

**Dürbeck, Gabriele (Hrsg.): *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden: Verlag der Kunst 2001**  
ISBN-10: 90-5705-167-2, 319 S

Rezensiert von: Anja Zimmermann, Universität Oldenburg

Die Texte des Sammelbandes "Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung: Studien zur Geschichte der visuellen Kultur um 1800" dokumentieren die Erträge einer gleichnamigen Tagung, die im Juni 1998 am Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung in Halle stattfand. In ihrem Interesse an einer interdisziplinären Herangehensweise verweisen die Beiträge auf die Bemühungen unseres Faches, für sich in umfassender Weise die Kompetenzen einer "Bildwissenschaft" zu reklamieren. Dies beinhaltet den Ausgriff auf bisher von der Kunstgeschichte weitgehend unbeachtet gebliebene Bildreservoirs, etwa der Medizin oder anderer Naturwissenschaften.

Vorbereitet wurden Fragen in diese Richtung u.a. von Arbeiten wie Barbara Staffords "Body Criticism", in der sie sich mit Veränderungen des Sehens im 18. Jahrhundert beschäftigt.<sup>[1]</sup> Erst die Parallelbetrachtung von medizinischen und künstlerischen Arbeiten förderte die strukturellen Gemeinsamkeiten zwischen ästhetischer und naturwissenschaftlicher Visualisierung des Wissens zutage und legte damit Spuren, denen auch der vorliegende Band folgt. Die Leitfrage des Tagungsbandes ist, wie "um 1800" sich unterschiedliche Auffassungen von Bedeutung und Funktion des Sehens formierten. Dies beinhaltet sowohl die interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem "Zu-Sehen-Geben" des Wissens, wie es z.B. in zeitgenössischer Ausstellungspraxis deutlich wird, als auch mit konkretem naturwissenschaftlichen Sehen, etwa in der mikroskopischen Anatomie.

Aus den insgesamt 15 Aufsätzen sollen im folgenden vier exemplarisch herausgegriffen werden. Thomas Schnalke geht in seinem Beitrag der Entwicklung anatomischer Modelle und Moulagen zwischen ca. 1770 bis ca. 1950 nach. Dies kann naturgemäß auf knapp elf Seiten nur kurzrassig erfolgen; der Schwerpunkt liegt auf der Benennung und Analyse der Unterschiede zwischen beiden Repräsentationsformen. Trotz desselben Materials - sowohl Modelle als auch Moulagen werden aus Wachs hergestellt - transportieren beide Formen doch, so Schnalke, einen deutlich zu unterscheidenden "Blick auf den Körper."<sup>[2]</sup> Gleichzeitig sind aber auch die jeweiligen Körper, auf die sich die Modelle und Moulagen beziehen, voneinander zu unterscheiden. Während die Wachsmodelle den normalen, idealen, aber auch anonymen Körper vorstellten, ging es bei den Moulagen explizit um den von der Norm abweichenden Körper, dessen kranker Zustand dargestellt werden sollte. Sie waren damit Repräsentation des Individuellen. Die Anonymisierung der Modelle ermöglichte laut Schnalke ihre "Aufladung" mit Sehgewohnheiten aus der bildenden Kunst, nach deren Vorbildern sie teilweise gestaltet wurden. Dies muss allerdings nicht immer bedeutet haben, dass das "was der Betrachter zu Gesicht bekommt, ...kein definiertes Alter mehr [hat und] weitgehend geschlechtslos geworden"<sup>[3]</sup> ist. Gerade vor dem Hintergrund der von Schnalke ebenfalls erwähnten Medici-Venus in Florenz und Wien zeigt sich deutlich, dass Anonymi-

sierung gerade nicht "Geschlechtslosigkeit" bedeuten muss. Offenbar eigneten sich die "anonymen" Modelle besonders zur Vermittlung geschlechtsspezifischer Vorstellungen vom Koerper und waren, wie Ludmilla Jordanova gezeigt hat, Bestandteil eines normierenden Weiblichkeitsdiskurses im 18. Jahrhundert.<sup>[4]</sup> Der von Schnalke nur angedeutete weitere Verlauf der medizinischen "Blickgeschichte"<sup>[5]</sup>, der die Moulagen als "emotional irritierendes Dokument" gegenueber der "wissenschaftlich nuechterneren Fotografie" zunehmend verdraengte, regt zu einer Fuelle von Fragen an, u.a. warum die Fotografie als "wissenschaftlich nuechtern" gewertet wurde, ob tatsaechlich mit der Fotografie eine Entemotionalisierung medizinischer Koerperrepraesentation erreicht wurde und welche Implikationen dies fuer einen "Abloesungsprozess" der medizinischen Bilder von denen der Kuenstler bedeutete. Solchermassen neugierig geworden, koennte die Leserin nun einige Seiten weiterblaettern zu Peter Geimers Artikel zu "Photographie und was sie nicht gewesen ist: Photogenic Drawings 1834-1844". Geimer naemlich beschaeftigt sich mit der Zuschreibung von "Objektivitaet" an das neue Medium vor dem Hintergrund von dessen frueher Assoziierung mit den bekannten kuenstlerischen Techniken wie etwa der Zeichnung. Insbesondere ist bemerkenswert, wie in den fruehen Dokumenten zur Fotografie deren Verknuepfung mit "Objektivitaet" (ohne dass das Wort fiel) ueber die Ausschaltung eines (kuenstlerischen) Subjekts laeuft. Erstmals, so formuliert beispielsweise Talbot, ist das repraesentierte Objekt Ausloeser und Produzent seines eigenen Bildes. So schreibt er zur Charakterisierung des von ihm erfundenen Verfahrens: "Dieses Haus ist, wie ich annehme, das erste von dem jemals bekannt wurde, dass es sein eigenes Bild gezeichnet hat."<sup>[6]</sup> Auch wenn, wie Geimer richtig bemerkt, "Talbots eigene Beschreibung seines experimentellen Tuns ...der Annahme einer autonomen Selbstaufzeichnung der Natur" widerspricht, so wird gerade nach der Lektuere von Geimers Artikel deutlich, dass diese Erkenntnis im Grunde von untergeordnetem Interesse ist. Lohnenswerter scheint vielmehr ein Vorantreiben der Untersuchung, auf welche Weise Vorstellungen von Objektivitaet, Kapazitaeten der Medien und der Begriff der Wissenschaftlichkeit zu einem Bruch oder "einer Schwelle [fuehren], an der tradierte Konzepte von Naturwahrnehmung...zur Disposition standen".<sup>[7]</sup> Denn nur so wird "Objektivitaet" im naturwissenschaftlichen Diskurs, bezogen auf den Einsatz der Bildmedien, auch als historische Kategorie sichtbar. Es ist bereits untersucht worden, inwiefern die Entwicklung unterschiedlicher Objektivitaetsvorstellungen eng verbunden ist mit veraenderten Subjektivitaetskonzepten.<sup>[8]</sup> Im Anschluss an diese Ergebnisse und die Befunde Geimers ergibt sich nun die Moeglichkeit zu untersuchen, inwiefern hier eine bisher unbeachtete Verknuepfung zwischen aesthetisch und wissenschaftlich konnotierter Objektivitaet besteht.

Die Aufsaeetze im zweiten Teil des Bandes beschaeftigen sich mit den Auswirkungen der zunehmenden Auseinandersetzung mit den koerperlichen Grundlagen der Wahrnehmung/des Sehens und deren Auswirkungen auf die wissenschaftliche wie auch die kuenstlerische Praxis. In den ersten Bereich faellt z.B. Jutta Schickores Untersuchung zur "Eroeffnung der Augen: Auge und Sehen in der mikroskopischen Anatomie". Dies Feld ist deswegen besonders ergiebig, da in den spaeten 1830er Jahren das Auge "zugleich Mittel und Thema"<sup>[9]</sup> anatomischen Interesses war. Die Forschungen der Mikroanatomen dieser Zeit, so Schickore, bargen die Gefahr eines "epistemologischen Strudels", da deren Ergebnisse die "Moeglichkeit objektiver Gesichtswahrnehmung grundsatzlich in Frage" stellten.<sup>[10]</sup> Mit diesem Fazit modifiziert Schickore ueberzeugend die Arbeiten Jonathan Crays zu den Konsequenzen der Sinnesphysiologie im fruehen 19. Jahrhundert.<sup>[11]</sup> Folgt man naemlich Schickore, so wird die sinnliche Wahrnehmung durch die Erkenntnis der Existenz radikal subjektiver Sinneseindruecke nicht so vollstaendig desavouiert, wie Cray schlussfol-

gert. Vielmehr forderten die neuen und verwirrenden Erkenntnisse zum Aufbau der Netzhaut die Forscher zu einer "Neuordnung der Theorie des Sehens"<sup>[12]</sup> heraus - und bekanntermassen nicht zu einer Aufgabe empirischer auf Sinneswahrnehmung gestuetzter Forschung.

Inwiefern veraenderte Wahrnehmungstheorien Auswirkungen auf Konzepte aesthetischer Erfahrung hatten, untersucht Bettina Gockel in ihrem Aufsatz "Gemalte Sehweisen: Sehen in Kunst, Aesthetik und Naturwissenschaft in der zweiten Haelfte des 18. Jahrhunderts". Die im Vorwort des Bandes zielsetzend geforderte Interdisziplinaritaet ist bei der Bearbeitung der von Gockel gewaehlten Fragestellung, vielleicht mehr noch als in anderen Beiträegen, unverzichtbar, denn der Titel legt bereits nahe, dass in der Theoretisierung des Sehens sich naturwissenschaftliche und aesthetische Felder verbinden. Die Autorin zeigt, inwiefern sich um 1800 neben dem kennerschaftlichen Blick auf die Kunst und dem (ab)schaetzenden des Kunsthandels ein dritter etablierte, ein, wie Gockel schreibt, "aufgeklaertes Sehen".<sup>[13]</sup> Dies begruende sich u.a. aus Erkenntnissen wissenschaftlicher Wahrnehmungstheorien, die Gockel gewissermassen parallel zu dem wesentlich umfangreicheren Material aus dem Bereich der Kunst liest: der Betrachter wird "zum Beobachter seiner Sehleistung". Auf dem Spiel steht nichts weniger als die "Entdeckung des eigenen subjektiven Sehens".<sup>[14]</sup> Von Interesse ist daher auch die Frage, inwiefern sich nicht nur Belege finden lassen fuer eine Parallelitaet der jeweiligen Einschaeztungen des Sehens, sondern inwieweit sich beide Bereiche aneinander orientieren oder explizit aufeinander Bezug nehmen.

James Elkins forderte in einem an anderer Stelle erschienenen grundsatzlichen Beitrag von der Kunstgeschichte, dass sie sich endlich auch mit den "anderen" Bildern, mit den "half pictures", mit den "Bildern, die keine Kunst sind" beschaeftigen solle.<sup>[15]</sup> In diesem Sinn erscheint als einer der grundsatzlichen Ertraege der vorliegenden Publikation, dass unser Fach sich in der Auseinandersetzung mit bisher wenig beachteten Bildwelten nicht verliert, sondern sich in der Erarbeitung neuer methodischer Vorgehensweisen deutlicher profilieren kann. <sup>[16]</sup>

<sup>[1]</sup> Barbara Stafford 1991, *Body Criticism: Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*, Cambridge, Mass.

<sup>[2]</sup> Thomas Schnalke, "Vom Modell zur Moulage: Der neue Blick auf den menschlichen Koerper am Beispiel des medizinischen Wachsbildes", S. 56.

<sup>[3]</sup> Schnalke, S.59.

<sup>[4]</sup> Jordanova, Ludmilla 1999, *Nature Displayed: Gender, Science and Medicine 1760-1820*, London, New York

<sup>[5]</sup> Schnalke, S.69.

<sup>[6]</sup> Geimer, "Photographie und was sie nicht gewesen ist: Photogenic Drawings 1834-1844". S.143.

<sup>[7]</sup> Geimer, S.136. <sup>[8]</sup> Lorraine Daston, Peter Galison 1992, "The Image of Objectivity", in: *Representations*, 40, S.81-132.

<sup>[9]</sup> Schickore, S.165.

<sup>[10]</sup> Schickore, S.176-77.

<sup>[11]</sup> Jonathan Crary 1998, "Attention and Modernity", in: Jones, Caroline; Galison, Peter (H.), *Picturing Sci-*

ence, Producing Art", New York, S.475-499.

[12] Schickore, S.177.

[13] Gockel, "Gemalte Sehweisen: Sehen in Kunst, Aesthetik und Naturwissenschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts", S.218.

[14] Gockel, S.218.

[15] James Elkins, "Art History and Images That Are Not Art", in: Art Bulletin 77 (1995), S.553-71.

[16] Vgl. dazu auch Johanna Scherbs Tagungskommentar, "'Halb sank er hin - halb zog sie ihn': Die Begegnung von Kunst- und Naturwissenschaft aus kunsthistorischer Sicht", S.299.

Empfohlene Zitation:

Anja Zimmermann: [Rezension zu:] Dürbeck, Gabriele (Hrsg.): *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden 2001. In: ArtHist.net, 17.07.2001. Letzter Zugriff 06.04.2026. <<https://arthist.net/reviews/215>>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.