

Ist der Beginn des Medienzeitalters das Ende der Geschichte des Menschen? Körperbilder, Prothesen, Maschinenmenschen und neue Kommunikationstechniken stellen seit dem 17. Jahrhundert die gängigen Menschenbilder der philosophischen Anthropologie ebenso sehr in Frage, wie sie selbst am Entwurf neuer Modelle des Humanen beteiligt sind. Eine Medienanthropologie beschreibt, wie das Wissen vom Menschen zum Projekt wird und fragt nach den Techniken der Projektion dieses Wissens: Der vorliegende Band umreißt das Bild des Menschen zwischen ikonischen Visualisierungen und symbolischen Modellen, vermischt die Schnittstellen zwischen Technik und Körper und rekonstruiert die Codierungen des Humanen in den Diskursen über neue Medien. Weit davon entfernt, von einer ihm entgegengesetzten, nicht-menschlichen Technik determiniert oder gar ersetzt zu werden, gewinnt der Mensch gerade in der Kontrastierung mit sowie als Teil von Mediendispositiven seine wechselnde Kontur.

[transcript]



MEDIALE ANATOMIEN

ANNETTE KECK, NICOLAS PETHES (Hg.)

[[

[transcript]

ANNETTE KECK, NICOLAS PETHES (Hg.)

MEDIALE ANATOMIEN

Menschenbilder als Medienprojektionen

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Mediale Anatomien :

Menschenbilder als Medienprojektionen /

Annette Keck ; Nicolas Pethes (Hg.) -

Bielefeld : Transcript, 2001

ISBN 3-933127-76-9

© 2001 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung und Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Satz: digitron GmbH, Bielefeld

Druck: DIP, Witten

ISBN 3-933127-76-9

Inhalt

ANNETTE KECK, NICOLAS PETHES

Das Bild des Menschen in den Medien.

Einleitende Bemerkungen zu einer Medienanthropologie

9

Körperbilder, Körperbildner

MARTIN SCHULZ

Die Re-Präsenz des Körpers im Bild

33

MARIANNE SCHULLER

Bildfläche Gesicht.

Selbstsetzung und Hingabe bei Lavater

51

ANNETTE KECK

Literale Anatomien.

Buchstabenmenschen – Menschenbuchstaben

61

SUSANNE REGENER

Bartfrauen.

Fotografien zwischen Jahrmarkt und Psychiatrie

81

GEORG JONGMANN

Pikturale Personifikation und das Darstellungsformat von Webcams

97

CHRISTIAN BIELEFELDT

Musik und Genießen, oder: Wie man den Körper komponiert.

Ein Versuch, Hans Werner Henzes »Heliogabalus Imperator« zu hören

113

Schnittstellen, Prothesen

NATALIE BINCZEK
Stock, Textur, Regelkreislauf.
Sehen und Tasten im 17. Jahrhundert
131

DIETMAR SCHMIDT
Das Gesicht der Mikroskopie
157

WALTER SEITTER
Möbel als Medien.
Prothesen, Paßformen, Menschenbildner.
Zur theoretischen Relevanz Alter Medien
177

EVA HORN
Prothesen.
Der Mensch im Lichte des Maschinenbaus
193

BENNO WAGNER
»Die Welt geht ihren Gang, und Du machst Deine Fahrt.«
Zur Problematik des »normalen Lebens« bei Franz Kafka
(Anhang: Interview mit URSULA WANDL, ReIntra)
211

STEFAN RIEGER
Mediale Schnittstellen.
Ausdruckshand und Arbeitshand
235

Menschenmaschinen, Maschinenmenschen

JOCHEN VENUS
Vitale Maschinen und programmierte Androiden.
Zum Automatendiskurs des 18. Jahrhunderts
253

SIMON RUF
Über-Menschen.
Elemente einer Genealogie des Cyborgs
267

Figurationen, Codierungen

GREGOR SCHWERING
Werbung und/oder Leibhaftigkeit.
Zwei Ansichten zur Reklametechnik
aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts
289

IRMELA SCHNEIDER
Persönlichkeit und Konsument.
Zur Formation von Menschenbildern
in Mediendiskursen der frühen 1950er Jahre
311

JENS RUCHATZ
Personenkult.
Elemente einer Mediengeschichte des Stars
331

NICOLAS PETHES
Der Test des Großen Bruders.
Menschenexperiment Massenmedium
351

TORSTEN HAHN, CHRISTINA BARTZ
Homo conspirans.
Zur Evolution »der Paranoia«
und »des Menschen« in Zeiten seiner Exkommunikation
373

FRIEDRICH BALKE
»Mediumvorgänge sind unwichtig.«
Zur Affektökonomie des Medialen bei Fritz Heider
401

Anhang

Autorinnen und Autoren
415

Bildanhang
423

**Bartfrauen.
Fotografien zwischen Jahrmarkt
und Psychiatrie**

SUSANNE REGENER

Fotofund

Am Anfang steht die Fotografie einer Frau (Abb. 1, S. 431). Sie hat Bartwuchs am Kinn, eine Halbglatze und buschige Augenbrauen. Die Abbildung ist aus einem Psychiatrie-Lehrbuch, das 1935 von dem Hamburger Psychiater Wilhelm Weygandt herausgegeben wurde.¹ Was sagt oder was soll das Zeichen aussagen? Mit diesem Fotofund am Anfang meiner Analysen eröffne ich ein größeres Feld zur Medialisierung von Frauen, Geschlechtlichkeit und Krankheit.

Ich will die These gleich vorwegnehmen: am Beispiel der Darstellung von der bärtigen Frau kann die Normierungsfunktion der Fotografie nachverfolgt werden. Das Phänomen der Bartdame selbst wäre eine harmlose Geschichte aus dem Kuriositäten-Kabinett des 19. Jahrhunderts, würden nicht im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts fotografische Abbildungen im medizinisch-psychiatrischen Zusammenhang auftauchen und dort vor dem Hintergrund eines pathologischen Rasters gedeutet. Die Frau mit Bart ist Zeichen von Abweichung, Anormalität, Unweiblichkeit, das mit Hilfe der Fotografie popularisiert wird.

In *Die helle Kammer* spricht Roland Barthes über die Präsenz der Fotografie:

»Vielleicht hindert uns ein unbezwinglicher Widerstand, an die Vergangenheit, an die *Geschichte* zu glauben, es sei denn in der Form des Mythos. Die *Photographie* hat,

1. Wilhelm Weygandt (Hg.): *Lehrbuch der Nerven- und Geisteskrankheiten*, Halle/Saale: Carl Marhold Verlagsbuchhandlung 1935, S. 445.

zum ersten Mal, diesen Widerstand zum Schwinden gebracht: von nun an ist die Vergangenheit so gewiß wie die Gegenwart, ist das, was man auf dem Papier sieht, so gewiß wie das, was man berührt.«²

Die Abbildungsgeschichte der Bartfrauen zeigt zwar die hier behauptete Wahrnehmungszäsur, die mit der Fotografie historisch entsteht. Darüber hinaus geht es mir aber nicht nur um die Indexikalität des Fotos, sondern auch um seine Zeichenhaftigkeit. Die Bildunterschrift zu Abb. 1 (siehe S. 431) lautet: »Verblödete schizophrene Frau mit Bartwuchs«. Damit wird ein Zusammenhang von seelischer Befindlichkeit und Körperausdruck suggeriert wie die Aussage: Haare wachsen im Gesicht, wenn ein psychisches Leiden vorliegt. Dies hier ist ein klinischer Fall, und sowohl die Publikationsform, das Lehrbuch, als auch die Legende erzwingen den Glauben an die Autorität des Arztes, der uns hier ein Bild von »seiner« Patientin gibt.

Die Fotografie gibt Anlaß für verschiedene Überlegungen:

A. Historische Orte: Wie ist diese fotografische Quelle zu verorten? Ich will den historischen Mustern der Bartfrauen-Fotografie nachgehen und die unterschiedlichen Kontexte ihrer Visualisierung kurz beschreiben. Bartfrauen sind Thema der populären Alltagskultur, der Wissenschaft und subkultureller Gruppen.

B. Von der Bartdame zum Damenbart: Das Phänomen ist nicht nur durch eine semantische Verschiebung charakterisiert; die Geschichten über weibliche Bärte sind nach dem zweiten Weltkrieg auch gänzlich verschwunden. Der Damenbart wird nun zum kosmetischen Problem oder (kultiger) Gegenstand von Alternativkultur, von feministischen/lesbischen/künstlerischen Submilieus.

C. Medienästhetische Aspekte: Was man erkennen kann, ist einerseits eine Mythologisierung der Dame mit Bart durch den populären Diskurs und andererseits eine Pathologisierung durch wissenschaftliche Kontexte. Wie schlägt sich das in der ästhetischen Form nieder?

Fotografie und Lithografie – verschiedene diskursive Räume

Eine farbige Tafel (Abb. 2, S. 432), die nach der obigen Fotografie (Abb. 1) lithografiert wurde, ist von Wilhelm Weygandt noch vor der Fotografie publiziert worden. 1920 erscheint sein Lehrbuch *Erken-*

2. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 97.

*nung der Geistesstörungen*³, in dem diese Abbildung folgendermaßen betitelt ist: »Bartwuchs bei einer Kranken mit langjähriger Dementia praecox«. Man kann an der medialen Umverwandlung sehen, daß der Künstler⁴ im Detail eingegriffen hat: das Dreiviertelprofil wurde etwas stärker zum Betrachter gewendet, die Fülle der Barthaare und die Gesichtszüge wurden wie auch die Körperstatur verändert, vergrößert, vergrößert.

Die formale Erscheinung der Quelle: die Abbildung ist eine von 18 Farbtafeln in diesem Buch, das ansonsten mit 318, überwiegend fotografischen Textabbildungen illustriert ist. Die kolorierte Lithografie bekommt eine besondere Wertung; es ist gerade das Primat des körperlichen Zeichens, das zur Tafel-Präsentation dieses Gesichtes in Weygandts Lehrbuch führt. Aber ist diese Abbildung nicht auch ein Zeichen des institutionellen Staunens, des Triumphes über das Zeigen eines Falles von sichtbarer Anormalität, durch den die Normalität bekräftigt wird?

Die beiden Abbildungsformen (Fotografie und Lithografie), die auf ein- und dasselbe Objekt zurückgehen, gehören unterschiedlichen diskursiven Räumen an, wie Rosalind Krauss sagt:

»Es ist deutlich, daß der Unterschied zwischen den beiden Bildern – der Fotografie und ihrer Übersetzung – nicht von der Begabung des Photographen und der Einfältigkeit des Lithographen abhängt. Die Bilder gehören zwei getrennten Bereichen von Kultur an, sie setzen verschiedene Erwartungen im Verwender des Bildes voraus, sie übermitteln zwei voneinander verschiedene Arten des Wissens.«⁵

In bezug auf unser Beispiel könnte man vorläufig behaupten, daß die Verwendung der Lithografie der Bartfrau in Weygandts Lehrbuch von 1920 auf der Entscheidung beruhte, eine Ästhetisierung vorzunehmen. Denn interessanterweise wurde die Fotografie der schizophrenen Frau erstellt, um zunächst nur als Vorlage für ein Tafel-Bild zu dienen. Die kolorierte Lithografie ist dem diskursiven Raum von Sensation, Legende, Staunen zugehörig, also dem des Jahrmarktes, wo es um Formen des Ausstellens, des Verdeckens und der Unterhaltung geht.

3. Wilhelm Weygandt: *Erkennung der Geistesstörungen (Psychiatrische Diagnostik)*, München: Lehmann 1920.

4. Nachweislich ist das einer der sogenannten Kunstmaler Herrfurth und Rothgießer.

5. Siehe Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München: Fink 1998, S. 41. Krauss bezieht sich auf Fotografie und Lithographie von Timothy O'Sullivan, Tufa Domes, von 1868 bzw. 1878.

Doch verfolgen wir einmal genau, welche Zusammenhänge es sind, in denen die beiden Bilderfunde auftauchen. Weygandts Lehrbuch von 1920 ist die zweite Auflage seines *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*, der 1902 als Band 27 der Medizinischen Handatlasen im Verlag J.F. Lehmann erschienen war.⁶ Schon dieses Buch ist reich illustriert, es sollte »eine möglichst präzise gefasste Darstellung der gesamten Psychiatrie bieten und zur Veranschaulichung des ganzen Textes alle in Betracht kommenden Demonstrationsmittel« heranziehen.⁷ Porträtfotografien von Patienten waren als Autotypen oder Holzschnitte wiedergegeben. Die Farbtafeln, die hier auch schon eingefügt sind, zeigen in erster Linie Details aus dem Innern von kranken Körpern und Ansichten von präparierten Hirnen.

Wilhelm Weygandt hatte zu dieser Zeit bereits über einen größeren Bestand an Fotografien von Patienten und Patientinnen verfügen können, die er – wie er sagte – an verschiedenen Orten selbst aufgenommen hatte.⁸ Im Lehrbuch von 1920 dann wird die Anzahl der Textabbildungen von 276 auf 318 erhöht. Mit der Bildvermehrung erhält man den Eindruck, Fotografien von Patienten werden eingesetzt, um das Verrückte, das Exaltierte in Irrenanstalten wiederzugeben. Körper in Bewegungen und Verrenkungen erinnern an Studien zum Ausdruckstanz dieser Zeit – überhaupt gibt es in dieser Zeit eine fotografische Bildvermehrung, die den Ausdruck eben nicht nur des Kranken, sondern auch den von Schauspielern, Tänzern, Hypnotisierten, »Normalen« betrifft.⁹

Wilhelm Weygandt entwickelt sich zum Körper-Psychiater, zum Arzt, der sieht, der als Spezialist mehr sieht als andere und am Körper Merkmale von Degeneration festschreibt. Er ist ein früher Verfechter der These von der Vererbbarkeit von Geisteskrankheit. Die Fotografie kommt bei ihm geradezu obsessiv zur Anwendung. Zwar werden in dieser Zeit fast alle Lehrbücher der Psychiatrie mit Fotografien aus der klinischen Praxis illustriert, doch bei Weygandt ist die Anzahl der Fotobeispiele sehr hoch. Als Weygandt 1908 Direktor der Staatskrankenanstalt Hamburg-Friedrichsberg wird, baut er eine große klinisch-psychologische Sammlung auf, mit zehntausenden von Patientenbildern, etwa 8000 Diapositiven und zahlrei-

6. Wilhelm Weygandt: *Atlas und Grundriss der Psychiatrie*, München: Lehmann 1902.

7. Ebd., S. III.

8. Ebd., S. VI.

9. Vgl. Gunnar Schmidt, *Gesichtete Gesichter*, <http://www.medienaesthetik.de> vom 11.5.2001.

chen Filmen; außerdem kam dazu eine alle Patienten umfassende genealogische Kartotek.¹⁰ Von diesem Material ist archivalisch fast nichts mehr erhalten, und es ist mir bisher nicht gelungen, die Ursachen dafür auszumachen. Wir können heute nur auf das Bildmaterial zurückgreifen, das in Weygandts Publikationen ausgebreitet wird.

1920 zieht so etwas wie Jahrmarkt und Kunst in das Psychiatrie-Lehrbuch von Weygandt ein – auf bunten, kolorierten Tafeln werden ungewöhnliche Körperhaltungen, Gesichtsausdrücke und Bekleidungsformen präsentiert. Auch die bärtige Frau in dieser farbigen Übersetzung gehört einer besonderen (Wissenschafts-) Kultur an, die es zu erkunden gilt. Im Gegensatz dazu ist fünfzehn Jahre später dieselbe Person auf der Original-Fotografie in sehr viel kleinerem Maßstab (6 x 4,5 cm) und im Text einmontiert zu sehen. Es handelt sich nun um den diskursiven Raum des Beweises, der Wissenschaftlichkeit, in dem die Illustration zum Einsatz kommt: Die Fotografie legt Zeugnis ab von der Existenz des Objekts.¹¹ *Das Lehrbuch der Nerven- und Geisteskrankheiten*, in dem der Herausgeber Wilhelm Weygandt u. a. seine Studien zur Schizophrenie publizierte, gibt insgesamt eine an rassenbiologischen Theoremen orientierte medizinisch-psychiatrische Haltung wieder. Vor diesem Hintergrund werden erbbiologisch unterscheidbare Zeichen von Krankheit/Gesundheit und Normalität/Anormalität gesucht und via Fotografien ausgestellt. In diesem Zusammenhang der Typifizierung muß auch die Fotografie der Bartfrau gesehen werden, die die einzige Illustration in Weygandts Beschreibungen von Körpersymptomen bei Schizophrenie ist. Weder hier noch im Text des Lehrbuches von 1920 gibt es direkte Erläuterungen der Abbildungen. Die Bildlegende zur Lithografie lautet »Bartwuchs bei einer Kranken mit langjähriger Dementia praecox«¹²; im Fließtext unter der Kapitelüberschrift »Untersuchungen des körperlichen Zustandes« heißt es: »Auf Grund endokriner Störungen kommt als Adrenalsymptom manchmal Bartwuchs bei Frauen vor, insbesondere in der Dementia praecox.«¹³ Am Abbildungsort der schwarz-weißen Fotografie spricht Weygandt noch weniger und nur beiläufig über das, was per Abbildung zu sehen ist: »Bei älteren schizophrenen Frauen tritt manchmal Bartwuchs auf.«¹⁴ Bartwuchs bei Frauen, so soll man hier schlußfolgern,

10. Vgl. W. Weygandt: *Lehrbuch* (Anm. 1), S. 53f.

11. Siehe Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 75f.

12. W. Weygandt: *Erkennung* (Anm. 3), S. 170.

13. Ebd.

14. W. Weygandt: *Lehrbuch* (Anm. 1), S. 445.

ist selten, wenn, dann ist er angeboren und Kennzeichen für eine Form von Entartung und für psychisches Leiden, das zur Verblödung führt. Weygandt macht aus der Sensationsfigur bärtige Frau eine pathologische Figur; er benutzt eine im klinischen Umfeld selbst hergestellte Fotografie, die sich – wie ich zeigen werde – von anderen, öffentlich kursierenden Bartfrauenporträts unterscheidet. Und Weygandt reduziert mit dieser Fotografie das Krankheitsbild Schizophrenie auf ein einziges sichtbares Gesicht.

Jahrmarkt und populäre Literatur

Bartfrauen gehören historisch gesehen zur Gruppe der Freaks, den Anomalien und Mißgeburten, den *outsiders*, den »strange people«; sie sind lebende Kuriositäten, die im 19. Jahrhundert öffentlich ausgestellt in der europäischen und nordamerikanischen Kultur sichtbar waren. Die Bezeichnung Freaks ist, wie Leslie Fiedler in seinem gleichnamigen Standardwerk betont, eine Verkürzung von »freak of nature« und impliziert sowohl das Groteske als auch das Anormale der so bezeichneten Menschen.¹⁵

Es gibt eine Reihe von Geschichten über die Existenz von Bartfrauen, *Bearded Ladies*, denen das Stigma des Zweigeschlechtlichen anhaftet. In der griechischen Mythologie hat Androgyne, das Urbild des Zwitterhaften, einen Bart.¹⁶ Ad-hoc-Bartwuchs bei Frauen ist in der Mythologie mal als Schutz gedacht, mal Ausdruck von großem Schmerz über Verlust.

Die Volkshelige Kummernis oder Saint Wilgefortis ist eine solche Figur, die Gott um Entstellung durch einen Bart bat, als sie von einem Mann begehrt wurde.¹⁷ Berichte über die Existenz von Bartfrauen seit dem Mittelalter werden in der Literatur über Freaks kolportiert, z.B. bei Leslie Fiedler oder Hans Scheugl in den 1970er Jahren, ohne daß es einen gesicherten Hinweis auf Quellen gäbe.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufen sich Berichte und Abbildungen über Frauen mit Bart. Die Familienzeit-

15. Siehe Leslie Fiedler: *Freaks. Myths & Images of the Secret Self*, New York 1979, S. 19.

16. Hans Scheugel: *Show Freaks und Monster. Sammlung Felix Adamos*, Köln: Dumont Schauberg 1974, S. 48.

17. Und dann vom Vater ans Kreuz geschlagen; sie möge ihrem himmlischen Bräutigam gleichen; vgl. Hiltgart L. Keller: *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten. Legende und Darstellung in der bildenden Kunst*, Stichwort: Kummernis, Stuttgart: Reclam³1968.

schrift *Daheim* bringt 1883 einen belehrenden Artikel über »Haarmenschen und Bartweiber«, der sich auf verschiedene zeitgenössische Abhandlungen bezieht.¹⁸ Ein Tableau, um das sich der Text rankt, besteht aus Lithografien, die nach Gemälden und Fotografien angefertigt wurden (Abb. 3, S. 433). Die Rhetorik dieser Quelle will ich kurz andeuten:

»Bei den bärtigen Frauenzimmern muß man [...] mehrere Formen unterscheiden, die eine ist das sogenannte »Bärtchen« junger Frauen, das sich fast nur bei Brünetten findet und von jedem Leser wohl schon einmal beobachtet worden ist. Etwas anderes ist das Auftreten eines wirklichen, aus echten starken Barthaaren bestehenden Bartes.«¹⁹

Unterschieden wird zwischen einer gewissen Normalität und einer entschiedenen Anormalität. Um das Muster zu veranschaulichen, werden Bartfrauen mit kurzen Hinweisen charakterisiert und zum Beweis illustriert. Über die mittelalterliche Helena Antonia (Abb. 3, oben links, S. 433) wird folgendes kolportiert:

»Sie war sehr gesund, freundlich, liebevoll, war in mancherlei Arbeit geschickt und erfahren und hatte viel Verstand. Sie hatte ein langes, feingebildetes Gesicht, funkelnde schwarze Augen, rote Wangen und ihr Bart reichte in ihrem achtzehnten Jahre bis auf die Brust herab.«²⁰

Der Bart, der sich auf der Abbildung zeigt, wird als kuriose Hülle begriffen, hinter der durchaus normale (gesund, freundlich, geschickt) und weibliche (liebreich, zarte Physiognomie, funkelnde Augen, Wangentönung) Eigenschaften sich verbergen konnten. Auch die Zeitgenossin (1883) Helene T. (Abb. 3, unten rechts) wird als sehr weiblich beschrieben, »mit einem ausgesprochen weiblichen Habitus und weißmehligem Teint«²¹, die offenbar in der Normalität ihres Daseins in jenem Moment gestört wird, als man sie wegen ihrer äußerlichen Besonderheit vor die Kamera zerrt: »Helene diene bei einem Apotheker in Athen [...]. Nur auf vieles Zureden ließ sie sich photographieren.«²²

Die Vorstellung von der Bartdame lebte von dem, mittels

18. Anonym: »Haarmenschen und Bartweiber«, in: *Daheim* 19 (1883), S. 316–318.

19. Ebd., S. 316.

20. Ebd., S. 317.

21. Ebd.

22. Ebd.

Fotografie oder Lithografie dokumentierten Kontrast männlicher (sekundärer) Geschlechtsmerkmale am Körper der Frau und bei gleichzeitiger Beteuerung echt weiblicher Seelenbeschaffenheit. Annie Jones-Elliott (Abb. 4, S. 434) wurde als biblische Figur, unter der Bezeichnung »Infant-Esau« oder »Esau-Lady« von Kindheit an im Zirkus Barnum und Zirkus Bailey gezeigt.²³ Der in dieser Welt berühmte Saltarino beschreibt sie 1895 als sehr weibliches »Naturwunder«:

»Die Haut der Lady ist durchsichtig, klar, rein und samtartig weich, Bart und Kopfhaar schwarzbraun und seidenweich, der Bart verbreitet sich aber eigentümlicherweise nur bis an das Kinn und lässt den unteren Teil desselben bis zum Kehlkopf frei, die Stimme ist glockenrein und echt weiblich. Annie hat lebhaftes Temperament, macht allerliebste Handarbeiten und zeigt in ihrer Unterhaltung grosse Belesenheit und feine Bildung.«²⁴

Der gewinnversprechende Hype, der auf Jahrmarkt und im Zirkus ausgestellten Bartfrauen liegt in dem scheinbaren Widerspruch von äußerer Gestalt und Charaktereigenschaften. Es wird Abweichung gezeigt und gleichzeitig Normalität behauptet. Das männliche Zeichen Bartwuchs wird zu einem Rätsel stilisiert, welches das Publikum des 19. Jahrhunderts in Staunen versetzt hat. Damit wurden populäre Lehren der Physiognomik und von Menschenkenntnis und Gesichtserkennung nicht negiert, aber die Reichweite solcher Lehren angezweifelt.²⁵ Die äußeren Zeichen können auch trügen: hinter verunstalteten, häßlichen oder gefährlich aussehenden Körpern (»Der Glöckner von Notre Dame«, »Der Elefantenmensch«, »Dr. Jekyll and Mr. Hyde«) können sich liebe, zarte, emotionale und verzweifelte Charaktere verbergen und hinter dem bärtigen Gesicht eine weibliche Frau. Im 19. Jahrhundert wird ein epistemisches Feld eröffnet, das danach fragt, was der Mensch ist, was ihn vom Tier unterscheidet, was das Geschlecht ausmacht.²⁶

23. L. Fiedler: *Freaks* (Anm. 15), S. 147.

24. Signor Saltarino: *Fahrend Volk. Abnormitäten, Kuriositäten und interessante Vertreter der wandernden Künstlerwelt*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung J.J. Weber 1895, S. 130.

25. Ein, in der Literatur des 19. Jahrhunderts wiederkehrendes Motiv der Auseinandersetzung mit Vorurteilen, wie z. B. bei Adalbert Stifter: »ja durch das Antlitz des Häßlichen fliegt mir oft eine schauerliche Schönheit [...]« Adalbert Stifter: *Brigitta* [Studienfassung, Pest 1847], München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997, S. 8.

26. Siehe ausführlich dazu Gunnar Schmidt: *Anamorphotische Körper. Medi-*

In Zirkussen, auf Jahrmärkten und in populären Zeitschriften wird zum Alltagswissen, was von Darwinisten, Ethnologen, Literaten propagiert wurde. Durch den Gebrauch der Fotografie als Beweis wird der Prozeß der Verwunderung und Verunsicherung unterstützt. Und gleichzeitig zeigt sich, daß das bloße Schauen nichts vom Wesen der Abgebildeten verrät.

Der französische Psychologe Edgar Bérillon gibt zwischen 1904 und 1906 in einem Fortsetzungsartikel einen kulturgeschichtlichen Rückblick auf Erwähnungen, Darstellungen, Erklärungsweisen von Bartfrauen, und auch der Wissenschaftler betont immer wieder, daß das Äußere der behaarten Frauen im krassen Gegensatz zu ihren inneren Werten steht.²⁷

Anhand dieser Quelle kann sehr gut studiert werden, wie es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durch die Fotografie zu einem Visualisierungsschub der Bartfrauen kommt, der einhergeht mit verstärkter Zurschaustellung der Frauen.

Medizin und Psychiatrie

Kurz nach 1900 entdeckt die Medizin die Bartweiber, und jetzt wird erst aus der Abweichung ein Problem. Das Sichtbare wird noch einmal auf seine Aussagekraft für Beschaffenheit von Seele, Geschlecht, Krankheit befragt. In dieser Zeit konkurrieren ganz verschiedene Konzepte, die man, kurz gesagt, in solche der Toleranz und solche der Stigmatisierung einteilen kann.

Die Erforschung der physiologischen und psychologischen Unterscheidungen der Geschlechtscharaktere wird von Franz von Neugebauer und Magnus Hirschfeld wesentlich vorangetrieben. Alltagssprachliche Ausdrücke wie »männliche Weiber« oder »Mannweiber« sollten nach Neugebauer differenziert betrachtet werden:

»Erstreckt sich dieser Begriff immer nur auf den Virilismus im Aussehen eines Weibes,

zinsche Bilder vom Menschen im 19. Jahrhundert, erscheint demnächst in: Köln, Wien: Böhlau Verlag 2001.

27. [Edgar] Bérillon: »Les Femmes à barbe. Étude psychologique et sociologique«, in: *Revue de L'Hypnotisme* (1904–1906). Bérillon bezieht in seine Studien auch die unter Hypertrichose leidenden, sogenannten Haarmenschen ein. An der am ganzen Körper behaarten Julia Pastrana wird das Moment der Verstörung exemplifiziert, das Ethnologen zur gleichen Zeit (etwa Mitte des 19. Jahrhunderts) mit dem sogenannten guten, edlen Wilden entdecken. 1932 wird dieses Thema ein letztes Mal bedient in dem Film *Freaks* des amerikanischen Regisseurs Todd Browning.

den Feminismus im Aussehen des Mannes, auf heterosexuelle sekundäre Geschlechtscharaktere? Nein, sehr häufig ist die Bezeichnung hervorgerufen durch das psychische Verhalten des Individuums. Es existiert ebenso wie ein somatischer Virilismus und Feminismus auch ein psychischer Virilismus und Feminismus [...], mit welcher teilweise der sogenannte Homosexualismus zusammenhängt.«²⁸

Das ist der Versuch zu relativieren, was andernorts, wie in der Kriminalanthropologie, schon zu hartnäckigen Stereotypen geführt hatte.²⁹

Neugebauer reproduziert viele der schon an anderen Stellen veröffentlichten Fälle von weiblichem Bartwuchs. Es geht ihm erklärtermaßen um die Vorstellung der »Kasuistik«, d. h. Abbildungen aus populären Quellen werden zusammengetragen. Die Fotografien und anderen Abbildungsformen werden in die Nähe des Index gebracht, der sagt: seht, das, worüber ich spreche, gibt es.³⁰ Einerseits wird das Abnorme (das Mannweib, Virago) auf einem wissenschaftlichen Niveau enträtselt, andererseits aber wird ein Archiv der Abweichung eröffnet: eine große Bilderschau *feminae barbatae*.

In ähnlicher Weise recycelt Magnus Hirschfeld die Abbildungen von Bartfrauen, die in dem Bildatlas seines Werkes *Geschlechtskunde* enthalten sind.³¹ Ein Lexikon der Normalität wird von ihm hier präsentiert, d. h. allgemeine Vorstellungen über normale Weiblichkeit bzw. Männlichkeit und deren Abweichungen werden visualisiert. Bei Hirschfeld wird wissenschaftlich begründet, was auf Jahrmärkten und in populären Schriften Kuriosum war: er behandelt Abweichung/Anormalität unter der Bezeichnung sexuelle Zwischenstufen. Deviantes an Geschlechtsorganen, körperlicher und seelischer Erscheinung wird unter Vorzeichen von Über- und Unterentwicklungen gedeutet, als sexuelle Varietäten und sexualtypologische Kombinationsmöglichkeiten. Bei Hirschfeld ist, grob gesagt, die Doppelgeschlechtlichkeit des Menschen mit einem Austarieren zwischen weiblich und männlich verbunden:

»Alle andersgeschlechtlichen Einschläge, gleichviel ob körperlich oder seelisch, kön-

28. Franz von Neugebauer: *Hermaphroditismus beim Menschen*, Leipzig: Klinkhardt 1908, S. 46f.

29. Siehe Kapitel »Die kriminelle Frau« in: Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München: Fink 1999, S. 264–278.

30. Vgl. Ph. Dubois: *Akt* (Anm. 11), S. 78f.

31. Magnus Hirschfeld: *Geschlechtskunde*, 4 Bde., Stuttgart: Pütman 1926–1930.

nen bei den Menschen in sehr verschieden hohem Grade vorhanden sein. So kommt es vor, um ein recht augenfälliges Beispiel herauszugreifen, daß ein Bartflaum im Gesicht eines Weibes nur eben kaum angedeutet ist, es kann der Bartwuchs auf der Oberlippe aber auch so erheblich sein, daß mehrmals wöchentlich die Entfernung mittels des Rasiermessers erfordert, und es kommt sogar ausnahmsweise ein stattlicher Vollbart bei einem Weibe vor.«³²

Eine *Femina barbata*, wie Hirschfeld sich ausdrückt, sei in den meisten Fällen »in jeder sonstigen Beziehung körper-seelisch aber durchaus weiblich.«³³ Das ist eine – wie wir sahen – durchaus schon populäre Interpretation. Neugebauer und Hirschfeld bieten die wissenschaftliche Verortung und die Bildersammlung einer homosexuellen Subkultur, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts verstärkt sichtbar wird.³⁴

Hirschfeld führt fast beiläufig einen Aspekt ein, der die Fotografien von Bartfrauen in einem anderen Licht erscheinen läßt: Denkt man an die Möglichkeit einer Rasur, wirft die Darstellung das Thema der Maskerade auf. Hirschfelds Bildlegende zur Fotografie der Kellnerin Anna H. (Abb. 5, S. 435) argumentiert in diese Richtung: »Kellnerin Anna H., die ihren Bart stehen ließ, um sich in Berliner »Destillen« als »Attraktion« (»Rätsel des 20. Jahrhunderts«) sehen zu lassen.«³⁵ Die Pflege des Bartes geschah aus pekuniären Erwägungen und hatte nichts mit einer Veränderung von Geschlecht (*gender*) oder einer sexuellen Umorientierung (Transvestismus) zu tun.

Der Bart bei einer Frau kann nach Hirschfeld verschiedenes bedeuten: a) im Sinne einer physiognomischen Deutung Androgynität, oder b) ein verstreutes männliches Zeichen *ohne* entsprechende Referenz zum Sexualtypus, der übrigen körperlichen Erscheinung und allgemeinem Habitus. Wir haben es zwar mit einer Inszenierung biologischer Normalität zu tun, die über jeweilige Abweichungen erklärt wird, doch ist es eine neue soziogenetische Betrachtungsweise in Hirschfelds Arbeit, daß diese Zwischenstufen von ihm

32. Ebd., Bd. 1, S. 594f.

33. Ebd., Bd. 1, S. 595.

34. Für eine vollständige Betrachtung des Themas müßte man auch den Transvestismus des Mannes berücksichtigen, u. a. auch die Verhinderung von Bartwuchs. 1930/31 werden in Dresden die ersten transsexuellen Operationen an dem Dänen Ejnar Wegener durchgeführt und publizistisch begleitet. Dieser *shift of gender* galt in dieser Zeit als natürlich, da man (mit Hinweis auf Hirschfeld) von einer bisexuellen Natur ausging. Siehe Sander L. Gilman: *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton: Princeton UP 1999, S. 268–294.

35. M. Hirschfeld: *Geschlechtskunde* (Anm. 31), Bd. 4, S. 506.

als Varietäten und nicht als pathologische Merkmale aufgefaßt werden.³⁶

Die Sexualwissenschaft gibt den fotografischen Darstellungen von Bartfrauen eine neue Bedeutung: geschlechtliche Verunsicherungen und damit verbundene Rollenprobleme könnten bei Bartträgerinnen vorkommen; bei den meisten der durch Abbildungen dokumentierten Fälle aber würde der kuriose Kontrast zwischen Ganz-und-gar-weiblich-Sein und dem männlichen äußeren Zeichen eher zum Segen führen, der finanziell ausgenutzt werden kann.

Die Darstellungen von Bartfrauen zeichnen sich dadurch aus, daß nicht die Männerrolle³⁷ eingenommen wird, sondern im Gegenteil gerade die besonders weibliche Kleidung, Gestik, Haartracht ins Bild gesetzt sind. Die ikonischen Zeichen der Bartfrauenfotografien zeigen zwischen Sexualwissenschaft und Jahrmarkt eine enge Beziehung. Hirschfelds medizinische Bilderschau relativiert; sie sagt: das kommt vereinzelt vor, man könnte den Makel aber auch einfach abrasieren.

Parallel dazu erscheinen in anderen medizinischen Abhandlungen Fotografien von bärtigen Frauen, die diese als pathologisch stigmatisieren. In *Rasse und Krankheit*, einer rassenbiologischen Schrift von 1937, schreibt der Abteilungsleiter des Rasse- und Siedlungsamtes, Johannes Schottky, Programmatisches aus dem Bereich der sogenannten Rassenpsychiatrie.³⁸ Der Abschnitt über »Die schizophrenen Erkrankungen« behandelt wesentlich Geisteskrankheit bei Juden und ist mit zwei Fotografien illustriert, die jüdische Frauen mit Bärten darstellen. Beide Fotografien sind als Textabbildungen reproduziert, die eine trägt die Bildunterschrift: »Manie. Bärtige Jüdin«, die andere »Schizophrene Jüdin mit Bartwuchs.« (Abb. 6, S. 436) Die Fotos stammen ursprünglich aus der Sammlung von Berthold Kihn, dem Ordinarius für Psychiatrie an der Universität Jena, der zum Gutachterstab der sogenannten T4-Euthanasie-Aktion gehörte. Es sind also Bildzeugnisse, die in einem klinischen Zusammenhang angefertigt wurden, um visuelles Beweismaterial für Abweichung, Krankheit und Abnormität zu sammeln.

36. Ebd., Bd. 1, S. 599.

37. Ein spezifisches Genre, bei dem es um das Gelingen des Versteckspiels geht; siehe dazu Rudolf Dekker/Lotte van de Pol: *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte*, Berlin: Wagenbach 1990; Andrea Stoll/Verena Wodtke-Werner (Hg.): *Sakkoräusch und Rollentausch. Männliche Leitbilder und Freiheitentwürfe von Frauen*, Dortmund: Edition Ebersbach 1997.

38. Johannes Schottky: »Rasse und Geisteskrankheiten«, in: ders. (Hg.), *Rasse und Krankheit*, München: Lehmann 1937, S. 176–300.

Schottkys Text ist obsessiv: Seine »Rassenpsychiatrie« geht davon aus, »daß neben nervösen Auffälligkeiten und Nervenkrankheiten auch die Geistesstörungen bei diesem Volke [Juden] häufiger seien.«³⁹ Bei Schizophrenie, manisch-depressiven Erkrankungen und Epilepsie überwiege der Einfluß der Anlage, sprich Erbgut. Den empirischen Nachweis für eine erhöhte Geistesstörungsrate bei Juden hätten bereits zahlreiche Autoren angetreten. Eine einzige Fotografie (für das Krankheitsbild Schizophrenie) scheint zu genügen, so suggeriert es ihre Platzierung, um das schon Erforschte zu illustrieren. Zu Abb. 6 lautet der Fließtext: »und für die deutschen Juden gab auch Lange (1930) zusammenfassend an, daß sich bei ihnen viel mehr Schizophrenie fände als in ihrem Umkreis.«⁴⁰ Die Fotografie wird zum Symbol für die Stigmatisierung des Juden schlechthin im Nationalsozialismus. Obwohl durch die Bildlegende als Frau ausgewiesen, ist diese Jüdin gleichzeitig als Mann konnotiert. Das sei das doppeldeutige Gesicht der Schizophrenie wird bedeutet, ein anormales Gesicht, das geschlechtlich nicht mehr eindeutig zu identifizieren ist. Zugleich wird durch die Geste des Zähne-Zeigens etwas Tierisches, ein Werwolf-Muster, evoziert.

Vor diesem Hintergrund erscheinen Weygandts Abbildungsstrategien in seinen Lehrbüchern weder zufällig noch sind sie einzigartig. Zur gleichen Zeit da Weygandt das kolorierte Porträt der bärtigen Frau großformatig ausstellt, reproduzieren Franz von Neugebauer und Magnus Hirschfeld in ihrem Bildarchiv der geschlechtlich abweichenden Körper- und Gesichtsaudrücke Lithografien und Fotografien von Frauen, die sich selbst ausgestellt haben oder nicht zuletzt aufgrund ihrer Fotografie populär geworden waren. Die bunte Abbildung in Weygandts Psychiatrie-Lehrbuch gehört dieser Welt an, in der Wissenschaft Alltagserscheinungen, Jahrmarkts-sensationen und andere öffentlich sichtbare Erscheinungen zu ihrem Sujet macht.

1935 hat sich, so sieht es aus, eine starre Trennung zwischen Alltag und Wissenschaft und zwischen Sensation und wissenschaftlichen Fakten vollzogen. Die Fotografie von der Bartfrau ist bei Weygandt, sowie jene 1937 dann bei Schottky, als Produkt eines klinischen Archives sichtbar, das auch eine eigene Ästhetik besitzt. Darüber hinaus nimmt die Abbildungszahl ab, was die ikonische Bedeutung der einzelnen Fotografie in diesen wissenschaftlichen Abhandlungen erhöht. Die rassenbiologische Stigmatisierung bei Weygandt und Schottky kommt mit wenigen Bildbeispielen aus.

39. Ebd., S. 181.

40. Ebd., S. 192.

Schließlich sprechen sie nicht wie Neugebauer und Hirschfeld über die Normalität von Abweichungen dieser Art und ihren vielfältigen Erscheinungsformen, sondern die Rassenpsychiater sind am vererbaren Körperzeichen interessiert, die Frau mit Bart ist zu einem psychiatrischen Fall geworden.

Die eingangs genannte Unterscheidung in verschiedene diskursive Räume, denen die Abbildungen zugeordnet werden können, bezieht sich nicht nur auf die beiden Techniken Lithografie und Fotografie. Meine Ausführungen sollten einen ersten Hinweis dafür geben, daß die Wissenschaft – hier die Medizin/Psychiatrie – daran arbeitet, einen eigenen diskursiven Raum der Fotografie zu begründen.

Von der Bartdame zum Damenbart

Der medizinische Diskurs hatte die Welt entzaubert mit seinen Untersuchungen und Diagnosen; alles Abweichende, Gruselige und Unerklärliche wurde in Horror- und Alien-Filme buchstäblich abgedrängt. Der Frauenbart stellt sich medizinisch gesehen als eine physiologische, hormonell hervorgerufene Besonderheit dar, die nicht an einen Transsexualismus gebunden ist. Im Nationalsozialismus wurde daraus ein propagandistisch genutztes Zeichen für Anormalität; die Vorstellung einer krankhaften Verwandlung von Frau zum Mann wurde mithilfe einer Fotografie evoziert.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Geschichte der Bartfrauen vorbei, d.h. es gibt weder eine Zurschaustellung noch eine Psychiatrisierung der Bartfrau. Haare im weiblichen Gesicht werden jetzt als Damenbart bezeichnet, und im Zuge einer amerikanisch geprägten Körperhygiene wird empfohlen, ihn zu entfernen. Das geht zurück auf die offensive Propagierung eines idealen weiblichen Gesichtes, die schon in der Weimarer Zeit mit Hilfe der Fotografie in populärer Form wirksam wurde.⁴¹ Heute werden immer neue Lifestyle-Medikamente angeboten und die Haarentfernung wird von der Krankenkasse bezahlt, wenn der Damenbart psychische Probleme nachsichzieht.⁴² Solche Normsetzungen, die im Grunde

41. Siehe dazu Katharina von Anken: »Karriere – Konsum – Kosmetik. Zur Ästhetik des weiblichen Gesichts«, in: Claudia Schmolders/Sander Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln: Dumont 2000, S. 175–190.

42. Für das kosmetische Problem werden Cremes, Wachs, Rasierer, Laser-Epilation angepriesen. Neueste Nachricht: der Rasierklingenhersteller Gillette will zu-

ausdrücken, daß dieses männliche Zeichen im Gesicht einer Frau die Idee von Weiblichkeit stört, prägen die Schönheitsideologie, die allerdings durch den offensiven Umgang mit dem Haarwuchs im Gesicht auch heute noch kritisiert wird. Auch als kosmetisches Problem bleibt der Damenbart Gegenstand einer medial vermittelten Geschlechterdifferenz.

Eine deutliche und provokativ gemeinte Bejahung des Damenbartes hat es in der Vergangenheit immer wieder gegeben: zum Beispiel in den 1960er und 70er Jahren im Rahmen einer Propagierung von Natürlichkeit durch Hippie- und Frauenbewegung (Vorbild: Frieda Kahlo). Zugleich war in dieser Zeit ein offensives, starkes Auftreten von Frauen positiv konnotiert, Gleichberechtigung wurde manchmal durch ein betont männliches Outfit (Vorbild: Marlene Dietrich) demonstriert. Auch in Submilieus der Gegenwart gibt es Beispiele der Thematisierung des Damenbartes, die ich hier nur sehr cursorisch streifen kann.

Susanne Betancor, die Schriftstellerin und Popette, befaßt sich auf ironisierende Weise mit dem Bart der Frau; mit Roman und Showprogramm *Damenbart*⁴³ meint sie einem letzten Tabu in unserer Kultur zu Leibe zu rücken. Rainald Goetz beschreibt in seinem Partyroman *Rave* eine Frau, die er bewundert: eine Frau mit einem »süßen Damenbärtchen«, »ein jungenshafter Habitus«. »Das war natürlich klasse.«⁴⁴ Ein Damenbart ist kultig, weil mit Geschlechtszuschreibungen gespielt wird, so könnte man interpretieren, ein wenig *queer* sein und die Schönheitspropaganda negieren.

Das Internet-Projekt *Women with Beards* der niederländischen Künstlerinnen Ine Poppe und Jetty Verhoeff versucht mit Fotografien von bärtigen Frauen, einen Rezeptionsaspekt zu kommentieren (Abb. 7, S. 437). Sie sagen: »Wir locken die Internet-Benutzer mit einem »pornographischen Versprechen« zu unserer Website, das der Erwartung dann nicht entspricht.«⁴⁵ Der Transvestismus, der auf dieser Seite in Andeutungen praktiziert wird, karikiert fetischistische Vorlieben von Männern und stellt die Maskerade in einen historischen Bezug: »Früher sah man Frauen mit Bärten nur ausgestellt auf Jahrmärkten. Heutzutage hat jede Frau ihren eigenen Ladyshave, und Sie können jetzt jeden Monat ein haariges Schätz-

sammen mit einem Pharmakonzern eine Creme auf den Markt bringen, die die für den Bartwuchs verantwortlichen Enzyme wirksam stoppen soll. Siehe z. B. Pressenotiz aus B.Z. unter <http://212.172.17.8/newsarchiv/ak03bart.htm> vom 18.5.2001.

43. Susanne Betancor: *Damenbart*, Frankfurt/Main: Eichborn 2000.

44. Rainald Goetz: *Rave*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 25.

45. <http://www.dds.nl/~beards> vom 3.11.2000; 11.5.2001.

chen runterladen.«⁴⁶ Man kann sich über den emanzipatorischen Wert dieses Kunstprojektes streiten, doch wird hier nicht der Scheinhaftigkeit allen Seins auf sehr direkte Weise Ausdruck verliehen? Die Indexikalität der Fotografie verliert an Bedeutung, das Bild von der Frau mit Bart ist eine Frage der Kunst geworden: was sich nicht mehr zu sehen gibt, kann produziert werden. Auf der Inhaltsebene wird der Transvestismus mit seinen beliebigen und austauschbaren Zeichen zur Ikone erkoren. Dabei findet ein Remake von Darstellungsmustern statt: Erinnerungen an mittelalterliche Madonnenbilder, die Esau-Lady aus dem Zirkus und an die in Dessous gekleidete Pop-Sängerin Madonna der 1980er Jahre werden geweckt. Wie der Beitrag gezeigt hat, findet durch eine bestimmte Kontextualisierung der Fotografie immer eine Selektion der Wahrnehmung statt, ganz abgesehen von den immer schon bestandenen Möglichkeiten einer Bildmanipulation.

Grundsätzlich habe ich den Eindruck, daß Damenbart haben und tragen heute kein ernsthaftes, sozusagen genderpolitisches Zeichen ist. Dennoch ist Bart immer noch Zeichen einer Differenz, das – das sollten die andeutungsweisen Schlaglichter auf zeitgenössische Thematisierungen zeigen – unterschiedliche Bewertungen erfährt. Beim Projekt »Women with Beards« wird die Austauschbarkeit der Zeichen ironisiert, normative Geschlechtszuschreibungen werden nicht in Frage gestellt. Die Verbreitungsform im Internet hat schaustellerische Anklage, der historische Jahrmarkt scheint in dem postmodernen Angebot wieder auf. Bart abrasieren, wachsen lassen oder ankleben – an diese Alternativen knüpft sich nicht die Frage nach Weiblichkeit. Der Mann aber scheint seinen exklusiven Anspruch auf sein sekundäres Geschlechtsmerkmal verloren zu haben.

Pikturale Personifikation und das Darstellungsformat von Webcams

GEORG JONGMANN'S

Bewegte und unbewegte Bilder von mehr oder weniger bekannten Personen sind so gewöhnlich wie verbreitet: Die Fotos von Freunden und Familienangehörigen dienen der Erinnerung und der Verinnerlichung von persönlichen Beziehungen. Urlaubsdias verschwinden in der Schublade und bereiten bei Gelegenheit einen begrenzt vergnüglichen Abend. Das Bild im Personalausweis gewährt einen Einblick in vergangene Haarmoden und veranlaßt bei Grenzkontrollen zur eindringlichen Prüfung physiognomischer Merkmale. Überwachungskameras an öffentlichen oder halb öffentlichen Plätzen legen ein Verhalten nahe, mit dem besser keine unlauteren Absichten offenbart werden, obwohl man nicht weiß, ob auf den Kontrollmonitoren des Sicherheitsdienstes Bilder erscheinen, ob sie gerade betrachtet oder ob sie aufgezeichnet werden. Es genügt bereits die Vermutung, observiert zu werden, um sich ein erwartbares Normalmaß aufzuerlegen. Auf all diese Personen im Bild kann auf sehr verschiedene Weise zugegriffen werden. Ihre Bilder übernehmen dabei die Funktion, familiäre oder andere Bindungen und die an die Personen gerichteten Erwartungen zu beeinflussen, zu bestärken oder gar erst hervorzurufen. Daneben haben die Massenmedien einen verbildlichten Personentypus hervorgebracht, auf den zugreifen zu können sehr unwahrscheinlich ist und zu dem folglich keine sozialen Beziehungen bestehen. Die Funktion der massenmedialen Bilder scheint sich gerade dadurch auszuzeichnen, ihre Personen ohne einen »persönlichen« Kontakt erlebbar zu machen. Falls wider Erwarten dennoch kurzzeitige Beziehungen entstehen, unterliegen sie dem Zwang, mit den verbreiteten Schemata abgeglichen zu werden, um herauszufinden, wie diese Menschen »wirklich« sind – gerade so, als wären ihre Fernsehauftritte nicht wirklich –, wie sie sich neben ihrer öffentlichen Person als Individuen verhalten und welche Beiträge, Überraschungen oder Irritationen sie situativ beisteuern.