

Einleitung

Anja Zimmermann

Wissen und Geschlecht: Ein visuelles Amalgam

Für die feministische Kunstgeschichte ist der Zusammenhang zwischen Bild, Wissen und Geschlecht seit längerem von Interesse. Wissen über die Geschlechter manifestiert und generiert sich in künstlerischen Bildern, aber ebenso in nicht-künstlerischen, allen voran in jenen, denen die größtmögliche Differenz zum Künstlerischen zugesprochen wird: den visuellen und semantischen Diskursen der Naturwissenschaften. In kulturwissenschaftlichen Forschungen zu den Naturwissenschaften ist dieser Vorstellung von Wissenschaft als extra-kultureller Praxis gründlich widersprochen worden, indem gezeigt wurde, welche Rolle die Kategorie Geschlecht in einem vermeintlich ‚neutralen‘ Gebiet spielt: angefangen vom Wissenschaftler als einer männlich konnotierten Figur, bis hin zur Beobachtung, dass die von den Naturwissenschaften erforschte Natur weiblich imaginiert wird.¹

Neben diesen Einsichten in die geschlechtsspezifische Aufladung des Erkenntnis-*Settings* wächst das Interesse an der spezifischen Verknüpfung von Geschlecht und Visualität im naturwissenschaftlichen Bilddiskurs. Welche methodischen Möglichkeiten gibt es, die Funktion des Medialen im naturwissenschaftlichen Geschlechterdiskurs auf die Spur zu bestimmen? Sind die in den Naturwissenschaften verwendeten Aufzeichnungsmedien als Modi der Geschlechterdifferenz zu beschreiben?

Was als wissenschaftlicher Blick auf die Wirklichkeit präsentiert wird, bedarf der, wie es in der Medizin heißt, ‚bildgebenden Verfahren‘, d. h. eines technischen Bildes. Dieses aber kann sich nicht befreien von den (künstlerischen) Bild- und Blickgeschichten, in die es ebenso eingebunden ist wie in die geschlechtsspezifischen Implikationen des Sichtbar-Machens und Sichtbar-Werdens.

Eine Vielzahl von methodischen und thematischen Fokussierungen ist wünschenswert, um diesen Zusammenhängen zwischen Wissenschaft, Kunst und Geschlecht auf die Spur zu kommen. Der Titel des vorliegenden Heftes greift mit dem Stilbegriff einen Gedanken des Arztes und Wissenschaftshistorikers Ludwik Fleck auf. Er plädierte in seiner 1935 erstmals erschienen Studie *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* für eine Revision des naturwissenschaftlichen Objektivitätsbegriffs und zeigte am Beispiel anatomischer Illustrationen, dass die wissenschaftliche Wahrnehmung durch den jeweils herrschenden Denkstil moduliert wird. Damit löste er das scheinbare Evidenz-Verhältnis von Wahrnehmung, Erkenntnis und Repräsentation und verband den wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß mit den spezifisch visuellen Ausprägungen eines ‚Stils‘.

Die naturwissenschaftlichen Visualisierungen sind aus diesem Blickwinkel selbstverständliches Thema der Kunstgeschichte, weil sie dem Feld des Ästhetischen angehören. Aus der Perspektive der Kunsthistorikerin gelesen, können sie etwas davon erzählen, was Körper ‚sind‘, wie durch Bilder Wissen über Geschlecht produziert wird und wie das Wissen über Geschlecht Einfluß auf die Bilder nimmt. Für genderorientierte Fragestellungen wäre Flecks Beitrag daher noch viel intensiver zu entdecken (s. Text Hövelmeyer).

Hinzu kommt, dass die Provokation im Zusammenhang vom naturwissenschaftlichen Bild von einem ‚Stil‘ zu sprechen, sich wohl noch nicht erledigt hat, impliziert sie doch die unhintergehbare Kulturalität der wissenschaftlichen Erkenntnis; eine Überlegung, die auch von den Arbeiten zeitgenössischer KünstlerInnen gestützt wird, die sich auf naturwissenschaftliche Körperbilder beziehen (s. Beiträge Reiche und Wagner).

Die Idee zu diesem Heft entspringt der Überzeugung, dass Visualisierung, Erkenntnis und Geschlecht zusammengedacht werden müssen, da eine Auseinandersetzung mit den naturwissenschaftlichen Bildwelten unvollständig bleibt, wenn sie ohne die Kategorie Geschlecht auszukommen meint – und zwar auf mehreren Ebenen. So besitzt das Verhältnis von Medialität und Geschlecht im naturwissenschaftlichen Bilddiskurs eine besondere Relevanz; in die medialen Anwendungen eingeschrieben sind Vorstellungen von Raum und Räumlichkeit als weiblich.² In den sogenannten Neuen Medien sind derartige Verknüpfungen in veränderter Form ebenfalls wirksam. Gerade was die Sichtbarmachung des Körpers mit Hilfe der bildgebenden Verfahren der Medizin betrifft, läßt sich feststellen, wie sehr diese an den Wunsch nach einer forcierten Offenlegung von ‚Körperwahrheiten‘ gekoppelt sind (s. Beitrag Reiche). Als ergänzendes Vorstellungsbild dieser ‚Öffnung‘ fungiert das ‚Innere‘ des Körpers, dessen mediale Konstruktion auf das Körperäußere als „Seelengehäuse“ angewiesen ist (s. Beitrag Frietsch).

Neben dieser medientheoretischen und -historischen Ebene ist das *gendering* der Wissensvisualisierung aber auch vonnöten, weil die durch ‚den‘ Wissenschaftler geleiteten Versuche und ihre Vermittlung mit geschlechtsspezifischen Vorstellungen verbunden sind. Wirksam wird diese Verknüpfung beispielsweise in den Überblendungen von ‚Künstler‘ und ‚Wissenschaftler‘ als kulturellen Figuren. Diese imaginierten Verschmelzungen zweier Autoritätsmodelle haben sowohl Auswirkungen auf den Künstler, der sich naturwissenschaftlicher Methoden bedient als auch auf den Naturwissenschaftler, der sich innerhalb künstlerischer Traditionen verortet. In beiden Fällen geht es um Kompetenzsicherung einer männlich gedachten Position (s. Beiträge Hövelmeyer und König). Die historische Rekonstruktion der beiden kulturellen Figuren ‚des‘ Künstlers und ‚des‘ Wissenschaftlers kann Aufschluß darüber geben, wie sich diese Positionen der Autorität jeweils mit zeitgenössischen Geschlechterphantasmen verbunden haben: Während die allegorischen Darstellungen der Wissenschaft, die es ebenfalls gab, zunehmend durch Bilder des Wissenschaftlers als „effektiv arbeitender Mann“³ ersetzt wurden, blieben die weiblichen Personifikationen der Natur noch

länger in Gebrauch. Dies schlug sich auch in der Sprache nieder, in der die Naturwissenschaftler z.B. experimentelle Verfahren beschrieben. Georges Cuvier, französischer Zoologe und Begründer der vergleichenden Anatomie, unterschied zwischen dem Experimentator und demjenigen, der die Natur nur beobachtet, folgendermaßen: „Der Beobachter belauscht die Natur, der Experimentator zwingt sie, sich zu enthüllen.“⁴ Liest man die Tätigkeitsbeschreibung eines modernen Künstlers, die der deutsche Theoretiker Konrad Fiedler gegen Ende des 19. Jahrhunderts formulierte, so werden die Verbindungen zwischen Künstler- und Wissenschaftlerbild deutlich. Für Fiedler, der sich intensiv mit den Bestrebungen zeitgenössischer Künstler um die Implementierung wissenschaftlicher Verfahren auseinandersetzte, stand außer Zweifel, dass der Künstler dem „wissenschaftlichen Forscher“ gleicht, der „durch keine Rücksicht geleitet, außer derjenigen der Erkenntnis, in die vor ihm und um ihn liegende Welt eindringt, sie nach allen Seiten erforscht und bis zu ihren äußersten Grenzen der Erkenntnis zu unterwerfen sucht.“⁵

Die Geschlechterstile und die Wissensstile, von denen im Titel dieses Heftes die Rede ist, verweisen daher auf die grundsätzliche Zusammengehörigkeit von Wissen und Geschlecht und auf die Rolle, die das Bild als „Wissensbestand und Wissenszustand“⁶ in diesem Gefüge einnimmt. Diese Einsicht vermittelt auch die von Claudia Reiche dankenswerterweise für FKW produzierte Edition. Ein Nachtlicht, das eine Klitoris zeigt, deren wissenschaftliche Repräsentation die Künstlerin in einem Textbeitrag unter dem Titel *Neue Klitorisbilder aus Kunst und Wissenschaft* in diesem Heft ausführlich analysiert. Die Edition ermöglicht es, das lange verschwiegene Detail weiblicher Anatomie durch einfaches Anschließen an den Strom sichtbar werden zu lassen. Auf humorvolle Art und Weise spielt die Arbeit mit der Vorstellung vom weiblichen Körper als ‚dunklem Kontinent‘, mit den Erhellungsmetaphern der Wissenschaft und den Wünschen nach einer technisch schnellen Verfüg- und Sichtbarkeit des Unsichtbaren des Körpers.

1 Ludmilla Jordanova: *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison 1989; Carolyn Merchant: *The Death of Nature. Women, Ecology, and the Scientific Revolution*. San Francisco 1980.

2 Linda Hentschel: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnungen in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg 2001.

3 Londa Schiebinger: *Als die Wissen-*

schaft eine Frau war. In: *Frauen im Frankreich des 18. Jahrhunderts: Amazonen, Mütter, Revolutionärinnen*. Hrsg. von Jutta Held. Hamburg 1989, S. 121–147, hier: S. 132.

4 Zit. n. Claude Bernard: *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin*. Leipzig 1961, S. 21.

5 Konrad Fiedler: *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*. In: Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*. Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1991, S. 89 [zuerst 1881]. Vgl. dazu

auch: Anja Zimmermann: Ästhetik der Objektivität: Zu Genese und Funktion eines ästhetischen und wissenschaftlichen Stils 1850–1900, unveröffentl. Habilitationsschrift, Universität Hamburg 2006.

6 Horst Bredekamp, Angela Fischel, Birgit Schneider, Gabriele Werner: *Bildwelten des Wissens*. In: *Bildwelten des Wissens*. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1,1 (Bilder in Prozessen), 2003, S. 9–20, hier: S. 20.