiten und ihren Repräsentationen zu entfalten, wie Rosenkranz dies tat, zeigt, daß die künstlerischen Bilder und die in ihnen gespeicherten Seh- und Bilderfahrungen für das wissenschaftliche Bild von grundlegender Bedeutung waren – und umgekehrt. Die Haut und ihre Färbung ist ein Thema, das historisch und aktuell an diesen Gren-

zen und Überschneidungen zwischen Kunst und Wissenschaft angesiedelt ist. Über das Inkarnat wurden in der Malerei die Differenzen zwischen den Generationen und den Geschlechtern angezeigt; das hellere Inkarnat ist dem weiblichen Körper vorbehalten, wobei es sich nicht um absolute, sondern stets relative Werte handelt.<sup>10</sup> Gerade die krankhafte Veränderung der weiblichen Hautoberfläche wurde immer wieder einer vergleichenden Beschreibung idealer Schönheit gegenübergestellt. In Honoré de Balzacs Roman *Der Landpfarrer*, erstmals 1839 erschienen, wird ein an Pocken erkranktes Mädchen beschrieben. Die Charakterisierung der Hautveränderungen ähnelt dabei nicht nur den Beschreibungen einer malerischen Farbpalette, sondern arbeitet durchgängig mit der Kontrastierung des Schönen und des Häßlichen: „Dieses Gesichtchen, das einen Teint gehabt hatte, auf dem sich Braun und Rot harmonisch vermischten, hatte jetzt tausend Vertiefungen, die die Haut, deren weißes Fleisch ganz dunkel geworden war, vergrößerten. [...] Die Risse der Haut, die tief und willkürlich waren, veränderten die Reinheit des Profils, die Feinheit des Gesichtsschnittes, der Nase, deren griechische Form man kaum noch sah, des Kinns, das zart gewesen war, wie der Rand von weißem Porzellan.“<sup>11</sup>

Ein Jahr zuvor war eine *Kranken-Physiognomik* des Freiburger Pathologen Karl-Heinrich Baumgärtner erschienen, in der in einer Reihe von Farblithographien die Verbin-



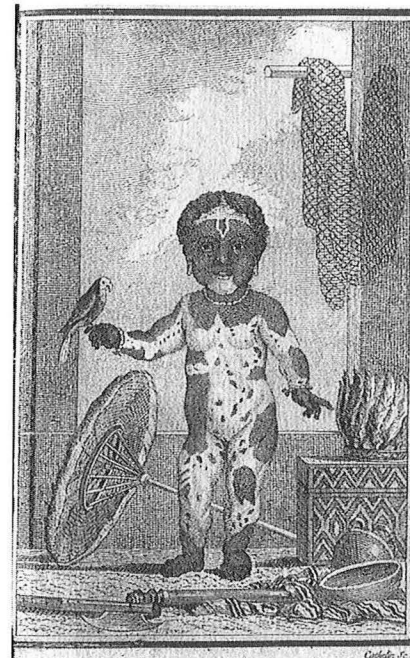
2 Entzündungsfieber, aus: Karl-Heinrich Baumgärtner: *Kranken-Physiognomik*, Stuttgart 1842.

dung von Hautzustand und Krankheit deutlich gemacht werden sollte (Abb. 2).<sup>12</sup> Mit „der Farbe“, von der Baumgärtner in der erläuternden Einleitung spricht, ist sowohl die Hautfarbe unter den Bedingungen krankhafter Veränderung wie auch das Malmaterial gemeint. Gleich der Farboberfläche eines Gemäldes beschreibt Baumgärtner die auf der Haut sichtbare Röte, bei der die „Beimengung von etwas Schmutzig-Violettem“ auf eine Krankheit hinweise. Auch an anderer Stelle ist die „tiefe Röte der Wangen“ durch die „Beimengung von etwas Schmutzigem und Dunklem“ gekennzeichnet.<sup>13</sup>

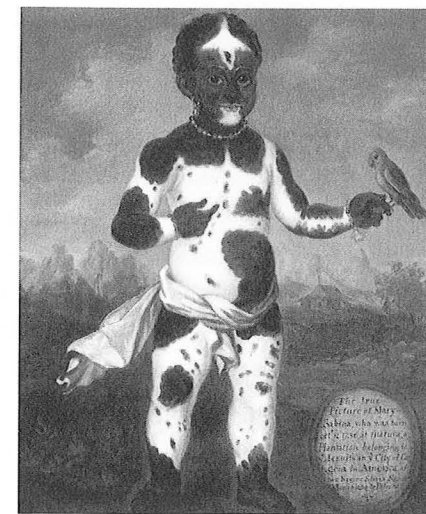
In der Illustration des *Traité théorique et pratique des maladies de la peau* von Pierre Rayer sind es ethnische und sexuelle Differenzen, die über die Hautveränderungen ins Spiel gebracht sind (Abb.1). Die Tatsache, daß sich Rayer und sein Illustrator bei der Auswahl relevanter Fälle entsprechender Vorlagen auf Gemälden aus zeitgenössischen Sammlungen bedienten, zeigt überdies das Interesse an Abweichungen körperlicher oder sozialer Normen auch außerhalb eines engen medizinischen Rahmens gerade wenn es um die Thematisierung ethnischer Differenz ging.

Buffons *Histoire Naturelle* war die Abbildung der kleinen Mary Sabina beigegeben, die 1736 als Tochter einer Sklavin und eines Sklaven in Kolumbien geboren wurde, an einer Pigmentstörung litt und von Buffon als „geschecktes schwarzes Kind“ bezeichnet wurde (Abb. 3).<sup>14</sup> Die Illustration hatte vermutlich das Ölgemälde eines unbekanntem britischen Künstlers von 1740/45 zur Vorlage (Abb. 4). Bei der Übertragung in ein anderes Medium wurde auch die Umgebung des Mädchens verändert. Im Ölgemälde ist sie in eine tropische Landschaft gestellt und befindet sich auf der Plantage der Jesuiten, auf der sie laut der kleinen Schrifttafel in der rechten Ecke des Bildes auch geboren ist. In der Hand hält sie einen einheimischen Vogel. In dem Stich dagegen ist sie in einen fast musealen Kontext versetzt. Die Draperien, die sie umgeben, sind ebenso *exotisch* wie das Mädchen und betonen ihren Status als fremdes, faszinierendes und ungewöhnliches Objekt. Der das Decorum wahrende Stoff, der ihr auf dem Gemälde um die Hüften geschlungen war, fehlt und ermöglicht einen alles erfassenden Blick. Während die Dargestellte im Gemälde die gesamte Länge des Bildes beansprucht, ist sie im Stich optisch verkleinert, da sie nur die beiden unteren Drittel des Blattes einnimmt; auch dies trägt zur visuellen Verfügbarkeit über ein die gelehrte Neugier anregendes Objekt bei.

Die dem wissenschaftlichen Kontext zugeordnete Abbildung, die sich ein künstlerisches Bild zur Vorlage nimmt, gibt nicht nur Auskunft über ein medizinisches Faszinosum, sondern verschränkt politische (=koloniale) Machtbeziehungen und medizinisches Wissen. Letzteres wiederum ist Teil der Diskussionen um Abstammung und Vererbung, da diskutiert wurde, ob der Zustand der Haut des Mädchens seine Ursache in der sexuellen



3 Mary Sabina, Abbildung in Georges Louis Leclerc de Buffons „Histoire Naturelle“, Paris 1778.



4 Anonym, Porträt von Mary Sabina, Öl auf Leinwand, ca. 1740–1745 (Colonial Williamsburg Foundation, Virginia).

Vereinigung eines Schwarzen und einer Weißen haben könne.<sup>15</sup> Bedenkt man, welche wichtige Rolle Zeugungstheorien und die Beantwortung der Frage nach der Entstehung menschlichen Lebens im Mutterleib bei der Ausformung von Geschlechterdiskursen spielen, dann wären die Bilder Mary Sabinas auch als Teil jenes Diskurses zu lesen.<sup>16</sup>

**Bildwissenschaft und Geschlechterforschung** Die kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit außerkünstlerischen Bildern, seien sie technisch erzeugt oder nicht, unter dem Rubrum *Bildwissenschaft* ist daher nicht als bloßer Hinzugewinn neuer Bildreservoirs mißzuverstehen. Vielmehr sind aus feministischer Perspektive jene *anderen* Bilder vielfach bereits selbstverständlicher Bestandteil einer Forschungspraxis, die auf eine Revision und Kritik an traditionellen Methoden und Begriffen der Kunstgeschichte abzielt.<sup>17</sup> Das Interesse an „Repräsentation, Darstellung und Herstellung von Geschlecht“<sup>18</sup> umfaßt auch solche Visualisierungen, die als naturwissenschaftliche einen besonderen Status in der Zuschreibung von Natürlichkeit an den sexualisierten Körper inne haben.

Gegen den implizit totalisierenden Anspruch einer Bildwissenschaft kann eine genderkritische Bilderwissenschaft die Berücksichtigung von Differenzkategorien gewährleisten, die in der Suche nach der „Anthropologie des Bildes“ verloren zu gehen drohen. Daß eine jüngst erschienene *Einführung in die Bildwissenschaft* in diesem Sinn auf einen Körperbegriff rekurriert, der jene Differenzkategorien und die damit verbundenen Hierarchisierungen gänzlich ignoriert, zeigt, daß die Forschung unter dem Titel Bildwissenschaft konträre Ziele und Methoden verfolgt.<sup>19</sup> Gerade diese Uneinigkeit bietet aber gute Voraussetzungen, um eine genderkritische Perspektive im bildwissenschaftlichen Spektrum stärker zu profilieren. Nicht vergessen werden sollte dabei, daß die Kunstgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bereits Bildwissenschaft war und daß deren Vertreter „Denktraditionen“ begründet haben, „aus denen feministische Kritik an herrschenden Paradigmen [...] mit hervorgegangen ist.“<sup>20</sup> Die Konfrontation von „Warburgs unhierarchischen Objektfeldern“<sup>21</sup> mit feministischen Positionen, wie sie die feministische Kunstgeschichte beispielsweise für die 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg zum Programm machte, produzierte in diesem Sinn auch eine bildwissenschaftliche Perspektive. Es geht daher nicht um modische Korrekturen des Forschungsdesigns, sondern um die *historische* Verknüpfung und Aktualisierung von Fragestellungen und Methoden.

So ist die Erweiterung des kunsthistorischen Gegenstandsbereichs vermutlich der unspektakulärste Effekt bildwissenschaftlicher Bemühungen; ja, es ist zu bezweifeln, ob eine solche Erweiterung überhaupt notwendig ist oder ob sie in der Geschichte der Kunstgeschichte nicht schon längst stattgefunden hat. Dies gilt besonders für die wissenschaftliche Abbildung, die hier als exemplarisches bildwissenschaftliches Forschungsthema angeführt wurde. Die Beschäftigung mit naturwissenschaftlichen Visualisierungen unter kunsthistorischer Perspektive wird im Fach nicht ernsthaft infragegestellt, aber die Art und Weise, in der mit diesem Material gearbeitet wird, ist umstritten. Ob und in welchem Umfang die Kategorie Geschlecht in den neuen Bildwissenschaften eine Rolle spielen soll, darüber besteht erwartungsgemäß kein Konsens. Um so wichtiger ist es, in Erinnerung zu rufen, daß die Verbindungen von Visualisierung, Erkenntnis und Geschlecht, die die kunsthistorische Geschlechterforschung zu ihrem Thema gemacht hat, an die erwähnten Traditionen kritischer Forschung anknüpft.<sup>22</sup> Die Reflexion von Differenzkategorien kann deswegen nicht auf den Bereich der Kunst beschränkt bleiben, weil die analysierten Verfahren, Bilder und Diskurse zwischen Kunst und Wissenschaft wandern und erst in dieser Bewegung ihre Wirksamkeit entfalten.

- 1 Pierre Francois Olive Rayer, *Traité théorique et pratique des maladies de la peau*, 3 Bde., Paris 1826–27.
- 2 Julie v. Hansen, Suzanne Porter, *The Physician's Art. Representations of Art and Medicine*, Duke University Medical Center Library/Duke University Museum of Art, Durham 1999, S. 111. Zum Begriff des Freaks s. Leslie Fiedler, *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*, New York 1978.
- 3 Annegret Friedrich, *Kritik der Urteilskraft oder: Die Wissenschaft von der weiblichen Schönheit in Kunst, Medizin und Anthropologie der Jahrhundertwende*, in: Dies. u. a. (Hg.): *Projektionen: Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*, Marburg 1997, S. 164–182; Thomas Becker, *Mann und Weib – schwarz und weiß. Die wissenschaftliche Konstruktion von Geschlecht und Rasse 1650–1900*, Frankfurt/New York 2005. Zur Haut im medizinischen, literarischen und künstlerischen Diskurs vgl: Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek b. Hamburg 1999.
- 4 Georges Didi-Huberman, *Die Erfindung der Hysterie*, München 1997; ders., *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris 1999; Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd.1,1 (Bilder in Prozessen) 2003.
- 5 *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd.1,1 (Bilder in Prozessen) 2003, S. 20.
- 6 Vgl. Gabriele Werner, *Was uns ein „anthropological turn“ sagen könnte*, in: *kritische berichte* 4 (2001), S. 64–68; Hanne Loreck, *Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen*, in: Susanne von Falkenhäusen u. a. (Hg.), *Medien der Kunst. Geschlecht, Meta-ther, Code*, Marburg 2004, S.12–26.
- 7 Für die feministische Kunstgeschichte ist eine solche ‚bildwissenschaftliche‘ Herangehensweise schon seit ihren Anfängen kennzeichnend. Etwa in den Aufsätzen von Sigrid Schade, Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die „Pathosformel“ als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption, in: Silvia Baumgart u. a. (Hg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 1993, S. 461–484 oder Annegret Friedrich (wie Anm. 3).

- 8 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig 1990 [zuerst 1853], S. 33.
- 9 Ebd. S. 256.
- 10 Mechthild Fend, *Inkarnat oder Haut? Die Körperoberfläche als Schauplatz der Malerei bei Rubens und Ingres*, in: *Ausst.-Kat. Pygmalions Werkstatt. Die Erschaffung des Menschen im Atelier von der Renaissance bis zum Surrealismus*, Lenbachhaus Kunstbau München, hg. von Helmut Friedel/Barbara Eschenburg, München 2001, S. 71–79, hier S. 73. Vgl. hierzu auch: Mechthild Fend/Daniela Bohde (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007.
- 11 Honoré de Balzac, *Der Landpfarrer*, Zürich 1977 [zuerst 1839], S. 19.
- 12 Karl-Heinrich Baumgärtner, *Kranken-Physiognomik*, Stuttgart 1842 [2. Aufl., zuerst: 1838].
- 13 Ebd., S. 149.
- 14 Rosamond Purcell, *Special Cases. Natural Anomalies and Historical Monsters*, San Francisco 1997.
- 15 Ebd., S. 117.
- 16 Buffon war beispielsweise noch 1747 der Meinung, die weiblichen Ovarien seien Hoden, *Histoire naturelle*, Bd. 3, Paris 1749, S. 264. Vgl. zu diesem Thema: Londa Schiebinger, *Skeletons in the Closet. The First Illustrations of the Female Skeleton in Eighteenth-Century Anatomy*, in: dies. (Hg.), *Feminism and the Body*, Oxford 2000, S. 25–57; Thomas Laqueur, *Auf den Leib geschrieben. Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, Frankfurt a. M. 1992.
- 17 Feministische Forschungspositionen in der Kunstgeschichte sind insofern immer auch schon bildwissenschaftliche Positionen gewesen als sie selbstverständlich auf außerkünstlerische Bildpraktiken rekurrierten und umgekehrt an den spezifischen Wirkungsweisen des Visuellen in Hinblick auf außerkünstlerische Bereiche (Politik, Psyche) interessiert waren. S. hierzu auch die Bände der seit 1982 stattfindenden Kunsthistorikerinnentagungen, deren Beiträge dieses Interesse belegen, z. B.: Ilsebill Barta u. a. (Hg.), *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, Silvia Baumgart u. a. (wie Anm. 7), Susanne von Falkenhäusen u. a. (wie Anm. 6).
- 18 Sigrid Schade/Silke Wenk, *Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte*, in: Hadumod Bußmann/Renate Hof (Hg.), *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies*

in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Stuttgart 2005, S. 144–185, hier S. 145.

**19** Martin Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2005.

**20** Ilsebill Barta u. a., Vorwort, in: dies. u. a. (wie Anm. 17), S. 12.

**21** Horst Bredekamp, *Bildwissenschaft*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart, Weimar 2003, S. 56–58, hier S. 57.

**22** Vgl. hierzu: *FrauenKunstWissenschaft, Wissensstile/Geschlechterstile: Visualisierung, Erkenntnis, Geschlecht*, Heft 42, Dezember 2006 (hg. v. Anja Zimmermann).