



BEATE OCHSNER, ANNA GREBE (HG.)

---

# Andere Bilder

Zur Produktion von Behinderung  
in der visuellen Kultur

---

Während Behinderung mittlerweile nicht nur in den interdisziplinären Disability Studies selbstverständlich als soziokulturelle Kategorie gefasst wird, finden Anschlüsse an die Visual Culture bislang nur vereinzelt statt. In diese Forschungslücke schreiben sich die Beiträge des Sammelbandes ein: Beispielhaft werden Bilder aus Literatur, Kunst, Archivfotografie und Dokumentarfilm vorgestellt und detaillierten Analysen unterzogen. Gibt es medien-spezifische Inszenierungsstrategien, die ein kulturell erlerntes Sehen oder Übersehen von Behinderung bestätigen oder irritieren? Inwieweit wird die Konstruktion der Bilder sichtbar? Und besteht die Möglichkeit, Bilder jenseits der Dichotomie von Behinderung und Nicht-Behinderung zu produzieren?

ISBN 978-3-8376-2059-7



**[transcript]**

## Editorial

Die wissenschaftliche Buchreihe **Disability Studies: Körper – Macht – Differenz** untersucht »Behinderung« als eine historische, soziale und kulturelle Konstruktion; sie befasst sich mit dem Wechselspiel zwischen Machtverhältnissen und symbolischen Bedeutungen. Die Reihe will neue Perspektiven eröffnen, die auch den medizinischen, pädagogischen und rehabilitationswissenschaftlichen Umgang mit »Behinderung« korrigieren und erweitern. Sie geht aus von Phänomenen verkörperter Differenz. Fundamentale Ordnungskonzepte, wie sie sich in Begriffen von Normalität und Abweichung, Gesundheit und Krankheit, körperlicher Unversehrtheit und subjektiver Identität manifestieren, werden dabei kritisch reflektiert.

Im Horizont gesellschaftlicher Entwicklungen will die Buchreihe **Disability Studies** zur Erforschung zentraler Themen der Moderne beitragen: Vernunft, Menschenwürde, Gleichheit, Autonomie und Solidarität.

Die Reihe wird herausgegeben von Anne Waldschmidt (Internationale Forschungsstelle Disability Studies, Universität zu Köln), in Zusammenarbeit mit Thomas Macho (Institut für Kultur- und Kunstwissenschaften, Humboldt-Universität Berlin), Werner Schneider (Philosophisch-Sozialwissenschaftliche Fakultät, Universität Augsburg), Prof. Dr. Anja Tervooren (Fakultät für Bildungswissenschaften, Universität Duisburg-Essen) und Heike Zirden (Berlin).

BEATE OCHSNER, ANNA GREBE (HG.)

## **Andere Bilder**

Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld  
Lektorat & Satz: Beate Ochsner, Anna Grebe  
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar  
ISBN 978-3-8376-2059-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:  
[info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

# Inhalt

---

**Vorwort** | 7

**Zwischen alten Bildern und neuen Perspektiven.  
Geistige Behinderung als Herausforderung für die Ethik**

Markus Dederich | 13

**Der Blinde als der Andere.  
Moderne Praktiken epistemischer Politik**

Michael Schillmeier | 31

**Biopolitisch: Andere Blicke**

Vittoria Borsò | 51

**Fetale Anomalie.  
Über das böse Erwachen der guten Hoffnung**

Daniel Hornuff | 77

**Bildliche Darstellungen des (nicht)behinderten Bettlers im  
Martinswunder aus der Perspektive mittelalterlicher Mentalitäten**

Irina Metzler | 93

**Behinderung in der Karikatur.  
Zum Verhältnis von Hässlichkeit, Komik und Behinderung in der  
Geschichte der Karikatur**

Claudia Gottwald | 117

**»Lärmender Frohsinn«.  
Fotografien körperbehinderter Kinder (1900-1920)**

Philipp Osten | 133

**Die nackte Wahrheit.  
Bildnisse mit Behinderungen**

Christian Mürner | 161

**Erzählen, wie man in andere Zustände kommt:  
Mentale Denormalisierung in der Literatur (mit einem Blick auf Zola  
und Musil)**

Jürgen Link | 179

**Menschentrümmer oder eine neue Anthropologie?  
Zur Fotografie der hässlichen Krankheiten im 19. Jahrhundert**

Gunnar Schmidt | 195

**Fotografien-wider-Willen:  
Psychiatrische Bilder und Vor-Bilder vom Anderen im  
20. Jahrhundert**

Susanne Regener | 211

**Wenn der Fotograf kommt:  
Eine Porträtserien aus dem Fotoarchiv der  
Stiftung Liebenau**

Anna Grebe | 227

**Behinderung ausstellen:  
Un-/Möglichkeiten der Re-/Präsentation**

Cornelia Renggli | 249

**»Ich wollte, Sie könnten das auch einmal sehen« (Fini Straubinger).  
Zum Widerstand der Bilder in LAND DES SCHWEIGENS UND DER  
DUNKELHEIT**

Beate Ochsner | 261

**Verletzbare Augenhöhe.  
*Disability*, Bilder und Anerkennbarkeit**

Ulrike Bergermann | 281

**Autorinnen und Autoren | 307**

# Fotografien-wider-Willen:

Psychiatrische Bilder und Vor-Bilder vom Anderen im  
20. Jahrhundert

---

SUSANNE REGENER

## VOR-BILDlichkeit

Fotografischen Bildern geht eine Praxis voraus: Sie werden im Vorfeld schon mit einer bewussten Absicht oder unbewussten Bewegung gestaltet, wenn die Kamera an einem bestimmten Ort gezückt wird, wenn der Fotograf oder die Fotografin durch den Sucher bzw. auf dem Display das zu Fotografierende in den Blick nimmt. Voraus geht dem Bild aber auch ein Diskurs oder eine Haltung des Fotografen/der Fotografin zum Ort der Aufnahme und zum Objekt der Aufnahme. Insofern geht in den Herstellungsprozess etwas Vor-Bildliches ein. Wird das Bild deshalb auch im paradigmatischen Sinne vorbildlich?<sup>1</sup> Mich interessiert hier konkret die Herstellungsgeschichte von Fotografien, die in Psychiatrien des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Wie ist das visuelle Objekt zu dem geworden, was sich zu erkennen gibt: Ist es denn entworfen worden?<sup>2</sup> Wenn ich den Vorentwurf annehme, kann das Bild nicht zufällig entstanden sein. Vor-Bildlichkeit ist somit mehr als der Prozess des Bilder-Herstellens im technischen oder künst-

---

1 Für Inspirationen danke ich den Organisatoren der Konferenz »Vor-Bildlichkeit« des Eikones-Forums Basel, Toni Hildebrandt und Ulrich Richtmeyer und den dortigen Mit-Referent(-innen): eikones.ch.

2 Dieser Artikel geht zurück auf eine Forschung und Analyse, die ich in meinem Buch Visuelle Gewalt: Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts. Bielefeld: transcript 2010 ausführlich dargelegt habe.

lerischen Sinn. Die Auffassung von der Fotografie als »Signifikationspraxis«<sup>3</sup> erscheint mir für meine Überlegungen zum Bild sinnfälliger: Victor Burgin betont mit diesem Begriff, dass an Objekten, an bestimmten Materialien in spezifischen sozialen und historischen Kontexten gearbeitet wird und dass gleichzeitig das Merkmal der Fotografie in der Produktion und Dissemination von Bedeutung besteht.<sup>4</sup> Die Bildpraktiken, die zu den hier vorgestellten Fremd-Darstellungen von Menschen aus der Psychiatrie führen, sind gekennzeichnet von einem spezifischen wissenschaftlichen und narrativen Umfeld, in dem Fotoamateure aktiv werden. In der Regel waren dies ausgebildete Ärzte, zu deren Berufsalltag bestimmte Umgangsformen mit Patienten gehörten. Nach ihren Anweisungen wurden die Patient(-innen) mit einer Diagnose versehen, klassifiziert und zu therapeutischen Programmen geführt/unterworfen. In welcher Beziehung steht ein Foto zum Raum seiner Entstehung und zur Wirklichkeit, in der es wirken soll, zu den Abgebildeten selbst und zu den das Foto umgebenden Texten?<sup>5</sup> Nicht nur die Praxis der Signifikation spielt in diesem Zusammenhang eine Rolle, sondern auch eine auf die Rezeption des Bildes gerichtete Praxis, die das Bild selbst in Prozesse der Bedeutungsbildung involviert.

Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat in Anlehnung an den Sprechakt den Begriff des Bildaktes geprägt, bei dem an die Stelle des Sprechenden die Bilder gesetzt werden.<sup>6</sup> Damit wird die wissenschaftliche Aufmerksamkeit von den ikonografischen Anteilen hin zu den ›Äußerungsakten‹ und mithin zu den Akteur(-innen) verlagert:

»Der hier verwendete Begriff des ›Bildakts‹ nimmt diese Spannungsbestimmung auf, um den Impetus in die Außenwelt der Artefakte zu verlagern. In diesem Positionswechsel geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.« (Ebd., S. 52)

Der Bildakt besteht aus einer »Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln« (ebd.), die aus dem Zusammenspiel des Bildes und seinen verborgenen In-

---

3 Burgin, Victor: »Einleitung zu ›Thinking Photography‹« [1982], in: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 25-37, hier S. 25.

4 Ebd.; als Konzeptkünstler hatte Burgin eine sehr konkrete Vorstellung von der Formung des Objekts.

5 Regener, Susanne: »Visuelle Kultur«, in: Ayaß, Ruth; Bergmann, Jörg (Hg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Hamburg: rororo, S. 435-455, hier S. 438.

6 Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010.

halten mit den Betrachter(-innen) konstituiert wird. Ich möchte hinzufügen, dass die Rolle des Bildes nicht nur im Dialog mit dem Betrachter entsteht, sondern dass auch die bildproduzierenden Ärzte bewusst oder unbewusst an der Latenz des Bildes arbeiten. Das ist z.B. der Fall, wenn Porträtfotografien von Patienten immer wieder mit ähnlichen stereotypen Grundzügen ausgestattet werden, so dass sie sich reproduzieren, auch über längere Zeiträume hinweg, wie zu zeigen sein wird. Die verborgenen Botschaften werden im Falle der Anstaltfotografie für den wissend Sehenden rezipierbar, und sie lenken wiederum die Arbeit der Ärzte; die Latenz ist somit Teil der Bildpraxis in der Psychiatrie.

Durch diese Verschiebung der Aufmerksamkeit wurde nicht die Machtposition in Frage gestellt, die die Fotografien in der Psychiatrie für die Blickposition der Herrschenden über die Anderen hatten. Im Gegenteil: Die Latenz des Bildes brachte, entgegen aller kontextuellen Beschreibungen, gerade die hegemoniale Sicht und Behandlungsweise hervor. Es kann mithilfe der »Theorie des Bildakts« besser verstanden werden, wie solche Fremd-Fotografien aus Zwangskontexten für Künstler, z.B. die des Surrealismus, in neue Kontexte übersetzt werden konnten. Schließlich, so kann man die Situation interpretieren, hatten die Ärzte spätestens nach der Psychiatriereform in den 1970er Jahren einen großen Respekt vor der Wirkmächtigkeit der Bilder und verabschiedeten sich weltweit weitgehend von dieser Praxis der Visualisierung von psychisch Kranken.

Die Beispiele, die im Folgenden vorgestellt, stammen aus einer von Erving Goffman so benannten »totalen Institution«: Die Psychiatrie ist ein Ort, wo alle Bewegungen und Produktionen hierarchisch geregelt und kontrolliert werden.<sup>7</sup> Alle Fotografien, die in der Psychiatrie von Patient(-innen) handeln, sind von jenen gemacht, die die Aufsicht führen und die die Idee der Einsperrung und der Notwendigkeit einer Beobachtung vertreten. Mimesis bezieht sich, das wird gezeigt, auf Vorstellungen mentaler, narrativer, wissenschaftlicher und alltagskultureller Art.

Daneben gab und gibt es in der psychiatrischen Anstalt auch ein Bilderschaffen von Patienten und Patientinnen: Malerei, Stickerei, Skulpturen herstellen, fotografieren. Gelegentlich geduldet wurden diese Aktivitäten in psychiatrischen Anstalten, und es gab/gibt Förderer, die die Produkte des Selbstaudrucks in Ausstellungen präsentieren und publizieren, wie z.B. in den 1920er Jahren Hans Prinzhorn in Heidelberg, Erik Strömngren, Johannes Nielsen, Mia Lejsted seit den 1950er Jahren in Risskov/Aarhus und aus der Zeit zwischen 1920 und 1955 stammen Zeichnungen und Gemälde von Psychiatriepatienten, die Irene Jakab in

---

7 Goffman, Erving: *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

Pécs zusammengetragen hat.<sup>8</sup> In welcher Weise gehen Selbstbildnisse mit Fremddarstellungen eine Korrespondenz ein? Wie wirkten sich Duldung und Förderung der Patientenaktivitäten in der Psychiatrie auf den Diskurs über den Anderen, das Abweichende und Behinderung aus? Das wären wichtige, noch zu erforschende Fragestellungen.

## PRODUKTION VON ZWANGSBILDERN

Dieser Text allerdings beschäftigt sich mit fotografischen Porträts, die zumeist unter Zwang hergestellt wurden. Nicht immer wird eine Patientin mit physischer Gewalt vor der Kamera ruhig gestellt (Abb. 1). Wenn man der Studie über Hysterie von Georges Didi-Huberman folgt, gab es auch Situationen, in der Patientinnen die Rolle der Kranken sehr gut beherrschten, das Spiel des Bildermachens durch die Ärzte mitspielten und dadurch möglicherweise einer Demütigung entgingen. Eine solche – man könnte sagen: eigensinnige Taktik, die in das Bild eingeht, wurde von der Patientin Augustine der Pariser *Salpêtrière* beherrscht. Sie war das Model, die Performerin, in der berühmten Klinik von Jean-Martin Charcot Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>9</sup> Sie beherrschte die Rolle, die von ihr verlangt wurde, bis sie irgendwann aus der Klinik flüchtete.

Ich nenne die Fotografien, die in der geschlossenen psychiatrischen Anstalt (oder in anderen medizinischen Umgebungen) entstehen, Fotografien-wider-Willen<sup>10</sup>: Sie wurden gegen den Willen bzw. ohne Einwilligung der betroffenen Person oder der Angehörigen unter direkter Gewaltanwendung (Abb. 1) oder indirekter Gewaltanwendung, d.h. durch beständige Überwachung, Medikalisie-

---

8 Siehe Prinzhorn, Hans: *Bildnerei der Geisteskranken*. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychoopathologie der Gestaltung. Berlin: Springer 1922; für die Psychiatrie in Risskov/Aarhus siehe: *Museum Ovariaci*: <http://ovartaci.dk/>, letzter Zugriff am 04.07.2012; Jakab, Irene: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken*. Ihre psychiatrische und künstlerische Analyse. Berlin: Akademie der Wissenschaften/Henschel 1956.

9 Didi-Huberman, Georges: *Die Erfindung der Hysterie*. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. München: Fink 1997.

10 Ich habe diesen Ausdruck zunächst für Zwangsfotografien entworfen, die bei der Polizei per Befugnis der Strafprozessordnung auch heute noch legitimiert sind: Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung*. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen. München: Fink 1999. In *Psychiatrien der westlichen Welt* ist dieser Zwang seit den 1970er Jahren aufgehoben.

rung und verschiedene Therapieformen hergestellt. Sie sind Dokumente einer Machtbeziehung: Diese besteht aus einem hypostasierten leidenden Individuum, einem disziplinierenden Umfeld, korrigierendem Pflegepersonal und einem allwissenden Arzt. Die Zwangsbilder sind Gegenentwürfe zu repräsentativen Porträts. Oftmals, so kann man aufgrund der sozialen Herkunft der Patient(-innen) annehmen, hat es sicherlich noch keine oder nur eine eingeschränkte Fotografie-Erfahrung gegeben im Sinne eines selbstbestimmten Porträts.

Fotografien-wider-Willen orientieren sich an Erfassungsfotografien, wie sie bei kolonialistischen Forschungsprojekten weißer Forscher von den so genannten Wilden, Eingeborenen, *natives* hergestellt wurden und später, um 1900 bei der erkennungsdienstlichen Arbeit der Polizei standardisiert und international gleich gestaltet vollzogen wurden.<sup>11</sup>



Abb. 1

Quelle: Aus der Landes-Heil- und Pflegeanstalt Weilmünster, 1905/06, Landeswohlfahrtsverband Hessen (Archiv).

11 Siehe Maxwell, Anne: *Colonial Photography & Exhibitions. Representations of the ›Native‹ and the Making of European Identities*. London: Leicester University Press 1999; Regener: Erfassung.

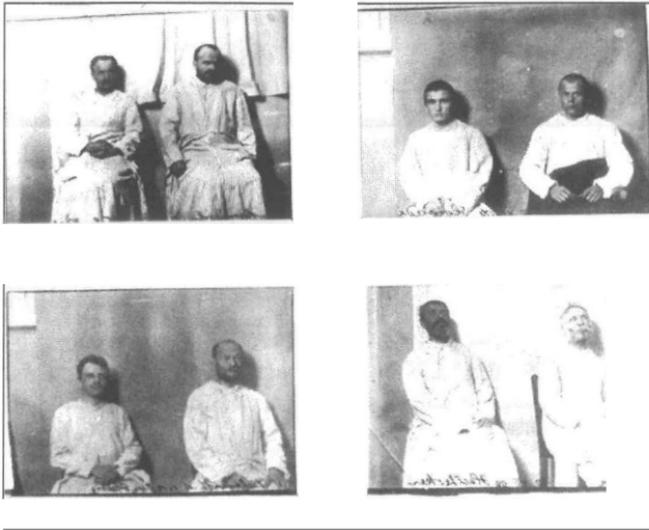


Abb. 2

Quelle: Aus der Landes-Heil- und Pflegeanstalt Weilmünster, 1909, Landeswohlfahrtsverband Hessen (Archiv).

Die Männer, die auf diesen Fotografien zu sehen sind (Abb. 2), wurden buchstäblich aus dem Bett gezerrt: Sie tragen Nachthemden, mal liegt eine Decke, mal ein zweites Hemd über den bloßen Knien. Improvisiert wirkt auch der Hintergrund: Nur in zwei Fällen heben sich die weiß gekleideten Patienten kontrastreich vor dem Hintergrund ab, einmal ist eine Überlichtung zu konstatieren und ein weiteres Foto zeigt auf Kopfhöhe einen faltenreichen Vorhang. Bei allen Fotografien ist sichtbar geblieben, dass im Krankenhaus eine atelierähnliche Situation hergestellt werden sollte, in der die Porträts inszeniert wurden. Die amateurische Medienpraxis in der totalen Institution orientierte sich an einem kulturellen Muster der Porträtfotografie, nämlich an dem der Fotografie-Ateliers, die seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit preiswerten Carte-de-Visite-Fotografien Porträts für das Bürgertum herstellten. In diesen Fotoateliers gab es ein mehr oder weniger pompös ausgestattetes Standardprogramm für Hintergrund, Sitzgelegenheiten und Accessoires. Die Selbstdarstellung des Bürgers geriet damit zum Klischee, wie der Fotohistoriker Timm Starl betont.<sup>12</sup> Die Fremddarstellung oder Fotografie-wider-Willen schafft ebensolche Klischees,

12 Starl, Timm: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts. Marburg: Jonas 1991, S. 31.

ohne jedoch den Anspruch an ein schönes, repräsentatives Produkt zu haben, ein Anspruch, der eine Illusionsbildung anstreben würde. Stattdessen bleibt der Inszenierungsraum sichtbar und die Degradierung der Männer durch ihre Darstellung in Nachthemden sowie die mangelnde Ausleuchtung der Szene und der Köpfe signifiziert das Machtverhältnis, dem diese Männer unterworfen sind, bei gleichzeitiger laienhafter – und das meint hier unprofessioneller – Durchführung der Visualisierung. Demütigung war Teil des Produktionsprozesses, denn nichts ist ins Bild gebracht, das den einzelnen Mann individualisieren würde, private Kleidung und Habe sind ihm genommen. Erving Goffman prägte für diese Situation der Visitierung und erzwungenen Veräußerung persönlicher Dinge den Begriff der »zwischenmenschlichen Verunreinigung«<sup>13</sup>. Die Privatsphäre des Patienten wurde verletzt, wenn alles an seinem Körper und um ihn herum untersucht und er schließlich aufgefordert wurde, in Anstaltskleidung vor die Kamera zu treten, mal zu zweit, zu dritt und in späterer Zeit auch allein.

Als Vorbilder könnten improvisierte Aufnahmen von Wanderfotografen geltend haben, d.h. jene ambulanten Inszenierungen, die im Freien stattfanden statt im Atelier. Zumeist waren die Kunden dieser umherziehenden und hausierenden Fotografen Landarbeiter oder Handwerker, Ladenbesitzer und Arbeiter in der Stadt. Die ambulante Inszenierung, die nicht vergleichbar perfekt sein konnte wie im Atelier, war selbst signifikant für die Repräsentation unterer sozialer Schichten. Im Zusammenhang mit der Ablichtung von Patienten in der Psychiatrie wurde ein Bildelement oder eine Bildkomposition eingeführt, die diese soziale Komponente enthielt. Die reihenweise Fotografie der Männer, im Fall der Landes Heil- und Pflegeanstalt Weilmünster waren es mehrere Fotoalben zwischen 1905 und 1914, setzt die einzelne Fotografie in einen Zusammenhang der Präsentation im Album, die während des Produktionsprozesses schon vorgedacht wurde und die Standardisierung noch einmal verstärkt.<sup>14</sup>

Fotografische Aktivitäten im Krankenhaus müssen vor dem Hintergrund medizinischer und klinischer Leitideen gesehen werden: Porträtfotografien von Patienten und Patientinnen sollten die Klassifizierungsarbeit unterstützen und vor allem helfen, etwas zu »sehen« – und das hieß, den Patienten als kranken Menschen zu identifizieren »sehen lernen«. Der klinische Blick entstand historisch erst nach und nach im Zuge einer Schule des Sehens, in der die Fotografie, wenn auch amateurhaft ausgeführt, zum Vehikel der ärztlichen Blickarbeit wurde. In

---

13 Goffman: *Asyle*, S. 37f.

14 Siehe ausführlicher dazu: Regener: *Gewalt*, S. 95-115.

der Ausbildung einer »Souveränität des Blicks«<sup>15</sup> orientierte sich die klinische Psychiatrie an der Naturgeschichte, einer Wissenschaft, die im 18. Jahrhundert das Wissen, die Objekte, die Daten ordnete und in Diskurse überführte. Am Beginn psychiatrischer Wissensgeschichte stand die Idee, aus Verworrenheit und Unklarheit über die Symptome eine klare Sicht auf die Ursachen der Krankheit zu erzielen, eben mit wissenschaftlich geschulten Augen. (ebd., S. 102-107)

Sigmund Freud beschrieb Anfang des 20. Jahrhunderts, was die Psychoanalyse von der Psychiatrie unterscheidet. Psychiater in Kliniken würden weitgehend im Dunkeln stochern, wenn sie um Diagnosen und die Prognose des weiteren Verlaufs einer Krankheit bemüht waren. In diesem Zusammenhang sollte die Fotografie, das Bild vom Patienten, buchstäblich Licht in die Arbeit bringen. In Freuds Kritik heißt es, der Psychiater würde sich mit der Diagnose eines Falles begnügen. Er würde sich nur mit den äußeren Formen beschäftigen und diese als Realität denken.<sup>16</sup> Die Fotografie, die zeitgenössisch als Wahrheitsmedium funktionierte, wurde in der Psychiatrie als Medium einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Symptomen und Charakterisierungen der Diagnosen aufgefasst. Freud hatte sich vom Studium des Körpers und des Gesichtes abgewendet; seine Therapie folgt der Stimme und der Erzählung. In der Psychiatrie hingegen wurde die physiognomische Anschauung favorisiert, für die die Fotografie kongeniales Medium war.

## VISUALISIERUNGEN FÜR DIE WISSENSCHAFT

Der erste Fotograf psychiatrischer Patient(-innen) war Hugh Welch Diamond. Aus seinen Beschreibungen über Produktionsprozesse von Bildern kranker und geheilter Patient(-innen) wird deutlich, dass seine Begeisterung für das Foto von ihm als Bildakt beschrieben wird: Im Vergleich zu früheren Zeichnungen gäbe das Foto einen perfekten und dauerhaften Eindruck vom Fall. Geradezu enthusiastisch betonte Diamond, dass hier nicht nur die Technik verwirklichte, was der Arzt speichern möchte, sondern dass bei der Herstellung der Fotografie die Beziehung zwischen Arzt und Patientin in neuer Weise ein ›wahres Bild‹ entstehen lässt, das späterhin die Kraft hätte, die Patientin selbst zu belehren. Diamond

---

15 Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt a.M.: Fischer 1988, S. 19.

16 Freud, Sigmund: »Psychoanalyse und Psychiatrie«, in: Ders.: Studienausgabe, Band 1 (= Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse). 8. Auflage. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1978, S. 243-257.

hielt verschiedene Krankheitsstadien einer Patientin fest (Abb. 3), um ihr selbst die Prozesse vor Augen zu führen:

»Diese Patientin wollte es kaum glauben, dass ihr letztes Bild, das sie so ordentlich gekleidet wie früher und in gesundem Geisteszustand zeigte, so schreckliche Vorläufer gehabt haben sollte, und mit diesen treuen Mahnern in der Hand wird sie stets die glücklichsten Gefühle der Dankbarkeit für eine so vollständige und unerwartete Heilung bewahren.«<sup>17</sup>



Abb. 3: »Puerperal Mania in Four Stages«, Lithografie nach Fotografien von Hugh W. Diamond, 1858

Quelle: Adrienne Burrows/Iwan Schumacher, Dr. Diamonds Bildnisse von Geisteskranken, Frankfurt a.M.: Syndikat 1979.

Die Beziehung zwischen dem Bild, seiner Latenz und der Betrachterin/Patientin wird hier schon vorweggenommen. Die psychiatrische Wissenschaft versucht den Bildakt für eine bestimmte Klientel zu manipulieren. Allerdings bleiben die

<sup>17</sup> Burrows, Adrienne; Schumacher, Iwan: Dr. Diamonds Bildnisse von Geisteskranken. Frankfurt a.M.: Syndikat 1979, S. 156.

zumindest im aufklärerischen Sinne an Heilung interessierten Visualisierungen von Diamond Einzelfälle in der Geschichte der psychiatrischen Fotografie.

Vor jedem Bild steht eine Erzählung, d.h. die Beschäftigung mit einem Thema, das auch in visuellen Artefakten seinen Niederschlag findet. Insofern steht das Foto nicht unbedingt in einem direkten Zusammenhang zu einem Vor-Bild, wohl aber in einem narrativen, Anschaulichkeit produzierenden Diskurs.

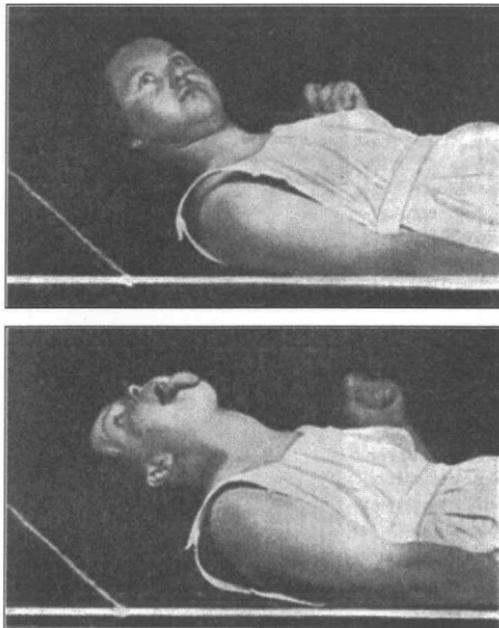


Abb. 4 a, b: Hysterischer Anfall

Quelle: Emil Kraepelin, Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte. Band 4, 8. Auflage. Leipzig 1915.

Der deutsche Psychiater Emil Kraepelin wurde 1903, nach verschiedenen Stationen, Professor für Psychiatrie an der Universitätsklinik in München. Sein international einflussreiches Lehrbuch war anfangs nicht illustriert, erst in der 8. Auflage (1909-15) wurden wenige Bilder einbezogen. »Gesichtsausdruck im hysterischen Anfall« und »Ausstrecken der Zunge im hysterischen Anfall« (Abb. 4 a, b) waren zwei Ansichten, die Kopf und Oberkörper einer Frau vor einem dunklen Hintergrund zeigten. Kraepelin hatte sein Vor-Bild im Kopf: Für ihn waren alle psychischen Störungen körperlicher Art und sollten bezähmt wer-

den.<sup>18</sup> Obwohl es in seinem Werk nicht zur Sprache kommt, scheinen auch die Fotografien hysterischer Anfälle von Frauen aus dem Charcot'schen Klinikatelier ebenso Vor-Bilder gewesen zu sein, wie die vielen Beschreibungen, die sich mit Krisenzuständen von Frauen beschäftigen. Zur Diskurspraktik gehörte es, dem Anormalen über die textuelle und die visuelle Beschreibung ein Gesicht zu geben. Das Foto ist der Beweis für Abweichung.

## MUSEALISIERUNG UND KONTINUITÄTSKONSTRUKTION

Während einige Fotoalben und Fotoserien, die in der Psychiatrie angefertigt wurden, dort auch verbleiben, gehen andere in Lehrbücher der Psychiatrie ein, werden also in einen bewussten Vermittlungsprozess eingespannt.<sup>19</sup> Die Produktionen von Jean-Martin Charcot und seinem Team an der Pariser *Salpêtrière* zielen auf eine Verewigung des psychiatrischen Blicks: Mit der »Iconographie photographique de la Salpêtrière« (1875) und der »Nouvelle Iconographie photographique de la Salpêtrière«, die zwischen 1888 und 1918 28 Bände umfasste, wurde ein umfangreiches Bildwerk angelegt, das eine ikonografische Geschichte fortschreiben wollte.

Die Vor-Bilder (z.B. Abb. 5) für dieses Bildwerk, bestehend aus künstlerischen Darstellungen von so genannten Besessenen, waren Bestandteil von Charcots privater Sammlung gewesen und wurden erstmals 1887 veröffentlicht.<sup>20</sup> Die beiden Mediziner sind viel gereist, haben Museen und Privatsammlungen evaluiert und Freunde und Kollegen zum Mitsammeln aufgefordert. Charcot und Richer hatten ein besonderes Verhältnis zur Kunst: Sie interessierten sich dafür, Kunst für die medizinische Wissenschaft nutzbar zu machen und sie hatten den Anspruch, ihre visuellen Studien mit dem seinerzeit neuen Medium Fotografie in eine spezifische Form des Beweises aus der klinischen Praxis zu transformieren.

Die Repräsentation des Heiligen Ignatius von Loyola (Gemälde von Peter Paul Rubens 1617/18) beispielsweise ist Bezugspunkt für das Charcot'sche Denkgebäude. Seine Interpretation verweist auf seine zeitgenössischen Erfahrungen mit und seine Konstruktionen zum Krankheitsbild Hysterie. Die hier dar-

18 Emil Kraepelin, Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte. Vier Bände. 8. Auflage. Leipzig: Barth 1909-1915.

19 Siehe Regener: Erfassung, S. 117-153.

20 Charcot, Jean-Martin; Richer, Paul: Les demoniaques dans l'art. Avec 67 figures intergalées dans le texte. Paris: A. Delahaye et E. Lescrosnier 1887; Charcot, Jean-Martin; Richer, Paul (Hg.): Die Besessenen in der Kunst. Göttingen: Steidl 1988.

gestellte Besessene würde die »Symptome eines ›großen Anfalls‹« darstellen, und besonders bemerkenswert findet Charcot, dass »die abscheuliche Deformation der Halsbildung getreulich« (ebd., S. 83) nachgezeichnet sei. Ferner gibt Charcot eine Einschätzung zur Verwissenschaftlichung mit psychischem Leiden, die einsetzt, als sich die Inaugenscheinnahme von Priestern und Richtern hin zu Ärzten im 19. Jahrhundert ändert. (Ebd., S. 11f) In seiner Betrachtung der Kunstgeschichte fragt er immer wieder nach »echten Typen« und konstatiert »Meisterschaft in der Beobachtung und exakten Nachbildung der Natur«. (Ebd. S. 77)



Abb. 5: »Der Heilige Ignatius heilt die Besessenen«

Quelle: Stich nach dem Gemälde von Peter Paul Rubens, aus Jean-Martin Charcot/Paul Richer (Hg.), *Die Besessenen in der Kunst*. Göttingen: Steidl 1988.

Charcots Sammlungen und Historiografien waren eine wissenschaftlich-museale Beschäftigung, die schließlich darin mündet, dass er selbst voller Stolz die *Salpêtrière* als »lebendes pathologisches Museum« bezeichnete. Seine Vorlesungen, zu denen sich nicht nur angehende Ärzte trafen, sondern auch »Schriftsteller, Schauspielerinnen, die elegante Halbwelt«, wie der Schriftsteller Axel Munthe in seinen Beobachtungen beschreibt, waren visuelle Spektakel.<sup>21</sup> Man

21 Siehe Schneider, Manfred: »Nachwort«, in: Charcot, Jean-Martin; Richer, Paul (Hg.): *Die Besessenen in der Kunst*. Göttingen: Steidl 1988, S. 138-158, hier S. 157.

hat den Eindruck, dass Charcot in diesen Vorlesungen die Patientin in stereotyper Weise vorführt (Abb. 6) und damit die Kontinuität eines visuellen Musters von der lasziven Patientin, die gestützt werden muss, beschwört.



Abb. 6: Eine klinische Vorlesung bei Charcot

Quelle: Gemälde von Brouillet, aus Jean-Martin Charcot/Paul Richer (Hg.), *Die Besessenen in der Kunst*. Göttingen: Steidl 1988.

Aus der Perspektive eines bis 1985 immer wieder aufgelegten Lehrbuches der Psychiatrie kann eine weitere Festschreibung eines stereotypen ärztlichen Blicks konstatiert werden. Ein Beispiel für die Bebilderungspraxis der Schweizer Psychiater Eugen Bleuler und seines Sohnes Manfred ist die Fotografie einer Frau, die als »Manische Schizophrene« bezeichnet wurde (Abb. 7 a, b). 1910 wurde diese Fotografie in der Zürcher Klinik Burghölzli hergestellt. Als Manfred Bleuler 1979 das Lehrbuch der Psychiatrie seines Vaters Eugen neu be- und überarbeitet, illustriert er den Fall mit eben dem gleichen Foto, das leichte formale Abweichungen enthält (Abb. 7 b).



Abb. 7a: »Manische Schizophrene«, um 1910

Quelle: Eugen Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie, Berlin: J. Springer 1916.

Abb. 7b

Quelle: Eugen Bleuler, Lehrbuch der Psychiatrie. 14. Auflage. Bearbeitet von Manfred Bleuler. Berlin/Heidelberg/New York: Springer 1979.

Der Text dazu lautet in der Ausgabe des Sohnes:

»Manische Schizophrene, die sich aus Gras und Zweigen einen Kranz gemacht hat, daneben in stereotyper Weise den in Form einer Wurst zusammengedrehten unteren Teil des Kleides mit beiden Händen umfasst hält. Im Bett hält sie das in gleicher Weise zusammengedrehte Leinentuch vor sich hin. Das Interesse an dem Vorgang des Photographierens verdeckt den sonst steifen Gesichtsausdruck. Aufnahme von 1910. Die heutige klinische Behandlung soll derartige Verwahrlosungen nicht mehr aufkommen lassen.«

Die Ärzte zweier Generationen wollten die Abnormität der Erscheinungsweise einer Frau kennzeichnen: ihre Hosenkleidung und die ungewöhnliche Gestik gleichermaßen als Zeichen für Verrücktheit. Das Foto, das Eugen Bleuler 1916 abdruckte, ist offenbar eine retuschierte Variante: Gesicht und Hände haben eine Kontur, der Faltenwurf ist kunstvoll, der Mauerhintergrund fehlt. Der Sohn Manfred setzt zwar die Tradition des väterlichen Lehrbuchs fort, erlaubt sich aber mit einer eigensinnigen fotografischen Praxis Kritik an der visuellen Idealisierung.

Indem er nicht dasselbe Foto, sondern offenbar auf eine Variante der Fotografiersituation zurückgreift, macht er eine ›Verwahrlosung‹ deutlich und mit unscharfem Gesicht und Mauerhintergrund die Konnotation von Anormalität und Eingeschlossen-Sein.

## ABSCHIED VON VOR-BILDERN

In den meisten europäischen Psychiatrien wirkten sich die Reformbewegungen auch dahingehend aus, dass Patienten und Patientinnen nicht mehr ohne ihr Einverständnis fotografiert werden konnten und dass überhaupt die Fotografie zu Zwecken der diagnostischen Erkenntnisbildung *ad acta* gelegt wurde. In dieser Zeit entstanden im Gefolge der Antipsychiatrie neue Denkgebäude, die zu neuen (therapeutischen) Kommunikationsformen in Psychiatrien führten und auch neue Leitbilder für die Visualisierungen entwickelten. In dieser Zeit – Ende der 1970er Jahre – begann die westdeutsche Psychologin Christa Mayer in einer Berliner Nervenklinik psychotherapeutisch zu arbeiten und zunächst autodidaktisch als Amateurin Fotografie, Audioaufnahmen und Videofilm in ihrem Arbeitsumfeld einzusetzen. Von Anfang an kommt es Mayer darauf an, »das Sehen in einem nichtvoyeuristischen Sinn«<sup>22</sup> auszubilden. Ihre Fotografien (Abb. 8) sind, wie sie selbst sagt, in einem »intensiven psychodramatischen Feld« entstanden, das Sprechen, Performance, Gesang, Video und Fotografie beinhaltet. (Ebd., S. 16) Ihrem Bildentwurf geht die Kritik am diagnostischen Blick und der Praxis von Fotografien-wider-Willen voraus. Es handelt sich bei ihr um einen Produktionsprozess, der durch die Imagination gegenseitiger Einfühlnahme gekennzeichnet ist:

»In der Zusammenarbeit mit Patienten versuche ich, den kreativen Prozess der Orientierung auf ihren EigenSinn zu untersuchen, ihn zu provozieren und mit künstlerischen Mitteln nachzuvollziehen bzw. nachzuvollziehen lassen. Ich ermutige die Kranken, Situationen zu inszenieren, in denen sie selbst typisch und die für sie typisch sind. Sie versuchen, sich so zu zeigen, wie sie sind, und einander so zu verstehen, wie sie verstanden werden möchten.« (Ebd., S. 15)

---

22 Mayer, Christa: Fotografische Porträts von Langzeitpatientinnen seit 1982. Herausgegeben von Bettina Brand-Claussen und Thomas Röske, Heidelberg: Sammlung Prinzhorn 2002, S. 14. Ich danke Christa Mayer für die freundliche Überlassung der Fotografie (Abb. 8).



Abb. 8: Christa Mayer, »Frau P.«, 1996

Quelle: Christa Mayer: Frau P., aus der Arbeit PASSIO N., Berlin 1996, Colorprint 17,5 x 17,5 cm.

Christa Mayer hat in ihrer Arbeit keine konkreten Vor-Bilder bzw. versucht, diese entgegenzuarbeiten, indem sie zusammen mit den Patientinnen ein Bild entwirft. Ehemalige Vor-Bilder, d.h. visuelle Ergebnisse des diagnostischen und kategorisierenden Blicks kennt Mayer selbstverständlich; sie gehören zum kollektiven Bildgedächtnis nicht nur der in der Psychiatrie Tätigen. Durch ihre kritisch-reflektierte Einstellung zu Krankheit und mithilfe der Kommunikation mit Kranken sowie durch ihre Anregung zur Selbstdarstellung versucht die Therapeutin und Künstlerin der Kontinuitätslinie der institutionellen Fremddarstellung zu entkommen. An einer anderen Stelle schreibt Mayer: »Wenn ich fotografiere, bekommt der Andere ein menschliches Gesicht, und das Unmenschliche der Krankheit verschwindet.« (Ebd., S. 17) Der Erkenntnisprozess, in den Erfahrungen mit psychisch kranken Menschen und die Kritik an Deutungshoheiten eingehen, ist immer auch eine Auseinandersetzung mit Vor-Bildern. Die Bildakte, die mit diesen Porträts der Anderen entstehen, eröffnen eine (neue) umfassende Wahrnehmung, die die Betrachter(-innen) stärker in eine Relativierung des Selbst, des eigenen Körpers und seines Ausdrucks bringen.