

IV. Objektivität – Wahrheit – Blick.

Ein Resümee

Am Anfang dieser Arbeit stand die Frage nach den Interdependenzen künstlerischer und naturwissenschaftlicher Verfahrensweisen der »Beschäftigung mit dem Weltganzen«.¹ Die einschneidenden Umordnungen des Wissens, die im 19. Jahrhundert zu einer immer stärkeren Spezialisierung und Differenzierung der Disziplinen führten, hinterließen zugleich Spuren der Verbindung und des Kontaktes. Mediziner besuchten Kunstaussstellungen und publizierten darüber; sie beklagten die »Deformierungen« der nach den Maximen realistischer Kunstprogrammatik gestalteten Körper oder sie reflektierten das Verhältnis zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Wahrheitssuche. Bei aller Unterschiedlichkeit dieser heute nicht selten obskuren Schriften mancher Mediziner und der bekannteren Texte der Kunsttheorie, wie sie Konrad Fiedler oder Émile Zola verfaßten, lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen. Dies verwundert nicht, war doch der Ablösungsprozeß begleitet von einem theoretisch reflektierten Interesse am »Anderen«. Fiedler und Zola stehen für den Versuch, künstlerische Produktivität angesichts der beginnenden Hierarchisierung von »subjektiver« Kunst und »objektiver« Wissenschaft neu zu definieren und dabei die Verfahren rationaler Wissensproduktion nicht abzuwehren, sondern aufzunehmen und auf ihre Anwendbarkeit in anderen Bereichen zu prüfen. Die sich mit künstlerischen Produktionsformen auseinandersetzenenden Wissenschaftler waren mit praktischen Problemen beschäftigt, die sich am schärfsten in der Bildherstellung zeigten. Wer sollte beispielsweise Krankenporträts anfertigen? Dies war eine Frage, bei der grundsätzlich darüber diskutiert wurde, was auf einem medizinischen Bild sichtbar gemacht werden

sollte und ob ein Künstler oder nicht lieber der Wissenschaftler die Verantwortung für die Visualisierungen übernehmen sollte.

Hinzu kommt, daß für die Künstler des 19. Jahrhunderts und ihre Interpreten eine Konzeptualisierung künstlerischer Arbeit als ›Wissenschaft‹ nichts Ungewöhnliches war. So schrieb Julius Meier-Graefe 1905, »[s]eit zehn Jahren etwa beginnt man in Menzel immer mehr eine Art Wissenschaftler zu sehen«². Mit dem Wort ›Wissenschaftler‹ war um 1900 ein kultureller Resonanzraum eröffnet, den zu kartieren in dieser Arbeit unternommen wurde. Zusammenfassend lassen sich folgende Aspekte benennen: Der von Meier-Graefe zitierte ›Wissenschaftler‹ ist eine kulturelle Figur, die als Modell für veränderte Verfahren der Wissensproduktion einstand. Die Segmentierung des Wissens in künstlerisches Wissen und das Disziplinenwissen der Naturwissenschaften führte zu einer intensiven Reflexion über Unterschiede und Gemeinsamkeiten. Menzel um 1900 als Wissenschaftler zu bezeichnen, bedeutete also die bewußte Inanspruchnahme rationaler Wissensproduktion für den künstlerischen Prozeß. Dabei ging es auch um die Übertragung von Modellen der ›Welterfassung‹. Für Menzel wurde immer wieder auf den Topos der ›Sehmaschine‹ recurriert, als deren Beleg seine umfangreichen Skizzenbücher galten.³ Die abwertende Tendenz, mit der diese Beschreibung ins Spiel gebracht wurde, verdeutlicht, daß es für die Zeit von etwa 1850 bis zur Jahrhundertwende keineswegs eine einheitliche oder dominante Position gab. Kennzeichnend für diese Zeit ist gerade der Wechsel, Austausch und die lebhafte Diskussion über Fragen, die das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst angehen. Für diese Übertragungen wurden in der vorliegenden Arbeit mehrere Quellen exemplarisch gesichtet. Dies waren zum einen die Positionen ästhetischer Theorie, die künstlerisches Tun in Reaktion auf die Erfolgsgeschichte naturwissenschaftlichen Denkens neu bestimmten. Autoren wie Fiedler lassen erkennen, daß auch die ganz konkrete, tägliche Praxis der Kunstkritik geprägt war von den Kategorien, die der Autor in der Auseinandersetzung mit »denjenigen geistigen Tendenzen« entwickelt hatte, »die das Vorwärtstreben der lebenden Generationen darstellen«, also mit der Naturwissenschaft.⁴ Fiedler forderte für die

2 | Julius Meier-Graefe: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905, S. 11.

3 | »Kein Gegenstand war ihm [Menzel] je zu gering und er zeichnete wo er ging und stand mit geradezu krankhaftem Eifer«, Paul Meyerheim: Adolph von Menzel. Erinnerungen, Berlin 1906, zit.n. Jörg Probst: Adolph von Menzel: Die Skizzenbücher – Sehen und Wissen im 19. Jahrhundert, Berlin 2005, S. 10.

4 | K. Fiedler 1881, S. 136.

Kunst – und setzte sich damit von der Programmatik des französischen Realismus ab – die Anerkennung und Anwendung naturwissenschaftlicher Paradigmen oder des »wissenschaftlichen Geistes«⁵, ohne daß es zu einer Unterordnung unter diese Prinzipien kommen sollte. Vielmehr verkettete Fiedler wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit über den Erkenntnisbegriff, den er für beide Tätigkeiten reklamierte. Die intensive Wirkungsgeschichte Fiedlers für die Moderne legt nahe, daß die Verbindung künstlerischer und wissenschaftlicher Wissenskonzeption für die Genese des modernen Künstlers von grundlegender Bedeutung ist.

Konfrontiert wurden diese kunsttheoretischen Positionen sowohl mit medizinischen Texten und Visualisierungen als auch mit den vereinzelt erschienenen Auseinandersetzungen der Mediziner mit dem in den Künsten vertretenen Anspruch auf wissenschaftliche Prinzipien und »realistische« Darstellung. Der Realismusbegriff erwies sich dabei als ein Scharnier, durch die diese unterschiedlichen Diskurse miteinander verbunden waren. Oft geschah dies auch in Ablehnung und Abwehr – es handelte sich um ein heiß umkämpftes Gebiet. Der französische Mediziner Duchenne de Boulogne, dessen »Korrekturen« antiker Skulpturen Ausdruck der von ihm auch für künstlerisches Wissen reklamierten Autorität sind, wies beispielsweise jede inhaltliche Verbindung mit den zeitgenössischen Realisten zurück. Andere Autoren fühlten sich aufgerufen, die »Abweichungen von der Norm«⁶ der modernen Kunst aus anatomischer Sicht zu korrigieren.

Daneben wurde die medizinische Bildpraxis vornehmlich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Frage hin analysiert, ob sich an ihr die These der verstärkten Wechselwirkungen zwischen Kunst und Wissenschaft bestätigen läßt. Ausgangspunkt für die Beantwortung dieser Frage war die Tatsache, daß der Künstler während des 19. Jahrhunderts zu einer immer problematischeren Figur im wissenschaftlichen Erkenntnisprozeß wurde. Sein Anteil an der Bildproduktion wurde radikaler infragegestellt als dies bei den in den Jahrhunderten zuvor gelegentlich auftauchenden Differenzen der Fall gewesen war. Für die Objektivierung medizinischer Bildsprache war es offenbar notwendig, daß die zuvor vom Künstler übernommenen Kompetenzen auf den Wissenschaftler übergingen. Oftmals wurde dies stärker in den programmatischen Äußerungen der Mediziner zu ihren Bildprojekten geäußert, als daß man in der Praxis tatsächlich auf den Künstler verzichtet hätte; aber genau diese Diskrepanz verdeutlicht um so schärfer die Eingebundenheit medizinischer Bildpraxis in die an anderen Orten

5 | Ebd., S. 102.

6 | A. Rauber 1897, S. 17.

geführten Debatten zum ›Künstler‹ und ›Wissenschaftler‹ als unterschiedlichen Subjektivitätsmodellen der Wissensproduktion.

Die Geschichte der Objektivität, so lautet eine weitere Erkenntnis dieser Arbeit, ist Bildgeschichte in mehrfachem Sinn. Zum einen spielt sie sich auf der visuellen Ebene ab, wie die Möglichkeit einer Qualifikation einer medizinischen Illustration als ›objektiv‹ zeigt. In einem weiteren Sinn jedoch sind moderne Objektivitätsvorstellungen Teil einer Bildgeschichte, die auch Veränderungen außerhalb eines engen disziplinären Rahmens umfassen. In den von beiden Seiten, der Kunst wie der Wissenschaft, reklamierten Begriffen wie ›Realismus‹ oder ›Wahrheit‹ zeigt sich eine parallele Bemühung um eine ›Ästhetik der Objektivität‹. Diese ist als Kristallisations- und Ausstreuungspunkt gleichermaßen zu verstehen. Man trifft sich im gegenseitigen Verweis aufeinander, man arbeitet sich an den Positionen des anderen ab, aber man schlägt dann auch einen anderen Weg ein, jedoch nicht ohne daß sich die Effekte der Begegnungen identifizieren ließen. ›Künstler‹ und ›Wissenschaftler‹ fungierten als Kürzel für die Versuche, ein problematisch gewordenes Verhältnis neu zu denken; die Arbeit versteht sich damit auch als ein Beitrag zur Historisierung eines Verhältnisses, das in jüngster Zeit wieder vermehrt auf jenes »mythische Ursprungsbild«⁷ zurückgeführt wird, das für eine gleichsam natürliche Einheit von Künstler und Wissenschaftler wirbt. So treffen sich Künstler und Wissenschaftler scheinbar in einer beiden attestierten »grandiosen Universalität«, in der »der Gelehrte und der Künstler, einer Aufgabe dienend, [einswerden]; beide »fühlen sich berufen, die Naturgesetze zu ergründen und die Geheimnisse der Schöpfung in immer neuen Offenbarungen zu erhellen.«⁸

Ganz so emphatisch wird man es heute wohl nicht mehr ausdrücken mögen – ein ähnlicher Tenor findet sich aber gleichwohl in bildwissenschaftlichen Arbeiten, die die Kunst des späten 19. Jahrhunderts plötzlich auf »wissenschaftlichem Niveau« angesiedelt sehen wollen.⁹ Beide Denkfiguren projizieren ein im 19. Jahrhundert entwickeltes Modell des ›Künstlers als Forscher‹ auf andere Zeiten. Unreflektiert wird auf eine Argumentation aufgebaut, die die Erkenntnis der »Offenbarungen der Schöpfung« sowohl dem Künstler wie dem Wissenschaftler

7 | S. Schade/S. Wenk 1995, S. 347.

8 | Walter Koschatzky: Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg 1977, S. 38.

9 | So lobt Probst (2005) die Zeichnungen Menzels: »Als Vergewärtigung auf wissenschaftlichem Niveau sind diese Zeichnungen mehr als Bildideen und Vorstudien [...]. In Menzels Zeichnungen und Skizzen [wird] Wahrnehmung [...] Forschung.«, S. 22.

zuschreibt und schließlich das »wissenschaftliche Niveau« zum Qualitätsmerkmal künstlerischer Arbeit werden läßt, ohne zu bedenken, daß eine solche Attributierung erst dann Sinn macht, wenn eine rigide Hierarchie zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Produktivität etabliert ist. Vor allem aber transportiert dieser Entwurf des Künstlers/Forschers die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen der »Ergründung der Naturgesetze«. Einer weiblich gedachten »Natur« gegenübergestellt, sollen sie Distanz, Wahrheit und einen Blick einüben, der sie »jede Feinheit wahrnehmen«¹⁰ läßt. Auch unter diesem Aspekt lassen sich die wechselseitigen Ausgriffe der Kunst in die Wissenschaft und umgekehrt als Versuche der Autoritätssicherung verstehen.

10 | K. Fiedler 1889, S. 259.

