



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Bild des Wahnsinns in der Gegenwart“
Struktural-hermeneutische Bildanalysen zur alltagskulturellen
Darstellung von PsychiatriepatientInnen

verfasst von / submitted by

Lukas Kaindlstorfer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Roswitha Breckner

Danksagung

Diese Arbeit ist den kleinen Wundern des Lebens gewidmet, die - jedes für sich genommen- stets das Potential für Großes in sich tragen.

Ich möchte meinen Dank an alle jene aussprechen, die in ihrem Schaffen und Tun, in ihrem Dasein und ihrer Zuwendung - man möge es mir an dieser Stelle bitte nachsehen, wenn ich drauf und dran bin, einen Klassiker der österreichischen Literatur für meine Zwecke zu verdrehen - tagtäglich die Wirklichkeit meiner Möglichkeiten in dieser Welt gestalten. Was wäre ohne diese Menschen möglich? Wenig. und schon gar kein sorgenfreies Interessensstudium.

Ein gesonderter Dank gilt daher meiner Familie und speziell meinen Eltern für die Freiheit, die sie mir in ihrer vorbehaltlosen Unterstützung stets ermöglicht haben.

Dankbarkeit gebührt auch meiner Lebensgefährtin für ihre Geduld & Zuversicht und nicht zuletzt auch für ihr präzises Lektorat, welches mich mit Sicherheit vor dem einen oder anderen grammatikalischen Fauxpas bewahren konnte.

Zu guter Letzt gilt der Dank meiner Betreuerin, die stets den Beweis erbrachte, dass umsichtige Didaktik und individuelle Betreuung auf der Universität noch Bestand haben.

Lukas Kaindlstorfer
Wien, Jänner 2016

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
I. Das Bild des Irren und die Geschichte der Psychiatrie	13
1. Die Irren in der vorbürgerlichen Gesellschaft	14
2. Die bürgerliche Gesellschaft und der Wahnsinn	17
3. Spezielle Situation in Deutschland (und Österreich)	24
4. Die Ordnungspsychiatrie	27
5. Nachkriegszeit und Reformbestrebungen	33
6. Das Forschungsinteresse	34
2. Warum Bilder? Epistemologie des Visuellen	37
1. Das Foto als Abbild	39
2. Das Foto als Bild	43
3. Die Macht der Bilder	45
4. Bildkommunikation	48
3. Methode	55
1. Ikonologie und Ikonik	56
2. Struktural-hermeneutische Symbolanalyse	58
3. Methodische Anwendung	60
4. Figurative Hermeneutik	62
5. Material & Theoretical Sampling	63
4. Typus I - Wahnsinn als Regress	67
1. Bilddeskription	69
2. Rekonstruktion	70
3. Zwischenbetrachtung Bild	78
4. Text	78
5. Zwischenbetrachtung Text	80
6. Zusammenführung	80

5. Typus II - Schuld und Einsamkeit	85
1. Bilddeskription	87
2. Rekonstruktion	88
3. Zwischenbetrachtung Bild	97
4. Text	99
5. Zwischenbetrachtung Text	102
6. Zusammenführung	102
6. Typus III - Gefahr und Leid	105
1. Bilddeskription	107
2. Rekonstruktion	108
3. Zusammenführung	113
7. Typus IV - Konformität und Aufnahme	117
1. Bilddeskription	119
2. Rekonstruktion	120
3. Zwischenbetrachtung Bild	127
4. Text	128
5. Zwischenbetrachtung Text	132
6. Zusammenführung	133
8. Schluss	135
1. Stigma und Disziplinarmacht	137
2. Zu den Bildern selbst	138
Literatur	143
Abbildungsverzeichnis	151
Anhang	159
Abstracts	161

Einleitung

„Photographs have the kind of authority over imagination today, which the printed word had yesterday, and the spoken word before that. They seem utterly real.”
Walter Lippmann¹

Bis zu den Psychiatriereformen der 1970er war das Bemühen um bildlich-materielle Manifestation des Wahnsinns allgegenwärtig in der Psychiatrie. Unter dem Nimbus der medizinischen Diagnostik und Didaktik entstanden so zahlreiche Vor-Bilder, die mit dem Ende der psychiatrischen Bildpraxis nicht aus der Alltagskultur verschwanden. Befreit von der medizinischen Determination und vollends der Allgemeinheit überlassen, zeigt sich vielleicht stärker als jemals zuvor die kulturelle Bedeutung des verbildlichten Wahnsinns. Die vorliegende Arbeit widmet sich diesen Bildern, fragt nach den geläufigen Formen der Bildlichkeit und sucht letztlich auch nach Erklärungen für die Funktion dieser Bilder im gesellschaftlichen Kontext der Gegenwart.

Angesichts der täglich erfahrbaren medialen Bilderflut dürfte es kaum jemanden mehr überraschen, dass ich in dieser Arbeit von der fundamentalen Bedeutung der Bilder für die Wirklichkeitskonstruktion und -verarbeitung der Gesellschaft ausgehe und darin begründet eine Macht der Bilder sehe, die sie auch für die Soziologie zu einem zentralen Thema werden lässt. Dies ist freilich nicht alleine meine Erkenntnis, sondern mittlerweile ein sozialwissenschaftlicher Allgemeinplatz. Spätestens seit der „ikonischen Wende“ (Boehm 1994) bzw. dem „pictorial turn“ (Mitchell 1990) ist das Bild wieder in den Fokus des wissenschaftlichen Diskurses gerückt. Dabei bestand die explosive Brisanz, die auf der Wirkmacht der Bilder fußt, schon immer, wie sich etwa am byzantinischen Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts zeigen lässt (vgl. Mitchell 1990:17). Warum der Topos gerade in den letzten Jahrzehnten wieder an Aktualität gewann, liegt in den Möglichkeiten der Gegenwart: „Die Fiktion [...] einer Kultur, die vollständig von Bildern beherrscht wird, ist nunmehr zu einer realen technischen Möglichkeit in globalem Ausmaß geworden.“ (Mitchell 2008:107)

1 Lippmann 1922:61

Wir befinden uns womöglich in einer noch nie dagewesenen Umbruchphase, in der sich das Verhältnis zwischen virtueller Bildwirklichkeit und Realität umzukehren scheint. Aus bildlicher Imitation wird reale Simulation:

„Was man radikal in Zweifel ziehen muß, ist das Prinzip der Referenz des Bildes, jene strategische List, mit der es immer wieder den Anschein erweckt, sich auf eine reale Welt, auf reale Objekte zu beziehen, etwas zu reproduzieren, was ihm logisch und chronologisch vorausliegt. Nichts von alledem ist wahr. Als Simulakrum geht das Bild dem Realen vielmehr voraus, insofern es die logische, die kausale Abfolge von Realem und Reproduktion umkehrt.“

(Baudrillard 1986:265)

Im Zentrum unserer visual culture steht nicht mehr das Ereignis selbst, sondern der visual event (vgl. Mirzoeff 2002:6), welcher nunmehr Resultat und Ausgangspunkt gesellschaftlicher Prozesse ist. Sowohl in den Wirren des Weltgeschehens, wie auch im kleinen Kreis der Familie (vgl. Goffman 1981:45ff) sind es die – materialisierten und memorierten – Bilder, auf die sich unsere Erinnerung stützt (vgl. Sontag 2003:22) bzw. die unsere Erfahrung in der Situation aktualisiert.

Ob diese theoretische Zuspitzung der Entwicklung bereits generellen Gültigkeitsanspruch hegen darf, sei dahingestellt, aber gerade an den Rändern unserer Erfahrungsmöglichkeiten nehmen Bilder eine tragende Rolle ein. Bilder aus sonst nicht einsehbaren Bereichen sind gleichermaßen interessant und reizvoll wie potentiell problematisch. Darstellungen von Ausnahmeständen unserer Geschichte (Krieg und Terror, Naturkatastrophen, etc.) wie auch aus den Grenzprovinzen unserer Gesellschaft (Fremde Kulturen, Subkulturen, Untergrund, Gefängnis, Psychiatrie, etc.) existieren für die Mehrheit der BetrachterInnen ohne lebensweltliches Erfahrungsäquivalent. Gerade das macht sie für uns hochspannend. Und es wirft zugleich allerlei moralische Fragen auf, wenn im Gezeigten fremdes menschliches Leiden sichtbar wird: Wie etwa kann man das Betrachten von Leid rechtfertigen, welches als Folge der Betrachtung nicht gelindert wird? Sollen solche Bilder nicht etwa nur jenen zugänglich gemacht werden, die tatsächlich Einfluss auf die gezeigten Lebensbereiche haben? Und macht uns die Untätigkeit der anwesenden FotografInnen nicht schlichtweg zu MittäterInnen durch voyeuristischen Eigennutz? (vgl. Sontag 2003:42;59ff)

Die für mich augenscheinlichere Problematik begründet der Umstand, dass die lebensweltliche Fremdheit des Gesehenen einerseits eine Ablösung der Fiktion von der Realität und gleichzeitig eine Determination der Realität durch die Fiktion selbst ermöglicht. Diese Bilder sind nicht mehr adaptierte Repräsentation von etwas, sie sind es schlichtweg.

In der vorliegenden Arbeit wende ich mich der Bildlichkeit von einem jener Randbereiche unserer Gesellschaft zu, die seit jeher von Leiden durchsetzt ist. Die Fotografie

in der Psychiatrie schloss an eine lange Tradition des Herzeigens psychisch Kranker an und besteht nach dem Ende der medizinischen Anwendung in der Alltagskultur fort. Im Gegensatz zu Susan Sontag spielt aber die ethische Dimension für mich eine geringere Rolle. Im Fokus meiner Arbeit steht vielmehr das ‚Was‘, das ‚Wie‘ und das ‚Warum‘ dieser Bilder im gesellschaftlichen Kontext. Dem geht die Einschätzung voraus, dass diese Bilder nicht (nur) auf bloßen Voyeurismus zurückzuführen sind, sondern den für die bürgerliche Gesellschaft so zentralen Diskurs über den Wahnsinn (zumindest) mitformen.

Das erste Kapitel dieser Arbeit wagt einen kurzen Rückblick auf die Psychiatriegeschichte und ihre Bildpraktiken und mündet im Forschungsinteresse. Es ist dies ein im Schreibprozess vorangestelltes Kapitel, das den/die LeserIn zum Thema hinführen soll. Der eigentliche Forschungsprozess begann mit der Sondierung des Materials, der Wahl der Methode und den Bildanalysen selbst.

Denn das Bild als Bild ist immer Mittelpunkt der Analyse. Nicht vorrangig die Bildpraxis soll mittels kultureller Kontextualisierung erklärt werden, sondern der kulturelle Kontext, die mannigfachen Bezüge auf kollektivierte Seh- und Denkweisen im Bild selbst hervorkehrt werden. Präziser ausgedrückt: Nicht also das ‚Wie‘ des Zustandekommens der Fotografie, sondern das ‚Wie‘ von Bildform und -inhalt ist hier von Interesse. Das Kapitel über die Bildtheorie (Kapitel 2) widmet sich den ontologischen und epistemologischen Grundlagen dieser Arbeit und setzt sich im dritten Kapitel bei Methodik und Methode fort.

Die struktural-hermeneutischen Bildanalysen (Kapitel 4-7) basieren auf den bildtheoretischen und methodologischen Überlegungen der vorangehenden Kapitel und sollen das Bild in seiner Eigengesetzlichkeit für sich sprechen lassen.

Resümierend setzt der letzte Teil (Kapitel 8) die Ergebnisse der Bildanalysen mit der soziokulturellen Verortung der Psychiatrie in unserer Gesellschaft in Verbindung und sucht im Sinne einer kultursoziologischen Theoriebildung nach einer funktionalen Erklärung für die Existenz dieser Bilder.



Abb. 1: Hieronymus Bosch (nach 1490) Das Narrenschiff



Abb. 2: Lucas Cranach (um 1520) Der Kannibale

I. Das Bild des Irren und die Geschichte der Psychiatrie

„ce monde est un grand Bedlam,
où des fous enchaînent d'autres fous.“
François-Marie Arouet Voltaire²

Die (Bild-) Geschichte des Wahnsinns ist eine Geschichte der moralischen Verurteilung, eine Geschichte der Ermahnung, eine Geschichte der Negation des richtigen Lebens, eine Geschichte der Vereinnahmung, des Zwangs und der Vernichtung. Es ist dies eine mehr oder weniger gut dokumentierte Geschichte, die sich bis zu den letzten großen Physiognomik-Studien der 1960er nachbilden lässt und die ihr vermeintliches Ende in den Psychiatriereformen der 1970er fand.

Es ist dies eine schwierig zu lesende Geschichte der Geschichte zwischen Kunst, Religion und Wissenschaft, verteilt über den ganzen europäischen Kontinent. Der Rückblick soll das Wesentliche aufzeigen und zielt nicht auf die Erfassung aller historischer Tatsachen und Prozesse ab. Er orientiert sich dabei an jenen, die sich tiefer in die Materie begeben haben und ist daher eine Rekonstruktion der Rekonstruktionen. Es ist dies ein cursorischer Blick, der seinen Fokus auf jene Beispiele legt, in denen sich die aufbereiteten Ideen einer Epoche und die Grundzüge einer Entwicklung zeigen lassen. Aus dem Blick in die Vergangenheit konstituiert sich zum Schluss auch das Forschungsinteresse für die Analyse der gegenwärtigen Bildlichkeit: Der Endpunkt ist zugleich der Auftrag und Auftakt der Frage, wie es heute – gut 40 Jahre später – um die Fortschreibung dieser Geschichte steht. Hat die Abkehr der beanspruchenden Medizin vom Bild des Wahnsinnigen den Wahnsinnigen im Bild vertreiben können? Die Antwort sei an dieser Stelle vorangestellt: Nein, hat sie nicht, aber sie hat den Blick (wieder) freigemacht auf die grundlegende Funktion des Wahnsinns im Diskurs der vernünftigen Gesellschaft.

2 Voltaire 1879:267; dt. Übersetzung: „Diese Welt ist ein einziges großes Bedlam, wo Irre andere Irre in Ketten legen.“

I. Die Irren in der vorbürgerlichen Gesellschaft

Aus der Zeit der griechischen und römischen Antike ist wenig erhalten geblieben. Die Quellen, die es heute noch gibt, offenbaren vor allem aus dem arabischen Raum einen geradezu modernen Zugang zur Irrenpflege (vgl. Rapold 2008:13ff), dessen Fortschrittlichkeit aber der Dominanz der Kirche und ihrem theologischen Mystizismus im Mittelalter zum Opfer fiel.

Im Mittelalter galt der/die Irre als der von Gott gerichtete Sündenfall. Dies bedeutete für Betroffene den Ausschluss aus der christlichen Barmherzigkeit und die Verbannung aus den Gemeinschaften und Städten (vgl. Vogt 1962:318). Bei Bosch (Abb. 1) findet sich der Sündenfall im Bild: Die Irren – erkenntlich gemacht durch ihre Verbannung auf das Narrenschiff (vgl. Brant 1964) scharren sich um die Frucht der Versuchung, der zu erliegen sie alle bereit sind/waren. Der Teufel lenkt als Fährmann ihren Weg.

Wahnsinnige waren vogelfrei, vertrieben in die Natur, verbannt auf Narrenschiffe, als Attraktion in Narrenkäfigen auf Jahrmärkten und nicht zuletzt beliebtes Opfer der Hexenverfolgung (vgl. Vogt 1962:319). Belustigung und Bedrohung finden sich schon hier im Wechselspiel und diese Form der Schaulust sollte bis ins 20. Jahrhundert fortbestehen. An der Wiener Psychiatrie Baumgartner Höhe dienten die Mauern nicht zuletzt dem Schutz der Wahnsinnigen vor der Bevölkerung, die das Irrenschaufenster zu ihrer Sonntagsbeschäftigung erkoren hatte (vgl. Kornberger 2014:108f). Diese Form der Schaulust kam freilich immer nur im institutionell kontrollierten Rahmen und niemals ‚in freier Natur‘ auf. Der Stich von Lucas Cranachs (Abb. 2) zeigt deutlich, wie der in den Wald vertriebene Irre in der Vorstellung plötzlich bestialisch auf die Zivilisation zurückschlagen kann.

Beide Bilder stammen bereits aus der Renaissance, zeigen aber jene animalisch - transzendente Vorstellung (und Darstellung) des Wahnsinns, die, der Religion entspringend, in der Bedrohlichkeit der Natur die Strafe Gottes verortete und die ihr Entstehen in der dunklen Epoche hatte. Der Wahnsinn wurde in seiner Andersartigkeit als Bestrafung bestimmt. Dadurch wurde eine klare Trennlinie zwischen Mensch und Irren geschaffen, zwischen Mensch und Natur, die im Wesentlichen unverändert in den Vernunftdiskurs der Aufklärung mündete.

Medizinische Werke, die seit der Erfindung des Buchdrucks häufiger im Umlauf waren, schmückten bis zum 18. Jahrhundert vor allem religiöse Darstellungen, die weniger zur Veranschaulichung dienten und vielmehr die Kauflust anregen sollten (vgl. Vogt 1962:32).



Abb. 3: William Hogarth 1735 A Rake's Progress Nr. 8, Hier in der Version von 1763 mit nachträglich eingefügter Britannia an der Wand

Erste medizinische Darstellungen stammten in dieser Zeit vor allem aus der Chirurgie (vgl. *ibid.*:27f).

Das 17. Jahrhundert war das Zeitalter der Monstren- und Kuriositätenkabinetts. Die Natur verlor langsam ihre Bedrohlichkeit und gewann zu interessieren. Nicht mehr Chaos, sondern Ordnung wurde in ihr vermutet und in Form von Klassifikationen bestimmt. Der Arzt Thomas Sydenham (1624-1684) typisierte in dieser Zeit erstmals Krankheiten systematisch (vgl. *ibid.*:35) am Tableau. Im Versuch, die Natur zu beherrschen und ihr eine vernünftige Ordnung zu geben, wurde der Grundstein für die Nosologien und Physiognomien des 18. Jahrhunderts gelegt. Im aufklärerischen Diskurs der Vernunft und im barocken Bestreben der Naturbeherrschung hatten die Irren sowohl innerhalb wie außerhalb der Gesellschaft keinen Platz mehr und wurden interniert und vergessen (vgl. *ibid.*:320f).



Abb. 4: Temperament; Holzschnitt aus Lavaters Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe (1775-1778)

Im 18. Jahrhundert setzte sich die Aufklärung und die wissenschaftliche Eroberung der Welt fort, paradoxerweise finden sich aber für diese Zeit allgemein kaum medizinische Illustrationen (vgl. *ibid.*:43). Auf der Seite der Kunst erschuf jedoch William Hogarth (Abb. 3) mit seinem Bilderzyklus *A Rake's Progress* ein Vorbild für zukünftige Wahnsinnsdarstellungen. Darin zeichnet er das Leben eines Wüstlings nach, der im achten Bild als Bestrafung für sein unmoralisches Verhalten dem Wahnsinn verfällt und in der Londoner Irrenanstalt Bedlam (Royal Hospital Bethlem) endet.

Lässt man vom Wüstling im Vordergrund ab, hält Hogarth der Gesellschaft einen Spiegel vor. Könige und Päpste, Künstler und Wissenschaftler und später dann gleich das ganze Königreich finden sich

im Tollhaus wieder. Und ganz nebenbei kommt auch die Schaulust (der beiden jungen Frauen) ins Bild. Obwohl noch vor der Bestimmung des Wahnsinns als Krankheit Ende des 18. Jahrhunderts entstanden (vgl. Waldvogel 2007:24) decken sich die dargestellten Wahnsinnigen schon hier mit der kommenden Klassifikation der Kranken. Hogarth spottet über die abgehobene Gesellschaft und mahnt zur Moral. Der Wahnsinn ist keine Sache des Teufels mehr, sondern die Konsequenz des willentlich unvernünftig gebliebenen aufgeklärten Menschen. Nicht mehr das Unbeherrschbare (die Natur) ist nun Quelle des Wahnsinns, sondern das Unbeherrschte der Gesellschaft. Dass Hogarth den Topos schon um diese Zeit aufgriff, hängt vor allem mit der frühen Entstehung des BürgerInnentums in England zusammen (siehe nächstes Unterkapitel).

Im Vergleich mit der Darstellung von Hieronymus Bosch finden sich Ähnlichkeiten, aber das religiöse Motiv des Sündenfalls ist jenem der Moral gewichen. Die Verurteilung bleibt aber die Gleiche. Mit dem Bild hat Hogarth „das Fundament für eine neue Ikonographie der Metapher gelegt, indem er das mittelalterliche Sinnbild des Schiffes durch die neuzeitliche Institution der Irrenanstalt als Mikrokosmos der närrischen Welt ersetzt.“ (Waldvogel 2007:19)

Hogarth individualisierte den Wahnsinn und typisierte ihn damit. Die Formen des Wahnsinns – hier noch dargestellt durch eine Stereotypisierung der Lebensart – fanden im gleichen Jahrhundert noch eine zweite Stereotypisierung in den Menschenarten des Joseph Caspar Lavater (Abb. 4). Lavater verhalf der Physiognomik als der „Fertigkeit durch das Äußerliche des Menschen sein Inneres zu erkennen“ (Lavater 1803: oS, zit. n. Vogt 1962:261) zu neuer Popularität. Neu war der Ansatz allerdings nicht: Schon Aristoteles verglich Menschenantlitze mit Tieren und schrieb ihnen das entsprechende Gemüt zu (vgl. Vogt 1962:261), Lavater griff diese und andere Überlegungen der Antike wieder auf und propagierte seine Menschenkenntnis, die aber noch zeitlebens als unwissenschaftlich und beliebig verrissen wurde (vgl. *ibid.*:266).

Dennoch zeichnet sich in seinen Versuchen, die Gemüter der Menschen im Körper selbst zu begründen, ein Wandel in der Betrachtung des Wahnsinns ab. Seit Sydenham klassifizierte die Medizin die Krankheiten nach dem Vorbild der Naturgeschichte über die Ordnung der Symptome. Die Logik der Krankheiten lag im System der Natur und dieses System war das der Ähnlichkeiten am Tableau (vgl. Foucault 1988:20ff). Auf der Tafel festgehalten war das rein sichtbare Symptom die Krankheit selbst. Gemüt und Krankheit wurden zu Spielarten der Natur und im Bestreben der Klassifikation fanden Wahnsinn und Medizin letztlich zusammen. Während Lavater noch die Temperamente im Blick hatte, widmete sich Philippe Pinel Ende des 18. Jahrhunderts schon dem Wahnsinn als Krankheit.

2. Die bürgerliche Gesellschaft und der Wahnsinn

Die Entstehung der Psychiatrie geschah in Europa nicht allerorts zeitgleich, fiel aber überall mit der Industrialisierung und dem Aufkommen der bürgerlichen Öffentlichkeit zusammen. Der rasant steigende Bedarf nach Arbeitskräften und eine Gesellschaft, die ihre Legitimation aus sich selbst herzustellen hatte, ließen es nicht mehr zu, den ganzen Tross der Ausgegrenzten weiterhin zu ignorieren und wegzusperren (vgl. Dörner 1995:22). Dabei ist stets und allerorts zwischen bürgerlichen Irren und armen Irren zu unterscheiden. Spleen, Hysterie, Hypochondrie oder Neurasthenie waren die Gemütsverstimnungen der bürgerlichen Öffentlichkeit und meist der Erkundung des Selbst geschuldet. Diese hatten in der Regel mit den, hinter dicken Kerkermauer gehaltenen, armen Irren wenig zu tun. Dennoch wurde über die Gemütsverstimnungen der Wahnsinn in die bürgerliche Öffentlichkeit eingeführt und der Bedarf an Arbeitskräften machte es



Abb. 5: Tony Robert-Fleury (1876) Doktor Pinel, der die Irrsinnigen der Salpêtrière von ihren Fesseln befreit (1795)



Abb. 6: Francisco de Goya (1812) La Casa de Locos

schließlich notwendig, die Armen von den Irren zu trennen und für Letztere zu sorgen. Die vermeintliche Philanthropie der bürgerlichen Gesellschaft ist jedoch mit Vorsicht zu sehen, denn die Thematisierung und institutionelle Einbindung der Irren passierte immer nur dann, wenn sie für die Gesellschaft störend wurden (vgl. *ibid.*:95). Es ist geradewegs bezeichnend für die marginalisierte Rolle der Irren, dass sie aus dem Konvolut der Ausgegrenzten (Arme, Faule, Kriminelle, etc.) immer die Letzten waren, bei denen der Versuch der Reintegration in die Gesellschaft – ob aus moralischer Verantwortung oder rationalem Kalkül – unternommen wurde.

Für die Zeit des ersten liberalen Aufschwungs des BürgerInnentums und des naturwissenschaftlichen Positivismus sei hier - im Kontext dieser Arbeit - für den Geist seiner Zeit stellvertretend, der französische Arzt Philippe Pinel genannt, war er doch der erste Mediziner, der den Wahnsinn illustrieren ließ. Als radikaler Sensualist und Empiriker erkor Pinel die Wahrnehmung zur Quelle alles Wissens und schloss in seinen Nosographien an die klassifizierenden Nosologien (und damit auch an die Physiognomik) an. Der Unterschied zu Sydenham oder Lavater lag aber im veränderten ärztlichen Blick. Foucault konstatiert für das Ende des 18. Jahrhunderts eine radikale Neuorientierung der Medizin, die auch bei Pinel zu Tage tritt. Die Krankheiten waren plötzlich keine unergründbaren, zufälligen Erscheinungen der Natur mehr, die entstandene Epidemiologie wollte das historisch Spezifische in der allgemeinen Krankheit finden und machte sich die Statistik und die Wahrscheinlichkeit zu Eigen (vgl. Foucault 1988:40; 111f). Überwachung und Kontrolle der Volksgesundheit gingen einher mit dem vergleichend-analytischen Blick der Klinik. „Wenn man vom Leben der Gruppen und Gesellschaften spricht, vom Leben der Rasse oder selbst vom »psychologischen Leben«, so denkt man nicht in erster Linie an die innere Struktur des organisierten Lebewesens, sondern an die medizinische Bipolarität des Normalen und des Pathologischen.“ (*ibid.*:53) Ein Pathologie-Begriff rückte natürlich jedes Leben abseits der Norm in die Nähe der Krankheit, die plötzlich als widernatürlich galt und zu beherrschen war. Nicht mehr die Linderung der Symptome im natürlichen Krankheitsverlauf, sondern die Vermeidung und Heilung durch Gegenwirken stand nun im Zentrum der Medizin. Dort, wo der Blick der klassifizierenden Medizin Interesse an der Natur hatte, erweiterte der klinische Blick – legitimiert durch seine neue Verantwortung - sein Feld um die Dimension der Zeit. Die Fallgeschichte wurde relevant und zum körperlichen Symptom gesellte sich das (zeitliche) Zeichen. Die Sprache und die Wahrnehmung fanden in der Klinik zueinander. Das Symptom war kein natürliches Phänomen mehr, sondern das zu erkennende Zeichen der Krankheit (vgl. *ibid.*:106). Der ärztliche Blick konstituierte sich zum analytischen und beschreibenden Blick. Dieser verortete im Sichtbarem den Zugang zur erkennbaren Wahrheit. Das Gesehene wurde zum Zeichen

und in der Grammatik der Beschreibung analytisch zugänglich. Die Erfahrung am Krankenbett entwickelte sich zum unersetzlichen Bestandteil der ärztlichen Lehre und Praxis, um eben diesen analytischen Blick zu schärfen. Die „empirische Auseinandersetzung mit dem sinnlich Wahrnehmbaren einer geistigen Störung [führt; LK] fast notwendig zu einer visuellen Reproduktion des ärztlichen Blickes.“ (Waldvogel 2007:26)

Im klinischen Blick – zu verstehen als Konvolut der ärztlichen Praktiken – fanden Sichtbares und Sagbares zueinander und so verwundert es auch nicht, dass Pinel 1801 die erste medizinische Publikation mit Illustrationen der Geisteskrankheiten publizierte (Pinel 1801).

Philippe Pinel ist aber in erster Linie nicht wegen seiner Publikationen in Erinnerung geblieben, sondern ging plakativ als Befreier der Wahnsinnigen in die Geschichte ein (Abb. 5). Mit der Wandlung des Wahnsinns zur Krankheit gewann auch die aufklärerische Kritik an der größtenteils grauenhaften Verwahrung – anschaulich gemacht durch die Gemälde Goyas (Abb. 6), der selbst Erfahrung mit der Institutionalisierung hatte (vgl. Vogt 1962:300) - an Kraft und man verräumlichte den Wahnsinn neu im Feld der Medizin. Dieses verklärte Bild relativiert sich indessen angesichts der französischen Revolution etwas: Im absolutistischen Frankreich fand sich in den hôpitaux généraux das ganze Elend der Ausgegrenzten zusammengepfercht wieder. Die Revolution – getragen von den Massen der Armen und ArbeiterInnen – befreite diese im wörtlichen Sinne mit Ausnahme der Irren und Kriminellen (vgl. Dörner 1995:136f). Die noch nie gehabte Konzentration der Wahnsinnigen an einem Ort schuf ideale Bedingungen für die klinische Beobachtung, ohne der Ausgrenzung jedoch in irgendeiner Form entgegenzuwirken. So zweifelhaft ist dann auch das Diktum der Befreiung: zwar entledigte Pinel die Wahnsinnigen ihrer Ketten, die Ausdifferenzierung und Konzentration in der Unterbringung in speziellen Anstalten machte sie jedoch nicht freier, sondern für den Rest der Gesellschaft unsichtbarer als zuvor (vgl. Regener 2010:31). Ebenso fragwürdig blieben die Methoden: im Glauben an die Heilung des Schocks blieben Schmerz und Schrecken therapeutisches Ziel (vgl. Vogt 1962:324).

Um die Jahrhundertwende gingen zwei Dynamiken ineinander auf und führten zu einem regen Publikationstreiben: Erstens verschwand mit den ersten Psychiatriereformen, die bis 1860 in ganz Europa um sich greifen sollten (vgl. *ibid.*:323), auch allmählich die Praxis der Vorführung der Irren zur Belustigung der Bevölkerung, ohne aber, dass dabei das Interesse der Bevölkerung (gerade in der Romantik) daran nachgelassen hätte. Es erfolgte eine Medialisierung der Psychiatrie (vgl. Regener 2010:34) in der Publikation von Fallgeschichten. Zweitens griff der Geist des Sensualismus weiter um sich und führte in der

Medizin allgemein zu einem systematischen Illustrationsbestreben (vgl. Vogt 1962:48).

Die einsetzende Romantik in der Folgezeit brachte nebst der ersten Kritik am Rationalismus der Industrialisierung auch eine Welle der Moralisierung über Europa. Das empfindsame Publikum sah im Wahnsinn ein Symbol des Weltschmerzes (vgl. Waldvogel 2007:22), neigte zur Rührung und philanthropischer Wohltätigkeit gegenüber den armen Irren (vgl. *ibid.*:21), die den Leidenschaften und der Sentimentalität verfallen waren. Aller Rührung zum Trotz fußten diese moralischen Vorstellungen der Leidenschaft auf den religiösen Strafvorstellungen des Mittelalters und etablierten sich in der psychiatrischen Praxis als zweite Strömung neben dem somatisch-rationalen Ansatz der Aufklärung (vgl. *ibid.*:45f). Geisteskrankheit war für diese Generation der Psychiater keine Verstandesstörung mehr, sondern bloße Willensstörung. Die von der Leidenschaft geplagten Kranken wurden – analog zu den SünderInnen und Sühnenden – TäterInnen und Opfer ihrer Konstitution zugleich (vgl. Dörner 1995:50). Zwar sah man die herausfordernden Umstände der Gesellschaft – die Möglichkeit zur Überreizung lag um jede Straßenecke –, die Schuld trug aber immer derjenige/diejenige, der/die mangels Moral und Erziehung den richtigen Umgang damit nicht fand. Diese Auffassung veränderte das Spektrum der psychiatrischen Therapie in Richtung Erziehung. Ordnung und Disziplin sollten im moral management und in der *traitement moral* die Mängel der Erziehung wettmachen und zielten auf die Verinnerlichung der bürgerlichen Tugenden von Anstand bis Genügsamkeit ab (vgl. *ibid.*: 150f). Diese zu erreichende Selbstdisziplinierung machte die Kranken selbstverantwortlich und setzte das Schuldbekenntnis für die Therapie voraus:

„Wenn aber der Mensch seine destruktiven Impulse und fixen Ideen als Täter selbst erzeugt und zugleich ihr Opfer wird, kann er Heilung nur dadurch erlangen, daß er sich selbst überantwortet wird. So kommt er zu der Einsicht, daß er sein eigener Gefangener ist. Indem er damit die genetische Schuld an der sozialen Entfremdung seines Selbst akzeptiert hat, ist das Ziel des *traitement moral* erreicht: dem Patienten ist die moralische Verantwortung zurückgegeben, seine sozialen Triebe sind mobilisiert, er kann seine zerstörenden Kräfte meistern und zu seiner und der sozialen Identität zurückkehren.“

(Dörner 1995:152)

Im Zuge der Entwicklung kam es deshalb auch zu einer Neuausrichtung der Physiognomik: Hatte Pinel noch die Schädelform im Blick, interessierte seinen Schüler Esquirol bereits das Gesicht (vgl. Waldvogel 2007:27) als Spiegel der Seele (vgl. Vogt 1962:267). War für Pinel der Lebenswandel der PatientInnen noch als Ergänzung der sichtbaren Symptome relevant, sahen seine Nachfolger darin schon den ursächlichen Faktor.

So fanden Fallgeschichten (Biografien und Diagnosen) und Illustration zu Beginn des 19. Jahrhunderts endgültig zusammen. Erste umfangreiche Sammlungen entstanden (vgl.



Abb. 7: Théodore Géricault (1822) La Monomane de l'envie

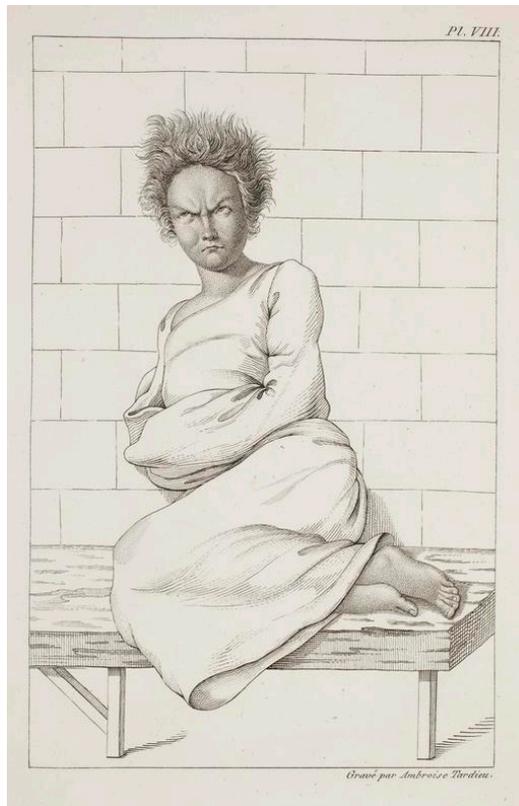


Abb. 8: Ambroise Tardieu (1838) Manie

Morison 1826, Esquirol 1968, Baumgärtner 1839). Für den Kontext dieser Arbeit erwähnenswert sind dabei zwei Künstler: Einerseits Théodore Géricault (Abb. 7), der 1821 vom Pinel-Schüler Georget ans Hôpital de la Salpêtrière gerufen (vgl. Regener 2010:53), in Öl malte und damit das medizinische Porträt als Kunstform kennzeichnete und als Vorbote des Realismus von der stark typisierten Darstellung abließ (vgl. Waldvogel 2007:27). Zum anderen der von Esquirol beauftragte Ambroise Tardieu (Abb. 8), der die Zeichnungen von George F.M. Gabriel in Kupferstiche umwandelte und dabei auch eigene Stiche schuf, die nicht nur Gesicht, sondern auch Körper und die Kontextualisierung in der Irrenanstalt zeigten (vgl. *ibid.*:27). Beide scheinen mir für das noch zu entstehende Genre der Anstaltsfotografie Vorboten, wenn nicht gar Wegbereiter gewesen zu sein.

Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass die Zusammenführung von Krankenbild und –geschichte nur bedingt auf eine Individualisierung des/der Kranken schließen lassen. Als sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts der klinische Blick abermals wandelte und fortan in die Tiefe (pathologische Anatomie) ging (vgl. Foucault 1988:140ff), waren Geisteskrankheiten nicht gleich Teil dieses Diskurses (vgl. *ibid.*:190). Die Autopsien der Geisteskranken blieben meist ohne Befund und der Wahnsinn auch im 19. Jahrhundert rätselhaft (vgl. Waldvogel 2007:47). Um diesem Unbekannten entgegenzutreten zu können, versuchte sich die Medizin weiterhin an der äußerlichen Klassifikation der Geisteskrankheiten: „Der Illustration der Krankenphysiognomik ist an einem Krankheitsbild gelegen; entscheidend ist nicht die Charakterisierung einer bestimmten Person, sondern die Visualisierung eines nosologischen Begriffs, so dass fast unweigerlich eine Typisierung entstehen musste.“ (Waldvogel 2007:49) Alte Stereotypisierungen blieben - vermengt mit physiognomischen Ansichten - mangels neuer Impulse fixer Bestandteil in Literatur und Kunst des beginnenden 19. Jahrhunderts (vgl. auch Gilman 1978). Dazu gehören: „der Irre als imaginärer König, der zum Exzess Studierte, ein Vertreter des religiösen Wahns, ein – überwiegend weiblicher – Patient, der aus Liebe den Verstand verlor und ein Handwerker, den missglückte Geschäfte wahnsinnig werden ließen;“ (Waldvogel 2007:51)

Nach der konservativ-moralischen Restaurationsperiode in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, konsolidierte sich das liberale BürgerInnentum erneut zur Jahrhundertmitte hin und die naturwissenschaftlich-positivistische Medizin setzte sich wieder durch. Die Pathologie wurde zunehmend auch für die Psychiatrie relevant. Sie stützte die somatischen Ansätze, die Geisteskrankheit als Hirnkrankheit zu bestimmen, ohne sich dabei aber anfänglich von den moralisch-theologischen Theorien lösen zu können. Als Resultat lieferte die Psychiatrie damit die biologisch-somatische Ursachenannahme für moralisch Verwerfliches. An die Stelle moralischen Aktivismus in der Anstalt trat die Degenerationstheorie (vgl. Dörner 1995:173).



Abb. 9: Wilhelm Kaulbach (1830) Das Narrenhaus

3. Spezielle Situation in Deutschland (und Österreich)

Obwohl die Entstehung der Psychiatrie in Europa überall durch die Industrialisierung und dem bürgerlichen Aufbegehren initiiert wurde, stellt Deutschland einen Sonderfall dar, der in seiner tragischen Eigenheit ohne große Brüche bis zu den Verbrechen des NS-Regimes und darüber hinaus nachgezeichnet werden kann.

Die feudale Zergliederung in Kleinstreiche verzögerte die Entwicklung einer großen bürgerlichen Öffentlichkeit. Staat und Kirche waren bis weit ins 18. Jahrhundert ordnungsstiftend. Das merkantilistisch-absolutistische Wirtschaftssystem hatte vor allem mit dem Bevölkerungsmangel in Folge des 30. Jährigen Kriegs zu kämpfen. Die Nutzbarmachung jeglichen Arbeitspotentials unter den Armen mittels mahnender Veranschaulichung der Irren war lange Zeit der Zugang zur Irrenpflege und stellte ein besonders hartes Los für die Wahnsinnigen dar (vgl. Dörner 1995:188).

Darüber hinaus zeichnete sich der langanhaltende Absolutismus durch die staatsnahe Anbindung der Medizin aus. Ihr dringlichstes Hauptaugenmerk war die Steigerung der arbeitsfähigen Bevölkerungszahlen durch Rentabilität und Volkshygiene (vgl. *ibid.*:191ff). Die deutsche Medizin war daher bereits vor der Industrialisierung politisch motiviert, weisungsgebunden und staatshörig.

Schon 1806 übernahm im neuen Rheinbund die Bürokratie ohne Beteiligung des BürgerInnentums die Verwaltung der Reiche und ersetzte absolutistische Willkür durch systematischen Zwang (vgl. Dörner 1995:235). Diese frühe Etablierung wirkte sich vor allem dahingehend aus, dass – abgesehen vom kurzen aber letztlich erfolglosen Aufbegehren um 1848 - Reformen in Deutschland immer ‚von oben‘ erfolgten. Jegliche gesellschaftliche Veränderung war schlichtweg bürokratisch nach Zielsetzungen geplant und verordnet.

Mit dem Sturm und Drang zum Ende des 18. Jahrhunderts entstand zwar langsam auch eine deutsche literarische Öffentlichkeit, allerdings war dies eine Öffentlichkeit der BildungsbürgerInnen ohne ökonomisches oder politisches Gewicht (vgl. Dörner 1995:211). Es ist dann auch bezeichnend, dass die Romantik mangels bürgerlichem Selbstbewusstseins in Deutschland keine ausgleichende Dynamik zum Rationalismus darstellte, sondern als totale Negation in einer Zuwendung zu sich selbst als Flucht vor der Welt endete (vgl. Dörner 1995:198).

Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach (1830) ist hier als Beispiel (Abb. 9) zu nennen. Es finden sich wie schon bei Hogarth auch die individualisierten Typen des Wahnsinns wieder, allerdings mit einer präzisen Darstellung der physiognomischen Erkenntnisse seiner Zeit, die etwa den Esquirol'schen Typen des Wahnsinns (Monomanie, Manie, Idiotie, Demenz und Melancholie) zuordenbar sind (vgl. Waldvogel 2007:29f). Kaulbach verzichtete jedoch auf politische Satire und Spott und zeigt die Welt in ihrer empfundenen Grausamkeit.

Die zeitgenössischen deutschen Psychiater waren lange Zeit vor allem literarische Theoretiker mit kaum Praxiserfahrung, denn für das BildungsbürgerInnentum stellte sich die soziale Frage nicht bzw. wurde vom bürokratischen Staat behandelt (vgl. *ibid.*:252). Dies hatte zur Konsequenz, dass sich der psychiatrische Diskurs in Deutschland zwischen Naturphilosophie, Idealismus und Theologie abspielte (vgl. *ibid.*:251) und letztlich stärker als anderswo den Boden für die Degenerationstheorie aufbereitete.

Zur Entwicklung der Psychiatrie in Österreich finden sich indessen kaum spezifische Publikationen. Ein ähnlicher Verlauf lässt sich – mit großer Vorsicht – aufgrund gewisser Parallelen aber annehmen. So konstatiert Volker Roelcke für das österreichische BürgerInnentum ein ähnliches Schicksal wie für das deutsche: Im reformfreudigen österreichischen Kaiserreich verhinderte die ständische Ordnung gerade wegen der Einbindung der liberalen Bourgeoisie ein Erstarren des BürgerInnentums letztlich, da sich dieses mangels alternativer Perspektive stark dem Adel und dem Kaiser anbierte (vgl. Roelcke 1999:183ff). Rudolf Forster sieht im psychiatrischen Bereich in Österreich eine ähnliche Geschichte - „begonnen beim historisch verspäteten Aufstieg und dem bald darauf ein-

setzenden Abstieg der Anstalten zu therapeutisch nihilistischen und repressiven Einrichtungen“ (Forster 1997:60) – und in der arg verspäteten Modernisierung im 20. Jahrhundert die größte Differenz zu Deutschland.

Ziemlich zeitgleich setzte in Österreich wie in Deutschland um die Jahrhundertmitte die Etablierung des naturwissenschaftlichen Paradigmas in der Psychiatrie durch Wilhelm Griesinger in Berlin in den 1860er (vgl. Dörner 1995:279ff) und Theodor Meynert in Wien in den 1870er (vgl. Wyklicky 1983:10ff) ein.

Für Griesinger lag der Sitz der Geisteskrankheit im Gehirn. Er vertrat das Konzept der Einheitspsychose, alle Krankheitsbilder wurden auf denselben Wirkmechanismus zurückgeführt: Gemüt und Charakter fungieren im Geist als Regulative auf die (un-)bewussten inneren wie äußeren Reize. Kommt es zu einer Störung dieser Regulative, treten in Folge von Über- bzw. Unterreizung Krankheitsformen auf (vgl. Dörner 1995;295f). Dabei ging es Griesinger um das Kontinuum der Formen. Die Grenze zwischen Normal und Pathologisch verschwand bei ihm im ständigen Wandel der Persönlichkeit. Das Kriterium für Wahnsinn war nicht mehr die Moral, sondern die starke Wesensveränderung (vgl. *ibid.*:301) und der biografische Einzelfall kam für kurze Zeit tatsächlich in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Ebenso um die Jahrhundertmitte wurde die neue Technologie der Fotografie eingeführt und brachte neue Möglichkeiten für die Wissenschaft. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Medizin in ihrem Illustrationsbegehren in der Regel auf die kostspielige Kunst angewiesen, nun konnte sich der ärztliche Blick scheinbar unverfälscht zur Gänze reproduzieren. Darüber hinaus war es jetzt möglich schnell ein Bild zu machen. Einer der ersten Mediziner, der sich die neue Technik ganz im Sinne des biographischen Einzelfalls zu Nutze machte, war der englische Arzt Hugh Diamond, der ab 1850 seine Patientinnen fotografierte (vgl. Regener 2010:58). Diamond glaubte an die Fotografie als eine Wahrnehmungserweiterung des Blickes, die ihm nicht nur zur Diagnose sondern auch in der Therapie zur Konfrontation diene (vgl. *ibid.*:59f).

Griesingers Annahme der Kontinuität hatte zwei folgenreiche Implikationen: Erstens erfolgte dadurch eine Expansion der Psychiatrie auf alle Störungsbilder, die bis dahin im Graubereich zwischen Normalität und Wahnsinn unerkannt blieben (wie etwa sexuell Perverse, Suchterkrankte, PsychopathInnen oder NeurotikerInnen) (vgl. Dörner 1995:291). Griesinger erwirkte mit der Aufhebung der Dichotomie die therapeutisch durchaus sinnvolle Öffnung der Kliniken in den ambulanten Bereich, deklarierte damit aber auch eine riesige große Bevölkerungsgruppe als potentiell geisteskrank. Zweitens stellte Griesinger auch die prinzipielle Heilbarkeit in Frage. Der im stetigen Wandel konzipierte betroffene

Geist widersetzte sich einer statischen Einteilung zwischen ‚krank‘ und ‚geheilt‘. Für Griesinger selbst gab es nur manifeste und latente Episoden und ein gezieltes erzieherisches Gegenwirken als Therapie (vgl. Roelcke 1999:92). Damit verschwamm aber auch die diagnostische Klarheit und machte die Psychiatrie zur Auslegungssache.

Deutlich kommen bei Griesinger die rezipierten Einflüsse der Morel'schen Degenerationstheorie hervor, die Griesinger aber – ganz im Gegensatz zu seinen Nachfolgern – noch rein individuell-diagnostisch verstand.

Im Wesentlichen verleitete der religiöse Schöpfungsgedanke Bénédict Augustin Morel dazu, in der Entwicklung der Menschheit zur Einheit und Perfektion deren Fortschritt mittels biologischen und soziologischen feststellbaren Gesetzmäßigkeiten erklären zu wollen (vgl. Roelcke 1999:84f). Das heißt, vor allem die menschlichen Untiefen des ganz und gar unchristlichen Verhaltens erklären zu müssen. So fasste Morel die Abweichung vom biologischen und sozialen Soll nicht mehr als Entartung im Sinne einer Variation des Möglichen auf, sondern führte sie ätiologisch auf die Erbsünde des Menschen zurück: Durch die Ursünde ist der Mensch als Strafe nicht mehr von den schadhaften externen Einflüssen gefeit und kann krank werden. Einmal dem schadhaften Einfluss erlegen, vollzieht sich die tatsächliche Erbsünde erneut in der Degeneration: Sie ist der Verfall des Individuums durch vererbte Schuld, der sich von Generation zu Generation bis hin zur Unfruchtbarkeit als Schlusspunkt der Vererbung fortsetzt (vgl. *ibid.*:85).

Griesinger übernahm den Morel'schen Degenerationsbegriff ohne dessen moralische Verurteilung. Wichtig war bei ihm der ätiologische Aspekt der erblichen Prädisposition in Kombination mit externen sozioökonomischen Faktoren und die theoretische Unterfütterung seiner Verlaufsannahme. Die biologische Schwäche des Kranken war letztlich bei ihm noch diagnostisch und nicht wertend konstruiert (vgl. Roelcke 1999:88ff). Mit dieser Rezeption beging Griesinger aber seinen Sündenfall, indem er für die nachkommenden Generationen in Deutschland der Degenerationstheorie einen naturwissenschaftlich-positivistischen Status verlieh.

4. Die Ordnungspsychiatrie

Das naturwissenschaftlich-positivistische Paradigma hielt in Deutschland nur knapp zehn Jahre bevor die Erosionserscheinungen in der ersten großen Krise des Kapitalismus abermals eine Neubestimmung der Psychiatrie einleitete: „Die ‚Große Depression‘ brachte nicht nur einen Preis- und Gewinnverfall, sondern stiftete auch sozialpsychologisch eine Unsicherheit, in der die Stunde der Bürokratie als Sicherheitsgarant schlagen konnte.“ (Blasius 1980:94)

In der Psychiatrie erfuhr der Degenerationsbegriff eine Ausdehnung auf alle Gruppen sozialer Delinquenz (vgl. Roelcke 1999:98) und theoretische Festigung. Die Prädisposition wurde gänzlich auf die Erbllichkeit reduziert und die Entartung (bei Griesinger noch eine ätiologische Untergruppe) wurde zum diagnostischen Grundschema (vgl. Roelcke 1999:96ff). In dieser Konstellation hatte plötzlich jedeR ein irgendwie entartetes Familienmitglied und war damit auch potentiell betroffen (vgl. *ibid.*:100). Hatte für Griesinger der Unheilbarkeitsgedanke noch wenig Auswirkung auf die Therapie, schlug er bei seinem Schüler Emil Kraepelin in therapeutischen Nihilismus um; mit der Konsequenz nur noch den Verwaltungszweck in der Anstaltspsychiatrie zu sehen (vgl. Blasius 1980:94f). In dieser kurzen Periode schaffte es die Psychiatrie, ein biologisches Erklärungsschema für jegliche soziale und politische Devianz zu liefern und sich selbst als ideales Machtinstrument für jegliche Herrschaft anzubieten. Es ist daher auch wenig erstaunlich, dass die Bürokratie in der Irrenfrage ein geeignetes (weil überschaubares) Feld für ihre Machtdemonstration vorfand: „[I]ndem sie das Irrenhaus als Sanktionsmechanismus für nichtangepasstes Verhalten einführte und auch erfahrbar machte, trug sie zur Absicherung einer herrschaftlich vorgegebenen Verhaltensdisziplin bei.“ (Blasius 1980:95)

Bildgewaltig zeichnet sich diese Entwicklung in den Werken von Cesare Lombroso (Abb. 10) ab. Schrittweise fanden bei ihm Kranke, Kriminelle, Asoziale und Degenerierte im Begriff des/der Delinquenten zusammen (vgl. Regener 2010:66ff). Während er in den ersten beiden Editionen seines opus magnum ‚L’Uomo delinquente‘ noch Wahnsinn und Kriminalität zu trennen vermochte, gingen diese ab der dritten Edition 1884 ineinander auf (vgl. Gibson 2014:120). In der vierten Ausgabe (1889) war die Verbindung schon vollends vollzogen: „Etiological and somatic similarities demonstrate that insanity and criminality are so closely linked as to be nearly identical.“ (Lombroso 2006:271) Der Unterschied zwischen “epilepsy, moral insanity, and born criminality is only a matter of degree. [...] it is clear that congenital criminality and moral insanity are nothing but special forms of epilepsy.” (Lombroso 2006:263f) Neben Statistiken und Landkarten waren Fotografien für Lombroso Material und Ergebnis seiner Untersuchungen. Seine Sammelleidenschaft hinterließ neben systematischen Bildalben gleich ein ganzes Museum in Turin (vgl. Regener 2010:66ff).

Die Fotografien waren an das bürgerliche Genre der Portraitfotografie angelehnt (Abb. 11 & 12). Fotografiert wurde auch oft in Ateliers von Berufsfotografen, jedoch zeichnen sich die Bilder allesamt durch Kenntlichmachung der Anormalität aus. Die Abgrenzung zum Genre erfolgte entweder durch Entzug jeglicher persönlicher Individualität (Anstaltskleider, leere Räume, Zwangsposen) oder man überließ den Fotografierten selbst die Darstellung ihrer Andersartigkeit (vgl. *ibid.*:74). Susanne Regener merkt dazu an, dass

die Psychiatrie zu dieser Zeit immer mehr zum Auffangbecken für Industrialisierungsopfer, ihre PatientInnen in der Regel von niederer sozioökonomischer Herkunft waren (vgl. *ibid.*:87) und nur in den seltensten Fällen Erfahrung mit dem Fotografiert-Werden als Akt der Selbstinszenierung hatten (vgl. *ibid.*:101). Es ging nach wie vor darum, zu zeigen, zu klassifizieren und „etwas zu ‚sehen‘ — und das hieß, den Patienten als kranken Menschen zu identifizieren ‚sehen lernen‘“ (Regener 2013:217). Diese Vereinnahmung des/der Kranken war keine Neuheit, sondern entstammt den Geburtsjahren der Klinik: Das bürgerliche Subjekt war in der Verantwortung zu seiner Nation verpflichtet, sich als Objekt der Klinik zu übergeben, um damit anderen (der Nation) zu helfen (vgl. Foucault 1988:100). Eben diese Konstellation ließ diese Fotografien zu „Dokumente[n] der Konstruktion einer Machtbeziehung zwischen Individuum, medizinischer Disziplin und Staat“ (Regener 2010:103) werden.

Abgesehen von den großen Sammlungen konstatiert Regener für die Zeit um die Jahrhundertwende ein sehr unsystematisches Vorgehen. Ob fotografiert wurde, hing in erster Linie von der Einstellung des Arztes ab (vgl. Regener 2010:73). Jede Art von Foto war dabei recht, um den klinischen Blick in seinem Zusammenkommen von Sichtbarem und Sagbarem festzuhalten. Derlei Fotografien fanden sich meist in der Krankenakte der PatientInnen (vgl. *Ibid.*:82f). Daneben entwickelte sich das Genre der Anstaltsfotografie, das PatientInnen im Alltag innerhalb der Anstalt ablichtete (Bett, Therapie, Gruppen, ...) (vgl. *ibid.*:84f).

Wie sehr die Psychiatrie zur Jahrhundertwende von den staatlichen Sicherheitsbehörden vereinnahmt war, zeigen auch die deutschen Irrenverordnungen der 1890er. Nicht nur hatte die Polizei Einweisungsrecht und fachfremde Amts- und Armenärzte sowie lokale Verwaltung waren weisungsgebunden, alles auffällige Verhalten zu melden (vgl. Blasius 1980:103), sondern die Behörde hatte etwa auch Einspruchsrecht bei geplanten Entlassungen (vgl. *ibid.*:104). Die soziale Frage war dem Bereich der praktischen Sozialpolitik entwunden worden und zum politisch-philosophischen Thema der Krisengesellschaft geworden. In der Kulturkritik der aufkommenden säkularreligiösen Strömungen von Sozial-Darwinismus bis Nationalismus wurde der letzte Entwicklungsschritt der Degenerationstheorie vollzogen: Degeneration war um 1900 kein individuelles Phänomen mehr, sondern ein kollektives (vgl. Roelcke 1999:140ff). Die darwinistische Evolutionstheorie regte zur Überlegung an, dass die staatliche Fürsorge- und Sozialpolitik die Selektion ausschaltet und somit zur Degeneration einer Nation beiträgt (vgl. *ibid.*:148). Vollkommen befreit von jeglicher moralischen Komponente verlor die Degenerationstheorie ihre ursprüngliche Kritik an der modernen Lebensführung. Kultur und Fortschritt waren gegeben und der sich aufdrängende Ansatzpunkt für die Volksgesundheit war die



Abb. 10: Bildtafel von Kriminellen aus Lombroso 2006:203



Abb. 11: „Fernando Epileptic“ aus Lombroso 1911:60



Abb. 12: „Boy Morally Insane“ in Lombroso 1911:55

Stärkung der Widerstandsfähigkeit des (kollektiven) Körpers kommender Generationen (vgl. *ibid.*:167ff). Das Schicksal der Rasse wurde zum bestimmenden Moment für das Schicksal der Nation. Dabei blieb der Unheilbarkeitsgedanke stets bestehen, einzig der natürliche Verlauf zur Sterilität angezweifelt und damit die Notwendigkeit zur Intervention geboren: Unter offensichtlich kompletter Ausblendung der Entwicklungen in den diagnostischen und politischen Prozessen innerhalb der Psychiatrie seit den 1870ern sahen Emil Kraepelin und seine Nachfolger die Progression zur Sterilität durch den Anstieg der Anstaltsfälle – diese waren zwischen 1880 und 1910 um knapp 430% gestiegen (vgl. Blasius 1980:82) – widerlegt und drängten auf die staatliche Intervention hin (vgl. Roelcke 1999:171f).

Angetrieben von den Degenerationstheorien wendete sich die Psychiatrie in den 1920er-Jahren – während die restliche Medizin längst Abstand davon genommen hatte (vgl. Vogt 1962:271f) - erneut verstärkt der Physiognomik im eigentlichen Sinne zu und lieferte schließlich das wissenschaftliche Fundament für die biologistischen Selektionskriterien des Nationalsozialismus. Die beispiellose Systematisierung der rassenhygienischen Medizin verlangte nach einer Standardisierung des fotografischen Materials zum Zwecke

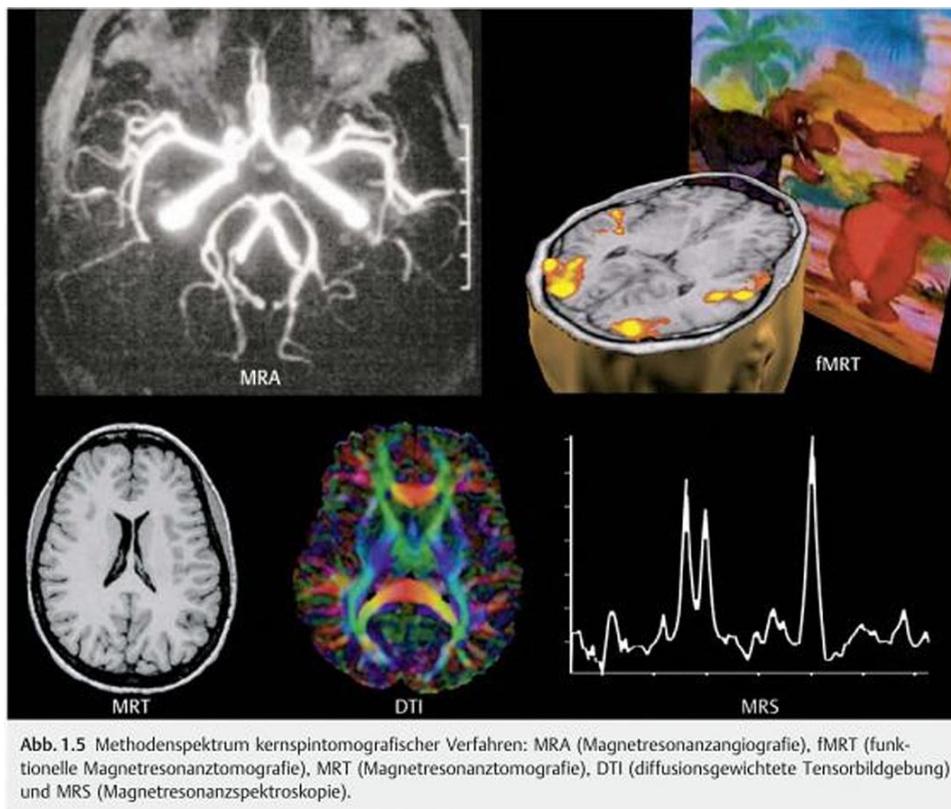


Abb. 13: Abbildung aus Braus 2014:22

des Vergleichs (vgl. Regener 2010:85f) und so etablierte sich ab den 1930ern das standardisierte (Polizei-)Porträt in der Psychiatrie und markierte gleichzeitig den Endpunkt jenes Bestrebens der Psychiatrie, „die einmal angetreten war, ein eigenes Bildgenre herauszubilden. Die Überlegungen von Medizinern zum richtigen Bild mündeten in ein standardisiertes Erfassungsbild.“ (Regener 2010:92)

Ab Juli 1933 trat in Deutschland das Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses in Kraft, welches eine Meldepflicht und Zwangssterilisierung von Personen mit angeborenem Schwachsinn, Schizophrenie, manisch-depressiven Erkrankungen, erblicher Fallsucht, erblichen Veitstanz, erblicher Blind- oder Taubheit, schweren angeborenen Missbildungen sowie schwerer AlkoholikerInnen vorsah (vgl. Blasius 1980:157f). Bis 1945 wurden zwischen 200.000 – 350.000 Geistesranke sterilisiert. Ab 1939 setzte dann auch die Ermordung dieser Personengruppe ein, die aber 1941 auf Protest aus der Bevölkerung offiziell wieder eingestellt wurde. Selbst in der kurzen Zeit wurden etwa 70.000 Geistesranke ermordet (vgl. *ibid.*:167f). Wie effizient hierbei gegen diese „Ballastexistenzen“ (Rapold 2008:78) vorgegangen wurde, zeigt sich am Beispiel der Baumgartner Höhe in Wien. Von dort brachte man von Juli bis November 1940 knapp 3000 PatientInnen in Euthanasieanstalten (vgl. Gröger/Pfoltz 1997:105).

Der Vollständigkeit halber sei hier auch erwähnt, dass parallel dazu mit Beginn des 20. Jahrhunderts die Psychoanalyse entstand, die eine Gegenprogrammatisik zum Sichtbaren entwarf (vgl. Regener 2010:106) und letztlich auch wegbereitend für das Gespräch als Behandlungstherapie war. Weil diese Richtung auf Sprache setzte, gibt sie aber für eine Geschichte der Bildpraxis wenig her.

5. Nachkriegszeit und Reformbestrebungen

Der zweite Weltkrieg und die Nachkriegszeit scheinen aus heutiger Sicht an der deutschen und österreichischen Psychiatrie fast spurlos vorbeigegangen zu sein. Eine Entnazifizierung fand unter den Psychiatern kaum statt und so waren etwa führende Ärzte auf der Baumgartner Höhe nach 1945 weiterhin angestellt und machten teilweise noch beträchtlich Karriere (vgl. Gröger/Pfoltz 1997:107). Trotz der Nürnberger Ärzte-Prozesse 1946/47, die die erschreckenden Details in die Öffentlichkeit brachten, brauchte es bis in die 1970er-Jahre um einen Reformprozess anzustoßen (vgl. Rapold 2008:92). Diese lückenlose Fortsetzung in Personal und Theorie spiegelt sich auch bildlich in der Fortführung der Physiognomik wieder und so finden sich in Deutschland noch Werke aus den 1960er-Jahren (Mall 1967). Der medizinische Fortschritt holte die Bildpraxis ab der

Nachkriegszeit dennoch ein: Einerseits fiel das klinische Bild durch frühere und bessere Behandlung – das erste Psychopharmaka wurde in Österreich 1952 eingeführt (vgl. Gröger/Kasper 1997:17) - immer schwächer aus und wurde weniger sichtbar (vgl. Vogt 1962:70). Zum anderen verfeinerten sich die diagnostischen Mittel zunehmend und die Einführung bildgebender Verfahren für das Gehirn ermöglichte zu guter Letzt auch der Psychiatrie, am pathologischen Diskurs teilzunehmen. Zu Beginn der 1950er vertrat die Lehrmeinung den Standpunkt, dass es bei psychiatrischen Erkrankungen wie Depressionen oder Schizophrenien keine Neuro-Pathologien gäbe (Vgl. Braus 2014:21). Noch im gleichen Jahrzehnt wurden die ersten Emission-Scanner entwickelt, aus denen dann die noch heute eingesetzten Bildgebungsverfahren wie PET-, CT- oder MRI-Scan hervorgehen sollten (vgl. Portnow/Vaillancourt/Okun 2013). In den letzten Jahren kamen dann noch sogenannte funktionelle Verfahren hinzu, die nicht bloß Volumen, sondern auch Aktivität abbilden (Abb.13) und „erheblich zum Verständnis der Pathophysiologie psychischer und neurologischer Krankheitsbilder [beitragen; LK]“ (Weiller/Schneider 2014:669).

Die Entwicklung derlei Verfahren haben mit Sicherheit dazu beigetragen, dass die Psychiatrie in den 1970ern vom Fotografieren der Kranken abließ. Ein anderer, nicht unwesentlicher Grund war aber auch, dass die Reform-Psychiatrie die „Wirkmacht der Bilder“ (Regener 2013:213) erkannte, die nicht nur im unmittelbar diagnostisch-pädagogischen Rahmen blieb, sondern sich gerade beim Laienpublikum der Gesellschaft unkontrolliert entfaltete.

6. Das Forschungsinteresse

In dieser kurzen Rückschau auf Bildpraxis und Sozialgeschichte der Psychiatrie lassen sich zwei grundlegende Beobachtungen machen:

Erstens, der psychiatrische Diskurs fand niemals nur in der Medizin allein statt, sondern war stets auf das Engste mit den religiösen, politischen, ökonomischen und sozialen Feldern verwoben. In anderen Worten: die Psychiatrie war seit dem Moment ihrer Entstehung ein gesellschaftspolitisch relevantes und stark umkämpftes Gebiet.

Zweitens, die erkennbare Korrelation der psychiatrischen Ideen- und Sozialgeschichte mit der psychiatrischen Bildpraxis (und vor der Ausformung der Psychiatrie mit der künstlerischen Auseinandersetzung) verhärtet die Annahme, dass sich der psychiatrische Diskurs über den Wahnsinn nicht zuletzt auch in und durch Bildpraxen formiert und ausgetragen wird.

Unbestritten ist, dass die Bildlichkeit des Wahnsinns zumindest seit dem 19. Jahrhundert vom medizinischen Blick dominiert war. Mit den Psychiatriereformen in den 1970er-Jahren räumte die Medizin zwar das visuelle Feld, Fotografien von Psychiatrie-PatientInnen sind aber bis heute Gegenstand alltagskultureller (Re-)Produktionen. Damit verdichten sich die beiden obengenannten Feststellungen. Durch das Wegfallen der medizinischen Legitimation drängt sich für die Soziologie - vielleicht direkter und klarer als jemals zuvor – die Frage nach der eigentlichen Bedeutung, Konstruktion und Funktion dieser Bilder auf.

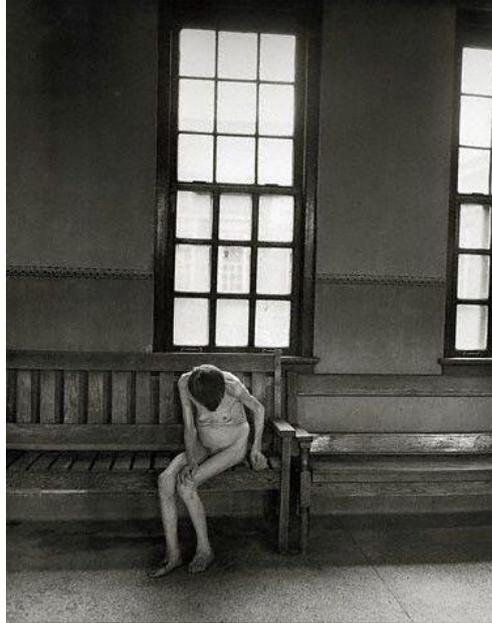


Abb. 14: Ist dieses Foto realistischer...

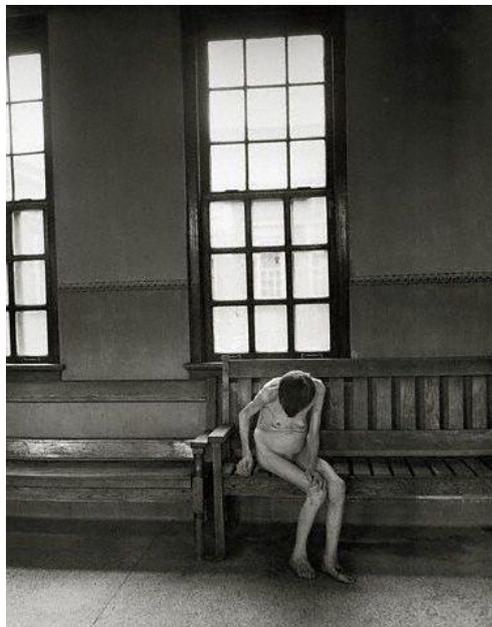


Abb. 15: ...als dieses?

2. Warum Bilder? Epistemologie des Visuellen

Die Rede ist von lebendigen Bildern.
Tote Bilder gibt es nicht. Sie werden
nicht erschaffen, sondern mit
jedem Blick aufs Neue geboren..

„Ist ein Foto realistisch?“ fragt Gernot Böhme (Böhme 1999:111) und ich möchte mit dieser Frage jenen Teil dieser Arbeit eröffnen, der von der spezifischen Medialität der Fotografie über erkenntnistheoretische Probleme des Bildes hin zur Methode dieser Untersuchung führen soll.

An der Echtheit mancher in den Medien zirkulierenden Fotografien wird schnell einmal gezweifelt. Technische Entwicklungen in der Bildbearbeitung haben der Möglichkeit zur Manipulation den Weg geebnet. Und doch ist gerade der Manipulationsvorwurf das stärkste Argument für den Realismus der Bilder, heißt dies doch im Umkehrschluss, dass eine unverfälschte Fotografie realistisch ist (vgl. Böhme 1999:112). Angesichts der unzähligen Variationsmöglichkeiten im Akt des Fotografierens (man denke nur an Objektiv, Kamera, Fotopapier, Brennweite, Belichtungsdauer, etc.) eigentlich ein blanker Unsinn. Das Kriterium der Manipulation ist nicht ausschlaggebend für die realistische Qualität des Fotos, wie ich mit den beiden Bildern (Abb. 14 & 15) zeigen möchte. Eines davon wurde von mir ‚manipuliert‘. Es ist nicht ersichtlich, welches, und die Verfälschung manifestiert sich nur im Zeigen beider Bilder. Für sich alleine genommen, ist eins wie das andere ‚realistisch‘. Welches dabei der Realität und welches meinem manipulativen Gemüt entspringt, ist für die Betrachtung und ‚realistische‘ Klassifikation im Einzelnen unwesentlich. Auch das manipulierte Bild bleibt realistisch. Daraus geht hervor, dass sich der Realismus des Fotos nicht über die Realität des Fotografierten definiert und in der Konsequenz muss die Frage eher lauten, warum unser Alltagsverständnis in der Regel trotz aller augenscheinlicher Divergenz zwischen Realität und Realismus, den realistischen Charakter der Fotografie in deren Übereinstimmung sieht, sucht und prüft oder anders gefragt, warum wir Fotografien als realistisch betrachten.



Abb. 16: Foto von einem Psychiatrie-Innenhof



Abb. 17: Foto von einem Psychiatrie-Innenhof

I. Das Foto als Abbild

Das Aufkommen des Fotoapparates muss eine turbulente Zeit gewesen sein. Plötzlich waren nicht mehr das Geschick, die Präzision und Geduld von KünstlerInnen notwendig um Impressionen auf Papier zu bannen. Wie von Geisterhand und scheinbar ohne menschliches Zutun wurde ein Moment der Wirklichkeit für immer eingefangen. ‚The Pencil of Nature‘ – so hieß die zwischen 1844-1846 erschienene Publikation des Fotografen und Autors William Henry Fox Talbot (vgl. Geimer 2009:17); die Natur zeichnete sich automatisch mittels der Gesetze der Physik und Chemie ab, der Mensch stand daneben und staunte (vgl. *ibid.*:62). Das Abbild par excellence schien gefunden. „Eine Fotografie ist, was sie zeigt - ohne Übertragungsverlust oder ästhetischen Eigenwert“ (*Ibid.*:14) – so ein Befund aus damaliger Zeit. Diese Überzeugung führte später Roland Barthes dazu, das Foto als eine Botschaft ohne Code zu bezeichnen, da ihre mechanische Abbildfunktion die symbolischen Bezüge quasi naturalisiert (vgl. Barthes 1990:31f).

Diese Vorstellung ist aber nur zum Teil auf den Automatismus der Ablichtung zurückzuführen. Genauso wichtig erscheint mir für den spezifisch dokumentarischen Charakter der Fotografie der Umstand, dass die klassische Fotografie immer eine historische – und wenn auch nur für einen Wimpernschlag andauernde – Kopräsenz von Kamera und Motiv bezeugte. „Was eine Fotografie zeigt oder bedeutet, ist [...] nicht davon zu trennen, auf welche Weise sie zustande gekommen ist - eben durch eine physische Verbindung zum Dargestellten.“ (Geimer 2009:18) Dies besagt freilich nur, dass eine Fotografie die ‚Anwesenheit im Moment der Aufnahme‘ belegt und nicht zwingend mehr. Führt man den Automatismus der Kamera und ihre historische Präsenz zusammen, so entsteht ein augenscheinlich solides Argument für jenen natürlichen, symbolisch uncodierten Realismus der Fotografie. Historische Kopräsenz und unbestechliche Aufnahme liefern die Argumente für den Eindruck, ein Abbild vor sich zu haben. Allerdings – und das scheint mir wichtig – sagen sie streng genommen nichts über die realistische Qualität des Fotografierten aus. Ob die Kamera tatsächlich den Moment des Augenblicks, das ‚Sowie-es-gewesen-ist‘ einfangen konnte oder bloß daran vorbei dokumentierte, bleibt unerschlossen. Ein für die Position, ein Foto dokumentiere die Realität in ihrer Historizität, nicht unwesentlicher Einwand. Ich möchte diesen Gedanken anhand der Abbildungen 16 und 17 argumentieren. Beide Fotos genügen dem Kriterium der orts- und zeitspezifischen Aufnahme durch eine Kamera und wurden von mir nicht verändert. Beide zeigen das, was sie versprechen und doch ist eines – zumindest für mich unbestreitbar – ‚realistischer‘ als das andere. Das eine fängt einen Moment einer Realität ein, während das andere in dieser Hinsicht unspezifisch bleibt. Die untertitelte Wesentlichkeit drückt sich nicht im Beton-

Abbild aus und es wird klar, dass sich die realistische Qualität des Fotos nicht von der Relevanz des Gezeigten lösen lässt. Das, was Abbildung 17 abbilden soll, tut sie auch, aber verfehlt auf eigentümliche Weise doch ihren Anspruch.

Das Streben der Fotografie nach exakter Abbildung der Erscheinung der Wirklichkeit war kein Novum: Bereits im Hellenismus und dann noch einmal in der Renaissance versuchte sich die (europäische) Kunst in der Mimesis (vgl. Böhme 1999:113). Aus dem zweiten Versuch ging die Etablierung der Zentralperspektive, also der ‚wirklichkeitsgetreuen‘ Darstellung von Relationen der Objekte zueinander und zum/zur BetrachterIn im Raum, hervor. Wesentlich ist, dass der dritte Versuch (die Fotografie) diese Tradition fortsetzte und von der Wissenschaft aus unternommen wurde. In der fotografischen Bildgebung fand sie das adäquate Mittel, um die gefundenen Relevanzen der Realität festzuhalten.

Zentralperspektive bedeutet nämlich nicht nur, dass die Proportionen ‚passen‘, sondern auch, dass der/die BetrachterIn zentral gesetzt ist. Das Bild präsentiert sich ihm/ihr aus der Position des/der Allsehenden. Es ist die einzig wahre und richtige Form der Perspektive – eine bessere Perspektive auf den Topos der Darstellung gibt es schlechthin nicht. Bis zur Erfindung der Kamera war dies, John Berger zufolge, die dominante Sehpraxis der europäischen Kultur (vgl. Berger 1996:18): Alle Darstellungen, aber auch die Form der Betrachtung, wurden von dieser Vorstellung geprägt. Erst die Kamera relativierte ihre Perspektive als eine unter allen möglichen in Zeit und Raum. Ich möchte hier sozusagen mit Berger gegen Berger argumentieren und behaupten, dass die Erfindung der Kamera zwar die Formen der Darstellungen erweiterte, aber nicht zwangsläufig die Form der Betrachtung änderte. Die Tradition der Zentralperspektive fand in den fotografischen Abbildern der Wissenschaft ihre Fortsetzung und prägt unsere Bildpraxis bis heute. Es besteht, meines Erachtens, kaum ein Unterschied zwischen dem Bestreben der Zentralperspektive, exakt und korrekt wiederzugeben, und jenem der Wissenschaft, das Relevante zum Vorschein zu bringen und festzuhalten. Vielmehr ist Ersteres Grundlage für die Überzeugung, Letzteres mittels Fotografie bewerkstelligen zu können.

Der ‚präsente‘ Automatismus der Fotografie und der neutrale Blick der Wissenschaft gingen demnach ineinander auf und schufen jene Interdependenzen zwischen Bild und Wahrheit, die für beide so zentral für ihren Siegeszug in der Gesellschaft waren. Es ist, Böhme zufolge, der „Stellung der Wissenschaft in unserer Gesellschaft und die Verwissenschaftlichung vieler Bereiche“ (Böhme 1999:123) zuzuschreiben, dass die fotografische Darstellung der Wirklichkeit zur wirklichen Darstellung schlechthin avancierte. Die Fotografie als Botschaft ohne Code zu bezeichnen verfehlt somit ihren Charakter, denn jedes Foto wird spätestens in der Betrachtungsweise, darin etwas Relevantes zu sehen, kulturell vorcodiert.

Wir können uns jederzeit die Relativität von Fotografien vergegenwärtigen, wissen um die mannigfaltigen Möglichkeiten der Manipulation Bescheid und dennoch wirkt die Gewissheit, das Wesentliche aus guter Position zur Ansicht zu bekommen, derart nach, dass wir stets dieses Wesentliche im Bild suchen, das sich durch die Bildwürdigkeit qua Existenz angekündigt hat. Wenn wir versuchen, in den Abbildungen 18 und 19 nicht eine bloße Wiederholung zu sehen, sondern beide unabhängig voneinander betrachten, so stellt sich bei Abbildung 19 schnell das Gefühl von Frustration ein. Dieses entsteht, wenn wir das Wesentliche im Bild für uns nicht wahrnehmen können. Man fühlt sich schlichtweg um die Wahrheit betrogen. Vor allem dann, wenn die Publizität des Fotos (in einer Galerie, in einer Zeitung, etc.) die Relevanz des Relevanten potenziert.

Die fotografische Wirklichkeit hat für die Gesellschaft auch heute noch jenen Bezeugungscharakter, der die Möglichkeit zur Manipulation erst schafft. Phänomene wie das Foto-Finish im Sport oder das Beweisfoto im Gerichtssaal basieren dabei einerseits auf den dokumentarischen Charakter der Fotografie und andererseits auf den Glauben, dass Wesentliche aus idealer Position zu belegen. Ja, wir gehen sogar so weit, das Prinzip umzudrehen und nicht mehr die Realität im Bild, sondern die Realität ohne Bild(-beweis) zu hinterfragen. Auf den Punkt bringt dies ein beliebter Ausdruck in der Internetkommunikation: „Pics or it didn't happen“ (vgl. Silverman 2015).

Und so kann eine erste Antwort auf die Frage, ob ein Foto realistisch ist, lauten: Ja, weil wir gelernt haben, es als realistisch zu betrachten. Es ist demnach erst das Zusammenspiel aus Materialität und Praxis der Fotografie, ihren gesellschaftlichen (ursprünglichen) Verwendungszusammenhängen und den tradierten Formen unserer Sehgewohnheiten, welches aus der fotografischen Wirklichkeit eine gesellschaftliche Realität werden lässt. Eigentlich eine Großleistung, denn „[g]emessen an einer leiblich erfahrenen Realität von Körpern ist [...] die fotografische Ablichtung keineswegs realistisch, sondern eine Abstraktion“ (Böhme 1999:123).

Die realistische Qualität des Gezeigten entspringt dem Willen, darin das Wesentliche der Realität sehen zu wollen. Spannend ist daher, neben der Abstraktion (dem Foto) selbst, auch die Frage, wie es trotz dieser Abstraktion gelingt, Realität zu sehen..



Abb. 18: Ohne Titel



Abb. 19: Ohne Titel

2. Das Foto als Bild

Während die Argumentation dieses Kapitels bis jetzt stark praxeologisch gefärbt war und vor allem das Wechselspiel zwischen Struktur und Handlung in den Fokus stellte, möchte ich jetzt in einem zweiten Anlauf, den Realismus der Fotografie zu erhellen, eher der anthropologischen bzw. phänomenologischen Diktion folgen.

Schließt das vorige Unterkapitel mit der Bewunderung über die menschliche Höchstleistung, in der Abstraktion der Fotografie eine Realität wahrzunehmen, so beginnt dieses mit einer kleinen Enttäuschung darüber. Kehren wir zurück zu den Anfängen der Fotografie, so erkennen wir, dass es nämlich mit dieser vermeintlichen Großleistung nicht ganz so weit her war. Peter Geimer erzählt von der eigenwillig anmutenden Vorstellung des französischen Schriftstellers Honoré de Balzac darüber, in welchem Verhältnis das Bild zur Realität stünde: „Wenn jede Porträtfotografie ein materielles Abbild des Porträtierten fixierte, dann musste, so folgerte Balzac, dieses Abbild von irgendwoher dorthin gelangt sein und am Ort seines Ursprungs jetzt also fehlen.“ (Geimer 2009:13) Zugebenermaßen würde sich heute kaum jemand mehr finden lassen, der diesen Gedanken teilt, und doch dürfen wir die Vorstellung nicht einfach als Aberglaube von der Hand weisen ohne uns vorher mit ihr beschäftigt zu haben.

Der Plinius-Legende zufolge erfand der Töpfer Butades aus Korinth die Bildenden Künste, indem er das Schattenbild des Geliebten seiner Tochter zum Relief ausgestaltete (vgl. Plinius: *Naturalis historia* 35,43). Von vorrangigem Interesse ist dabei aber nicht die Leistung des Butades, sondern jene seiner Tochter. Sie malte die Umrisse ihres Geliebten ab, um ihn selbst bei seinem Fortgang stets bei sich zu haben. Dieses kleine Spiel zwischen zwei Verliebten scheint nebensächlich, beinhaltet aber die Essenz der anthropologischen Bildpraxis (vgl. Belting 2007:57), in die sich letztlich auch die Fotografie einfügen wird.

Grundsätzlich geht Hans Belting davon aus, dass ohne Körperlichkeit (als Medium, Resonanz- und Wahrnehmungsraum von Bildern) kein Bild entstehen bzw. gesehen werden kann (vgl. *ibid.*:49ff). Im Schattenbild seiner selbst erlangt das Kleinkind seine erste Bilderfahrung. Lebendiger Körper und Bild sind untrennbar miteinander verbunden. Das Schattenbild ist nicht nur Körperbild, sondern Produkt des eigenen Körpers (vgl. *ibid.*:54ff). Die Urerfahrung, dass vom lebendigen Körper die Bilder ausgehen, führt zum Glauben, dass jedes Bild unlegbar Anzeichen einer unmittelbaren Lebendigkeit ist. Belting nennt es Animation und sieht hierin die Erklärung unseres Bilderglaubens: „Animation [ist; LK] eine geborene (und erlernbare) Fähigkeit unserer Körper, in unbelebten Bildern ein Leben zu entdecken, das wir ihnen doch erst selbst geben.“ (*ibid.*:50)

Die Plinius-Legende zeigt anschaulich, dass diese immaterielle Verbindung auch die materielle Trennung von Körper und Schatten überlebt. Die Lebendigkeit des Schattens speist sich jedoch nicht mehr aus dem Körper des Geliebten, sondern aus dem Bilderglauben der Tochter. Der lebendige Leib der Betrachterin wird zum animierten Resonanzkörper für das scheinbare Eigenleben des Bildes.

Ähnlich wie Belting widmete sich auch Aby Warburg den Beziehungen zwischen Leib und Bild. Während Belting aber stärker auf den Prozess der Belebung in der Betrachtung abzielt, widmete sich Warburg demjenigen ‚Etwas‘, das die leibliche Resonanz in dem/der BetrachterIn hervorbringt. Die Quelle jeder Bildenergie verortet er in den archaischen Ausdrucksformen körperlich-bewegter Erregung. Warburg nannte sie Pathosformeln:

„Die in Bildern transformierten Pathosformeln sind von stärksten Reaktionen des Körpers abgeleitet. Auf diesen wirken sie mit gebändigter Intensität zurück und sind darin unmittelbar erfahrbare Symbole. Sie werden ausdrücklich als einsetzbare energetische Formeln verstanden, unabhängig davon, in welchem inhaltlichen Zusammenhang sie zur Erscheinung kommen und eine spezifische Bedeutung erhalten. Ihre inhaltlichen Konnotationen können, je nach historischem und kulturellem Kontext, sehr unterschiedlich ausfallen, und sie sind deshalb [...] als die anthropologischen Grundlagen einer Kulturgeschichte zu verstehen, die vom ‚Leib als Symbolmedium‘ ausgehen.“

(Schulz 2005:36)

Diese zwei Ansätze rücken die Frage, ob ein Foto realistisch ist, in ein neues Licht: Das Foto hat als Bild neben der bis dato verhandelten Realität des Fotografierten, seine ganz eigene Realität. In dem Moment, indem man den Blickkontakt mit dem Bild eingeht, erzeugen Bild und BetrachterIn eine lebendige Präsenz in der Gegenwart, die umso lebendiger wird, je leiblich unmittelbarer die bildliche Formensprache ist. Das Foto ist kein stummer Zeuge der Vergangenheit, sondern wirkt auf den/die BetrachterIn im Moment der Betrachtung. Jetzt und immer. Balzac‘ Vorstellung einer Übertragung ist demnach nicht so absurd, wie sie anfangs anmutet. Im Glauben an ein Abbild übersah er schlichtweg die grundlegende Eigenschaft von Bildern, Bilder zu sein. Das Foto des Fotografierten ist nur im metaphysischen Sinn eine Übertragung, die Lebendigkeit des Porträts entspringt nicht der endlichen Materie des/der Fotografierten, sondern in seinem Wesen als Bild aus dem unendlichen Eigenleben aller Bilder selbst.

Dieses Eigenleben der Bilder fordert die Einschränkung auf den dokumentarischen Bezeugungscharakter auf fundamentaler Ebene heraus und relativiert ihn soweit, als dass es keinen Unterschied zwischen Abbildern und Fiktionen macht. Das Abbild hört nicht auf Bild zu sein und es gelten die gleichen Prinzipien des Bildglaubens. Ein Bild ist, was es ist, indem es zeigt, was es nicht ist. Es tut dies, indem es tatsächlich existiert. Ein Bild ist nicht nur realistisch, es ist real.

Die Fähigkeit, in Bildern lebendige Wirklichkeit zu sehen, ist demnach auch keine Großleistung, sondern wir verdanken sie der leiblichen Urerfahrung der Bildgebung, die auf immer in der leiblichen Erfahrung der Bildwahrnehmung nachwirkt. Der Abstraktionsgrad der Bilder ist prinzipiell unwesentlich; solange sich die Bildenergie auf den Körper übertragen lässt, hat das Bild Wirklichkeitsbezug. In Warburgs Pathosformeln findet man die leiblich-archaischen Ankerpunkte als Garanten einer Bilderfahrung, die über die historische Spezifität hinausgeht.

Damit ist einer gewissen Sonderstellung der Fotografie aber keine Absage gemacht. Denn je stärker sich die Bilderfahrung mit der Seins-Erfahrung der Betrachtenden deckt (vgl. Böhme 1999:127), desto intensiver, desto wahrer, desto echter wird die Bildrealität. Der spezifische Reiz der Fotos, der oft auf ihren Abbildungs-Charakter reduziert wird, entsteht vielmehr dadurch, dass es die Sehpraxis einer Gesellschaft ist, die die Präsentationsformen des Fotos als wahr und wirklich anerkennt und mit der Wesensspezifik des Bildlichen allgemein verbindet.

Indem das Foto als Abbild gehandhabt und in Folge auch so wahrgenommen wird, verschleiert sich sein bildliches Eigenleben und verstärkt seine Bildwirkung. Dies ist keineswegs eine triviale Feststellung, sondern vielmehr jenes zu konstatierende Verhältnis, das das Bild generell und speziell das Foto einem kritischen Machtdiskurs zugänglich macht.

3. Die Macht der Bilder

Der Versuch, hier die sozial konstruierte Bildpraxis der Fotografie mit den essentialistisch anmutenden Ausführungen über anthropologischen Bilderglauben und bildliches Eigenleben zusammenzubringen, kann für Verwirrung hinsichtlich der Stringenz der Argumentation sorgen. Es tut sich ein vermeintlicher Widerspruch zwischen gesellschaftlichen Konstrukten und individuell-leiblichen Erfahrungen auf, der sich aber auflösen lässt, wenn man den Körper selbst nicht als naturhaft, sondern sozialisiert konzipiert. „Unsere Körper interagieren mit der sozialen Umgebung und unterliegen ebenso wie diese dem historischen Wandel.“ (Belting 2007:49) Körper prägen nicht nur Bilder, sondern sie werden auch von Bildern geprägt. Im Blick (vom und auf den Körper) geschieht, so Belting, der Austausch zwischen inneren und äußeren Bildern (vgl. *ibid.*:50). Aby Warburg selbst war der Überzeugung, dass das Bild nur im Kontext seiner Gesamtkultur zu verstehen ist (vgl. Schulz 2005:33). Pathosformeln mögen zeitlose anthropologische Wurzeln unserer Bildpraxis sein, ihre Anwendung und Ausformung ist ein gesellschaftlicher Aushandlungsprozess.



Abb. 20: Holzschnitt von Hans Bergmeier
(Anfang 16. Jahrhundert)



Abb. 21: Stich von Bernard Picart (1720)

Im Jahr 1887 versuchten Jean Martin Charcot, Neuropathologe und Klinikchef der Pariser Salpêtrière, und sein Assistent Paul Richer mittels einer historischen Bilderschau ihre Annahmen über die lange Vergangenheit der Hysterie zu belegen. Sie nahmen sich dafür dem Topos der Besessenen in der Kunst an und analysierten nach ihrem Wissensstand die Wirklichkeitstreue der Darstellungen (vgl. Charcot/Richer 1988). Die obigen Abbildungen (Abb.20 & 21) sind dieser Publikation entnommen. Beide zeigen eine ähnliche Szene: den Besessenen wird durch die Machtinstanz der katholischen Kirche der Teufel ausgetrieben. Man sieht da wie dort entrückte Körper und einen entfahrenden Dämon. Für Charcot und Richer weist jedoch die Besessene im ersten Bild „kein pathologisches Merkmal“ (ibid.:40) auf, während im zweiten Bild die „Heftigkeit der konvulsiven Anfälle sehr gut wiedergeben“ (ibid.:100) ist.

Worin liegt nun der Unterschied? Wissen und Glauben unterschiedlicher Epochen prägen diese Darstellungen. Im ersten Bild findet der Körper noch wenig Beachtung, zentrales Moment dieser Darstellung ist der entweichende Teufel. Der Glaube an eine externe (dämonische) Ursache dominierte die Sicht und Vorstellung dieses Phänomens. Die Sehkonvention dieser Zeit sah den kranken Körper nur am Rande. Im Laufe des 18. Jahrhunderts erfolgte dann die Pathologisierung der Hysterie (vgl. Foucault 2013:285ff). Das zweite Bild entstand in dieser Zeit. Der Teufel ist nur noch schwach im Bilde, eindrucksvoll präsent ist aber der gewundene Körper. Dieser wird langsam zum Merkmalsträger der Besessenheit.

Vermutlich sah der Gläubige im 16. Jahrhundert zuerst und vor allem den Teufel, während Charcot und Richer nachweislich der Körper interessierte. Diese beiden Bilder und ihre Betrachtungsweisen sollen eines zeigen: Darstellungs- und Wahrnehmungspraxen ändern sich im Laufe der Zeit und sie tun dies nicht zufällig, sondern als Teil eines rekursiv operierenden kollektiven Wissensbestandes. In seiner Seinsgebundenheit wird der Blick zum Aushandlungsort über die gesellschaftlich anerkannte Wirklichkeit. Obwohl beide Bilder sehr ähnlich sind (und in diesem Sinne mit denselben Pathosformeln operieren), entscheidet der Blick Charcots und Richers, mit dem Wissen (und der Macht) der Medizin ihrer Zeit, letztere Darstellung als ‚realistischer‘ zu betrachten. Ihre Auslegung des Gesehenen wird zum Kampf um die Definition des Wirklichen.

Sie ist eingebettet in eine spezifische ‚Blickkultur‘:

„Unter Blickkultur verstehe ich [...] jene in einer jeweiligen Kultur durch Bilder und die Medialisierung von Bildern geprägten Formen von Wahrnehmen und Darstellen. Zur Blickkultur gehören Erfahrungen mit Bildern, Traditionen der symbolischen Darstellung und die Wanderungen von Bildern von einem gesellschaftlichen Bereich in den anderen, von einem Medium ins andere. Bilddiskurse strukturieren das Verhältnis von Bild und Sinngebung und die ästhetischen und politischen Wirkungen von Bildern.“

(Regener 2006:120)

Regener legt ihre Definition eng um mediatisierte Bilder an. Eine Blickkultur kann darüber hinaus aber weitreichender gefasst werden. Für Michel Foucault waren Sehen, Wissen und Macht unauflöslich ineinander verwoben. Jedes Bild gibt eben nicht bloß Auskunft darüber, „wie etwas aussah, sondern auch davon, wie es sichtbar gemacht wurde, wie es zu sehen gegeben wurde, wie es dem Wissen oder der Macht »gezeigt« wurde“ (Rajchmann 2000:41; vgl. auch Berger 1996:10ff; Panofsky 1955:40ff), denn dem/der BildproduzentIn selbst steht nur das Sinn- und Blickarsenal seines Milieus zur Verfügung (vgl. Bourdieu 1997:119f). Diese Sichtbarkeit bleibt beim Sehen unsichtbar, aber nur versteckt und nicht gänzlich verborgen. Wir sehen Evidentes auf der Grundlage der Evidenzen im Sinne von unhinterfragten Selbstverständlichkeiten, sehen aber nicht, dass erst unser Tun selbst diese Selbstverständlichkeit hervorbringt. Denn auch Sehen ist Teil des Tuns:

„Wir können nicht sehen, was zu tun ist, weil wir in der Selbstverständlichkeit einer Weise des Sehens, was zu tun ist, »gefangen« sind. Wir beteiligen uns, wir leisten unseren Anteil an den Praktiken, die jene Sehweise für uns selbstverständlich machen — eine Beteiligung oder Akzeptanz, die wir verweigern können.“

(Rajchmann 2000:44f)

Es ist jener beliebig umkehrbare Zyklus von Sehen und Handeln, von Konstruktion und Rekonstruktion, jene „handlungsleitende Qualität der Bilder“ (Bohnsack 2003:242) die letztlich jeden Bilddiskurs zu einem Diskurs über Gesellschaft schlechthin machen.

Für Foucault liegt darin nicht nur die bittere Erkenntnis, dass das eigene Sehen nicht frei ist, sondern auch, dass man trotz allem frei genug ist, anders sehen zu können. Es braucht dazu bloß einen Bruch der Evidenzen, ein Sehen abseits des Selbstverständlichen, um zu einer neuen Sicht auf die Dinge zu gelangen (vgl. Rajchmann 2000:44).

Dieser Bruch ist möglich, aber alles andere als einfach. Unser Alltag ist auf jene Selbstverständlichkeiten, auf die schematischen Typisierungen (vgl. Bohnsack 2003:243) der Sehroutine schlichtweg angewiesen um funktional und anschlussfähig zu bleiben. Dazu kommt, dass nicht nur die Bedingungen des Sichtbaren, sondern auch das Sehen selbst präreflexiv ist. Sehen kommt vor der Sprache (vgl. Berger 1996:7), es geht unvermittelt ins Bewusstsein über. Darstellung und Vorstellung prägen sich gegenseitig auch ohne bewusstes Zutun. Was gesehen wurde, kann man nicht ungesehen machen. Man kann es hinterfragen, aber doch immer nur auf einer anderen Bewusstseinsstufe. In einer Darstellung etwas anderes als das Mögliche zu sehen heißt mit allen Vorstellungen zu brechen. Ein intelligibler Akt, der persistente Aufmerksamkeit abverlangt und nicht zwischendurch und nebenbei passieren kann.

Einmal in den Kodex des visuell Möglichen aufgenommen, ist es sehr schwer die evidente Macht des ‚visualisierten‘ Wissens anzuzweifeln. Im Visuellen wirken Vorstellungen de facto endlos weiter, sind nicht auslöschar, sondern nur durch neue Vorstellungen unsichtbar zu machen. So eindringlich, still und flink Bilder in ihrer Wirkung sind, so schwer ist ihre Wirkung wieder loszuwerden. Hierin liegt auch der Reiz, mittels Bilder eine Ordnung der Macht und des Wissens zu implementieren, zu erhalten oder anzugreifen. Sie sind – im Sinne Foucaults - nicht nur Dokumente, sondern Monumente einer Ordnung (vgl. Rajchmann 2000:40), d.h. sie wirken im Sinne dieser Ordnung. Der visuellen Evidenz kann man nur mit einer visuellen Gegenevidenz begegnen. Diese Gegenevidenz muss gesehen werden und so kann man selbst nur den Nährboden dafür aufbereiten, indem man eben Regeners ‚Blickkultur‘ explizit macht.

4. Bildkommunikation

Mit der Macht der Bilder rücken die Bilder in den Fokus des soziologischen Interesses und es stellt sich die Frage allgemein und für diese Arbeit im Besonderen, wie Bilder erschlossen werden können. Bevor wir uns aber den methodologischen Überlegungen im nächsten Kapitel zuwenden, braucht es noch einen kleinen epistemologischen Zwischenschritt.

Der eigenwillige Wesenszug der Bilder, zu sein, was sie sind, indem sie zeigen, was sie nicht sind, wurde bereits angesprochen. Er wurde in unserer Betrachtung für eine gewisse Eigendynamik im Bild verantwortlich gemacht, die die dokumentarische Eingrenzung der Fotografie zumindest auf die Probe stellen sollte. Neben dieser Eigendynamik fehlt aber noch ein wesentlicher Teil zur Erschließung der Bilder, der im vorigen Abschnitt schon ansatzweise angesprochen wurde: ihre Eigenlogik. Denn genau genommen erklärt eine Eigendynamik nur, dass Bilder selbstständig kommunizieren, aber nicht, wie sie es tun.

Mit ihrer Eigendynamik schreiben wir ihnen einen Sinnüberschuss zu, die Eigenlogik soll nun erklären, wie dieser zustande kommt. Dabei verläuft die Diskussion zwischen den opponierenden Paradigmen der Semiologie und Phänomenologie im Wesentlichen darüber, ob diese Eigenlogik etwas genuin Bildliches oder ein Derivat sprachlicher Logik ist. Also kurzum um die Frage, ob Bilder als Zeichen lesbar oder doch nur erfahrbar sind.

Der semiologische Ansatz fasst Bilder als (Ansammlung von) Zeichen auf, die über kulturelle Codierungen zu ihrer Bedeutung gelangen (vgl. Schulz 2005:76). Selbst aus der Linguistik kommend wird in diesem Modell auch dem Bild eine Grammatik, also eine regelhafte Konstruktion ihrer Botschaften, zugeschrieben (vgl. *ibid.*:78). Bilder fungieren als materielle Repräsentanten ihrer Botschaften, ihre denotativen Zeichen verweisen auf ihre konnotative Bedeutung.

Ralf Bohnsack zufolge, herrscht selbst in semiologischen Bildtheorien, die sich von der reinen Textlichkeit der Wirklichkeit abgrenzen wollen, Einigkeit darüber, wie sich Bild- und Texterschließung letztlich ähnlich sind: Von der denotativen Ebene aus, also jener des tatsächlich Dargestellten, geht das Bewusstsein sofort in der konnotativen Ebene auf, in der sich auch die sukzessiv-sprachliche Narration (die Botschaft) entfaltet (vgl. Bohnsack 2003:245). Für Roland Barthes passiert die perzeptive und kulturelle Lektüre der Zeichen gleichzeitig (vgl. Barthes 1990:32) und nur auf der denotativen Ebene zeigt sich die Eigenheit des ikonischen Codes im Gegensatz zum sprachlichen Code in seiner Polysemie. Der ikonische Code ist nicht eindeutig, sondern in mehrfacher Sicht lesbar. Für die Semiotik ist dies aber keine Wesensart der bildlichen Kommunikation per se, sondern schlichtweg ein noch nicht gelöstes Problem. Roland Barthes bezeichnet die Polysemie der Bilder als dysfunktional (vgl. *ibid.*:34), die konnotativen Symbolgehalte als diskontinuierlich, aber nicht willkürlich (vgl. *ibid.*:41). Für ihn kann die Kommunikation der Bilder nur im gemeinsamen symbolischen System aller Sprachen aufgehen, er spricht deshalb auch von der Rhetorik der Bilder (vgl. *ibid.*:43f). Bilder kommunizieren demnach genauso analog wie die Sprache selbst, ihre digitalen Zeichen sind nur solange nicht-analog, solange ihre Grammatik nicht vollends entschlüsselt wurde.

Dass Bilder als Zeichen agieren und auf einen kulturell geprägten Symbolhaushalt abzielen, ist wohl jene Erkenntnis, die man sich aus der Semiotik holen kann. Ihre Schwäche liegt jedoch darin, - trotz allem – immer wieder auf die Logik der Sprache zurückkommen zu wollen, da ihre Systematik im sprachlichen Denken begründet liegt (vgl. Schulz 2005:78). In diesem Moment wird dann das eigentlich Bildliche zum Problemfall.

Im Gegensatz kann man dieses Spannungsverhältnis, das sich aus den Polysemien der ikonischen Codes in sich selbst und zueinander ergibt, diese „Sinnkomplexität des Übergegenständlichen“ (Imdahl 1996:107) als etwas genuin Bildliches verstehen und es der Sukzessivität der sprachlich-textlichen ‚Lesbarkeit‘ beifügen, ohne es unterordnen zu wollen. Für Susanne Langer unterscheidet sich dieser präsentative Symbolismus des Bildes vom diskursiven Symbolismus der Sprache eben darin, kein allgemein gültiges Reglement über Anwendung und Bestimmung der kleinsten Einzelelemente zu besitzen, sondern sich nur im totalen Gegenstandsbezug (beim Ansehen des Bildes) vermitteln lässt (vgl. Langer 1984:101ff).

Die Sinnerzeugung des Bildlichen entsteht für Gottfried Boehm, „indem man zeigt, was sich nicht sagen lässt“ (Boehm 2007:10). „Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.“ (ibid.:34)

Phänomenologisch betrachtet, lässt sich die bildliche Logik auf den Ur-Akt des Zeigens zurückführen. Denn Zeigen ist immer etwas zeigen und sich zeigen zur selben Zeit. Die körperliche Geste des Zeigens realisiert sich als „performative Differenz“ (ibid.:24) zum ruhenden Körper ohne dabei je die eigene Körperlichkeit ablegen zu können. Der Körper selbst bleibt immer da, als Horizont des Möglichen, als unendliches Potential nicht realisierter Gesten. Auf das Bild umgelegt, sind es die materialisierten Möglichkeiten des Bildes als Bild, die Kombinationen von Farben, Flächen und Linien, aus denen das Bild von etwas erst entstehen kann. „Das ‚Ikonische‘ beruht mithin auf einer vom Sehen realisierten ‚Differenz‘. Sie begründet die Möglichkeit, das eine im Lichte des anderen und wenig Striche beispielsweise als eine Figur zu sehen.“ (ibid.:37)

Der Akt der Betrachtung ist dabei – im Gegensatz zur Sprache – nicht vorgegeben. Das Bild präsentiert sich und etwas, das es in fast unendlicher Weise zu entdecken gibt. Jeder Fokus der Betrachtung passiert auf der Grundlage der bildlichen Totalität. Dieses Verhältnis bedingt letztlich auch den Sinnüberschuss des Bildes. Der Bildsinn ergibt sich nicht bloß aus den Kontrasten zwischen Hintergrund und Figur, sondern oder vor allem im Verhältnis der Figurationen zu sich selbst. Die einzelnen Teile sind gleichzeitig zueinander (als Kontraste) und miteinander (als Bildganzes) zu sehen. Bilder präsentieren in einer Simultanität, die letztlich nur sehend zu verstehen ist.

Dieser phänomenologische Zugang bezieht sich stark auf den intentionalen Akt des Sehens (vgl. Schulz 2005:68) und öffnet damit einen Blick auf das Bildliche an sich. Allerdings liegt das größte Problem einer solchen Erklärung auch darin, Wahrnehmung derart als leibliche Eigenerfahrung zu konstituieren, dass sie für andere schlichtweg nie nachvollziehbar sein kann. Im Betrachten ist man immer alleine (vgl. Boehm 2007:16), aber der/die BetrachterIn ist es in seinem/ihrem Wesen nicht. Körper und Erfahrungsraum sind sozial (mit-)konstruiert. Jede Erfahrung ist demnach auch vorstrukturiert (vgl. Schulz 2005:72).

Eine gewisse Ähnlichkeit der leiblichen Erfahrung darf vorausgesetzt werden, was im gleichen Moment aber nicht heißen muss, dass diese – geteilte – Erfahrung sprachlich transformiert werden kann. Einen möglichen Brückenschlag zwischen diesen beiden Polen bietet Ernst Cassirer, indem er Bewusstsein nicht mit versprachlichtem Denken gleichsetzt (Cassirer 2001:13f) und damit die Möglichkeit der Koexistenz vieler Logiken schafft (vgl. auch Langer 1984:95ff). Bewusstsein ist für Cassirer „geistig beherrschte Sinnlichkeit“ (Cassirer 2001:18). In den Formprinzipien des Bewusstseins – den Zeichen - wird dem unaufhaltbaren Strom der Eindrücke eine dauerhafte Qualität beigelegt. Zeichen entstehen aber nicht durch eine einzelne Bewusstseins erfahrung, sondern immer nur in Relationen zu anderen und zum Ganzen. Über das Zeichen als symbolische Funktion bekommt die Erfahrung Bedeutung in einer Relation zum Ganzen und zum anderen. Die einzelnen Erfahrungen tragen selbst zu einem konstanten Formungsprozess bei (vgl. *ibid.*:20). Im Zeichen erfährt das Bewusstseinsganze eine Repräsentation im Einzelnen. Das Allgemeine im Spezifischen. Das sinnlich Einzelne mit einer symbolischen Form des Ganzen zu verbinden, ist demnach das Funktionsprinzip des Bewusstseins. Inhalt und Form sind dabei nicht zu trennen, vielmehr bedingt das eine das andere und vice versa.

Neben dieser „natürlichen Symbolik“ der Repräsentation als Ordnungsprinzip der Erkenntnis (*ibid.*:39) ist der Mensch aber noch zu einer darauf aufbauenden, selbstgeschaffenen Symbolik fähig. Natürliche Zeichen besitzen die Fähigkeit sich und damit auch anderes zu bedeuten:

„Die symbolischen Zeichen aber, die uns in der Sprache, im Mythos, in der Kunst entgegen treten, »sind« nicht erst, um dann, über dieses Sein hinaus, noch eine bestimmte Bedeutung zu erlangen, sondern bei ihnen entspringt alles Sein erst aus der Bedeutung,“
(Cassirer 2001:40)

Es zeigt sich „die eigentümliche Doppelnatur dieser Gebilde: ihre Gebundenheit ans Sinnliche, die doch eine Freiheit vom Sinnlichen in sich schließt“ (*ibid.*:40), die beiden Seiten, sowohl der sensualistischen Reduktion auf die Wahrnehmung seitens der Phäno-

menologie, als auch der allzu schematischen Decodierung der Zeichen in der Semiotik Anlass gibt, ihr Recht zu behaupten. Und dennoch geht eines ohne dem anderen nicht: ein Symbol ist ohne Sinnlichkeit nicht erfahrbar und ohne ordnende Akte des Bewusstseins bleibt die Erfahrung bedeutungslos. Bildkommunikation verstehen zu wollen, heißt dann letztlich auch dem Bild sowohl auf seiner symbolischen (kontextualisierten) als auch sinnlichen (unmittelbaren) Ebene zu begegnen

.

3. Methode

„Was ist das Schwerste von allem?
Was dir das Leichteste dünken,
Mit den Augen zu sehn,
was vor den Augen dir liegt.“
Friedrich Schiller³

Aus den vorangegangenen bildtheoretischen Überlegungen leiten sich für diese Arbeit folgende Anforderungen an eine Methode ab:

- Die Methode muss grundlegend den Eigensinn des Bildlichen anerkennen,
- daher nicht nur auf das „Was“, sondern auch auf das „Wie“ des Bildes eingehen und Form und Inhalt gleichermaßen behandeln.
- Die Beachtung der Eigensinnlichkeit bedeutet auch, wann immer Bilder in Verbindung mit Texten stehen, müssen Text und Bild vereinbar sein, ohne einander zu subordinieren.
- Des Weiteren sollte methodisch die kulturelle, historische und soziale Spezifität des Bildes in Herstellung, Ausdruck und Wahrnehmung in einer Art Betrachtung finden, dass damit ein soziologisches Forschungsfeld geöffnet und gleichzeitig die begrenzte Gültigkeit der Ergebnisse deklariert werden kann.
- Abschließend müssen die methodisch erzielten Ergebnisse Anschlussoptionen an die soziologische Theorie bieten.

Es ist dem Logozentrismus der Philosophie (vgl. Schulz 2005:8) geschuldet, dass die Eigenlogik lange Zeit verkannt blieb. Bilder kommunizieren als Bilder nicht in der Logik der Sprache und alle Verständigungen, die mittels Sprache Bilder erfassen wollen, bleiben letztlich immer nur Kommunikationen über und niemals durch das Bild (vgl. Bohnsack 2003:242). Dieses erkenntnistheoretische Primat der Sprache wirkt durchaus

3 Friedrich Schiller (o.A.) Ärzte. In: Xenien und Votivtafeln aus dem Nachlass, <http://www.egs.edu/library/friedrich-schiller/articles/xenien-und-votivtafeln/xenien-und-votivtafeln-aus-dem-nachlass/>, 13.10.2015

verwunderlich, scheint die Rolle der Bilder für die Erkenntnis doch lange bekannt zu sein. Platons Ontologie etwa ist – wenn auch ikonoklastisch konnotiert – im Wesentlichen eine Bildtheorie (vgl. Böhme 1999:15). Auch Wittgenstein sah die Grundlage für das Funktionieren einer Sprache in den (bildlichen) Familienähnlichkeiten der Begriffe und nicht in der Trennschärfe der (sprachlichen) Logik (vgl. Boehm 1994:13). Allerdings erfolgte erst in den 1990ern im ‚pictorial turn‘ (vgl. Mitchell 1994) bzw. in der ikonischen Wende (vgl. Boehm 1994) ein Umdenken dahingehend statt, Bilder als solche ernst zu nehmen. Dies ist ausdrücklich nicht als Abwertung der Sprache per se zu verstehen, sondern als eine Befreiung des Bildes aus der Strukturlogik der Sprache. Sprache und Bild lassen sich weder in die eine, noch in die andere Richtung reduzieren und können nur als jeweils eigenständig begriffen werden. Die ikonische Wende ist vorrangig Kritik an einer Wissenschaft, die die Bilder eher mystifiziert (vgl. Mitchell 1990:18) als ihre Wirkstrukturen offenzulegen. Denn die sprachliche Reduktion von Bildern verstellt den Zugang zu ihrer ‚Bildlichkeit‘. Dass dies mitunter mehr eine Verlegenheitslösung als eine Überzeugungstat war, zeigt Stefan Müller-Doochs Kritik an der Kulturosoziologie der 1990er: Deren Ikonoklasmus resultiere vor allem daraus, selber kein probates Mittel zu haben, sich der Bilder anzunehmen ohne sich dabei sofort die Finger zu verbrennen (vgl. Müller-Dooch 1993:442).

Der weithin akzeptierte methodische modus operandi für die wissenschaftliche Bildanalyse ist, die Sinnschichten des Bildes, die beim alltäglichen Sehen undifferenziert wahrgenommen werden und implizit bleiben, analytisch zu trennen (vgl. Panofsky 1955; Barthes 1990; Imdahl 1996; Müller-Dooch 1997; Bohnsack 2003 u. 2005; Breckner 2010; Raab 2007 u. 2012). Grundlegend für diese soziologischen Analyseverfahren sind die kunsthistorischen Arbeiten von Erwin Panofsky und Max Imdahl, die sie den verschiedenen Sinnebenen eines Bildes gewidmet haben.

I. Ikonologie und Ikonik

Erwin Panofsky (Panofsky 1955) teilt seine Interpretation in drei Sinnschichten auf: der vor-ikonographischen, der ikonographischen und der ikonologischen Ebene. Die vor-ikonographische Ebene bezieht sich auf die Erfassung des tatsächlich Sichtbaren. Es ist eine reine Formen- und Ausdrucksanalyse: Was zeigt das Bild in welcher Figuration? Kurzum eine Deskription der rein sichtbaren Motive, die dann im zweiten Schritt – der ikonographischen Ebene – als Träger von Themen und Konzepten ausgemacht werden. Dafür wird jegliches Kontextwissen und vor allem literarisches (textliches) Wissen an die Motive

herangetragen und damit angereichert. In der ikonologischen Interpretation tritt letztlich der eigentliche Gehalt des Bildes (der Komposition und ikonographischen Bedeutung) im Kontext seiner Kultur hervor. Das Wie und Was im Bild wird zum Symptom einer symbolischen Ordnung, die dem/der KünstlerIn selbst nicht unbedingt bewusst war. Panofsky nennt es die „Welt ‚symbolischer‘ Werte“ (ibid.:50) und steht damit in einer Analogie zu Karl Mannheims „Dokumentsinn“ (vgl. Raab 2007:289), die nicht zufällig, sondern im Austausch zwischen den beiden hervorging (vgl. ibid.:287). Auch bei Mannheim findet sich die Dreiteilung der Sinnschichten, die er Ausdruckssinn, objektiver Sinn und Dokumentsinn nennt (vgl. Mannheim 2004; Raab 2007). Während aber der ikonologische Gehalt bzw. der Dokumentsinn stets aufs Neue zu konstituieren und zu überprüfen ist, gehen beide Autoren relativ unkritisch mit den beiden ‚unteren‘ Ebenen um, die sie als gegeben und klar zugänglich annehmen, ohne deren ‚objektiven‘ Gehalt in gleichem Maße zu hinterfragen (vgl. Raab 2007:290f). Das Bild bleibt somit nur Ausdruck eines Zeitgeistes und nicht Produzent jener symbolischen Ordnung. Dem subjektiv im Bild zum Ausdruck Gelangten wird damit die Möglichkeit verwehrt, im kompositorischen Spiel der Polysemien unter Umständen eine Neuverortung des objektiven Gehalts im Ganzen vorzunehmen. Ob dies nun der theoretischen Habitus-Konzeption Mannheims oder schlichtweg der Nichtbeachtung der Bildsinnlichkeit zuzurechnen ist, bleibt dahingestellt.

ßAuf diese Macht des Potentiellen geht dann auch Max Imdahls Adaption von Panofsky ein. Während bei Panofsky die Bilder den Zeitgeist veranschaulichen, zeigen sie für ihn selbst die Imaginationskraft des Geistes (vgl. Imdahl 1994:312f). Imdahl will das Bildsehen nicht auf das „wiedererkennende Sehen“ reduziert wissen und stellt dem ein „sehendes Sehen“ voran:

„Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität.“

(Imdahl 1996:92f)

Der ikonische Sinn ergibt sich aus der Simultanität der Präsentation. Ein Bild präsentiert sich immer in seiner Totalität (vgl. Imdahl 1996:22f) und ist deshalb für Imdahl auch nicht als versprachlichtes Wissen endgültig erschließbar.

„[D]ie Ikonik [kann; LK] als die Anschauung spezifisch ikonischer Gegebenheiten dazu verhelfen, die Imaginationskraft des menschlichen Geistes in der Stiftung von Bildern bewußt zu machen, das heißt von Phänomenen, deren Informationsdichte sonst nicht zu erreichen ist und die es vermögen, ein eigentlich Unanschauliches anschaulich zu repräsentieren.“
(Imdahl 1994:313)

Dazu führt er drei Analysekatoren ein (Perspektivische Projektion, Szenische Choreografie und Planimetrische Komposition) und bleibt dabei immer im Bild, wobei vor allem die letzte Kategorie ausschließlich die formalen Strukturen im Bild hervorhebt.

Imdahls Leistung liegt darin, dem Erkenntnisinteresse Panofskys ein Verständnis der Bildlogik anzufügen, das die komplexe Eigenstruktur des Bildes berücksichtigt und gleichzeitig eine Grundlage für eine hermeneutische Interpretation schafft. Denn Blickerfahrung ist im Bildganzen niemals festgelegt und somit eine Selbsterfahrung des/der Interpretierenden. Ikonisches Betrachten ist dann letztlich eine Auseinandersetzung mit den eigenen Strukturierungsaktivitäten und der Erfahrung, trotz allem die Struktur nie gänzlich vereinnahmen zu können (vgl. Imdahl 1994:318).

So sehr Imdahl ein Verständnis für das Bild aufweist, so sehr bleibt er auch dem Bild als Kunsthistoriker verhaftet und interessiert sich darüber hinaus kaum für die soziokulturellen Kontextbedingungen und Auswirkungen. Sieht man nämlich vom Kunstbild ab, so ist eine dieser relevantesten Kontextbedingungen, dass Bilder und insbesondere publizierte Fotografien nur selten ohne Text vorkommen (vgl. Barthes 1990:33). Dem gilt es ebenso wie der Eigensinnlichkeit des Bildes Rechnung zu tragen und deshalb bedient sich diese Arbeit an der struktural-hermeneutischen Symbolanalyse Müller-Doohms (vgl. Müller-Doohm 1997).

2. Struktural-hermeneutische Symbolanalyse

Für die Wissens- oder Kultursoziologie gilt es zu klären, welche und wie Verbindungen zwischen subjektiver Bedeutung und gesellschaftlich objektiviertem Wissen im Bild bestehen: „Das Erkenntnisziel ist ja die Rekonstruktion seines Wie, seiner symbolischen Inschrift auf der manifesten Bedeutungs- und latenten Sinnebene“. (Müller-Doohm 1997:94)

Ich habe im vorherigen Kapitel gezeigt, dass jedes Bild eine Bedeutung qua Existenz hat.

Die Bildbedeutung ergibt sich aus dem Wechselspiel von „intendierter, wörtlicher [& bildlicher; LK] und intersubjektiv verbindlicher Bedeutungen“ (Müller-Doohm 1997:93). Diese Bedeutungen operieren auf Sinn als eine kulturelle Metasprache einer Lebenswelt (vgl. *ibid.*:93), ein objektiver Referenzrahmen „mit latenten Strukturprinzipien“ (*ibid.*:93) für die subjektiven (Be-)Deutungen. Dieser lebensweltliche Sinn beruht auf dem Was und dem Wie - Inhalt und Form gelten als die beiden Fundamente einer symbolischen Ordnung, die eine subjektive Referenz auf objektiv geteiltes Wissen erst zulässt. Die Referenzen zwischen manifest bildlichen Bedeutungen und dem latenten Sinnhorizont finden mittels menschlicher Symbolisationen statt. Das Bild selbst steht zum Symbol wie das Besondere zum Allgemeinen (vgl. *ibid.*:93). Wesentlich an dieser Stelle ist, dass Müller-Doohm diese Bezugnahme nicht einseitig verstehen will, sondern – wie Cassirer – als zirkulären un abgeschlossenen Prozess (vgl. *ibid.*:93, Cassirer 2001:20). Anders gesagt: In einer Darstellung finden sich denotative und konnotative Gehalte wieder. Die Art der Darstellung bedient sich dabei nicht nur kollektiver Wissensgehalte, sondern verändert sie sowohl auf denotativer wie konnotativer Ebene durch Anwendung und Kombination. In der visuellen Symbolanalyse geht es daher nicht darum, den Bildgehalt anhand schematischer Symbolzuschreibung deduktiv zu erklären, sondern die spezifische relationale und relative Funktion(-weise) der Symbolfigurationen verstehen zu wollen. Analytische Referenzebene bleibt dabei die konnotative Sinnschicht, denn sowohl das Wie und das Was der denotativen Darstellung als auch die symbolisch repräsentierten Signifikate sind Teil jener kulturellen Metasprache, die man als Sinn bezeichnet. Darüber hinaus finden sich dort neben diesen Sinnreferenzen zwischen Bild und Kultur ebenso die spezifischen Formen der Verkettung und Anordnung einzelner symbolischer Semantiken, die grundlegend für eine hermeneutische Interpretation der Bildbedeutung sind.

Methodologisch heißt dies, dass der hermeneutischen Symbolinterpretation eine strukturelle Bedeutungs- und Formanalyse vorausgeht:

„Während der strukturelle Zugriff die Elemente der Bild-Text-Botschaft in ihrer systemischen Kohärenz rekonstruiert, um die syntaktische Struktur der Text-Bild-Botschaften zu erfassen, geht die hermeneutische Interpretation in die Tiefe. Sie erschließt die einzelnen struktural organisierten Bild-Text-Elemente auf symbolische Sinngehalte hin.“

(Müller-Doohm 1997:95)

Um dem Strukturierungspotenzial des Bildes (vgl. Imdahl 1994:318) gerecht zu werden, wird das Bild vorerst analytisch in seine Einzelteile zerlegt, um dann Schritt für Schritt Inhalt, Form und Figuration struktural zu rekonstruieren und hermeneutisch zu interpretieren.

Bild und Text

Text und Bild werden bei Müller-Doohm als gleichrangig und eigenständig betrachtet (vgl. *ibid.*:95). Die Bild-Text-Beziehung (vgl. *ibid.*:104) entlehnt er bei Roland Barthes: diese kann entweder kohärent in ihrer Botschaft sein (Verankerungsfunktion) oder widersprüchlich und damit Teil eines Syntagmas auf höherer Ebene (Relaisfunktion) (vgl. Barthes 1990:34ff). Um eine a priori Vereinnahmung von Text oder Bild zu verhindern, trennt Müller-Doohm Bild und Text zu Beginn der Analyse, verfährt dann aber in gleicher Weise mit ihnen und bringt sie zum Schluss wieder zusammen.

Vorteile der Methode

Müller-Doohm schafft mit seinem methodologischen Zugang den Mittelweg zwischen allzu vereinnahmender Semiotik und planloser Hermeneutik. Indem er nicht nur interpretiert, sondern auch die strukturalen Bedingungen dieser Interpretation analysiert, hebt er die Form und damit auch die Eigenlogik des Bildlichen gesondert hervor, ohne sie jedoch von der (alltäglichen) interpretativen Betrachtung zu lösen. Damit beschränkt er die Reichweite seiner Analyse auf die Lebenswelt der Interpretierenden. Jede Analyse ist damit nur eine von potentiell vielen, der Prozess wird nie abgeschlossen und somit liegt der Wert einer Analyse auch nicht in der vollständigen Erfassung aller konnotativ möglichen Semantiken, sondern in der Hervorhebung jenes semantischen Organisationsfeldes, in dem die Bild-Textganzheit eine kohärente Botschaft besitzt (vgl. Müller-Doohm 1997:101)

Resümierend wird ersichtlich, dass die struktural-hermeneutische Symbolanalyse die zu Beginn des Kapitels gestellten Anforderungen (Berücksichtigung der Eigenlogik des Bildlichen, Analyse von Form und Inhalt, Text-Bild-Kombination, soziokulturelle und –historische Spezifität des Bildakts und eine theoretische Anschlussmöglichkeit) weitestgehend erfüllt. Die Entscheidung für diese Methode ergibt sich aus der Übereinstimmung mit diesen Anforderungen.

3. Methodische Anwendung

Die methodische Umsetzung umfasst vier Schritte, wobei es sich beim ersten um eine Auswahl-Methode handelt und sich alle anderen auf das Bild als Einzelfall beziehen.

Familientypen

Da die nachfolgende Bild-Text-Analyse sehr zeitaufwändig und intensiv ist, ist für Müller-Doohm klar, dass es sich hier um Einzelfallanalysen handelt (vgl. *ibid.*:102). Diese Einzelfälle gewinnt man, indem man den Materialpool nach Primärbotschaften oder Familienähnlichkeiten kategorisiert (vgl. Leitfaden dazu, *ibid.*:103). Diese Einordnung ist tendenziell intuitiv und weniger systematisch, kann daher auch zu einem späteren Zeitpunkt neu arrangiert werden. Ziel ist es jedoch, Materialgruppen mit einer gewissen Ähnlichkeit zusammenzustellen, so dass ein Typus sichtbar wird. Jenes Bild, das seine Familie idealtypisch verkörpert, wird repräsentativ als Einzelfall analysiert.

Dies setzt einen abgeschlossenen Materialpool voraus, den Müller-Doohm in seinen Analysen von Werbebildern annehmen kann, da er aufgrund von Genre, Thematik und Verwendungszweck schon a priori das Feld absteckt (vgl. bspw. Müller-Doohm 1996). Anders verhält es sich bei dieser Arbeit, die deshalb diesen Schritt mit dem Theoretical Sampling der Grounded Theory kombiniert (siehe Unterkapitel „Material & Theoretical Sampling“ weiter unten).

Deskription des Wahrnehmbaren

Der erste Schritt der Analyse ist die akribische Deskription des Text-Bildmaterials mit dem Ziel, „möglichst alle Bild- und Textdaten als potentielle Bedeutungsträger verfügbar zu haben, die als konstitutive Elemente der symbolischen Bild-Textbotschaft in Frage kommen.“ (*ibid.*:103). Dabei werden nicht nur das denotativ Dargestellte erfasst, sondern auch strukturelle und ästhetische Momente wie Figuration, Perspektive oder Stilistik festgehalten. Um nicht in alltägliche Wahrnehmungsmuster zu verfallen und jedem Bild die gleiche Aufmerksamkeit widmen zu können, empfiehlt Müller-Doohm die Anwendung eines Leitfadens. Die vorliegende Arbeit orientiert sich an dem bei ihm Vorgestellten (vgl. *ibid.*:105f sowie im Anhang dieser Arbeit).

Rekonstruktion der semantischen Bedeutungsinhalte

Im zweiten Schritt werden zunächst Bild- und Textelemente getrennt voneinander analysiert, um ihre „Einzelbedeutungen im Hinblick auf ihre homologen Bedeutungsstrukturen, d.h. semischen Kohärenzen oder Oppositionen durchzuspielen.“ (*ibid.* 104). Ziel dieser Phase ist es, alle Bild- und Textelemente auf ihre semantische Bedeutung hin zu untersuchen. Dabei legt Müller-Doohm Wert darauf nicht nur Inhalts- sondern auch

Formanalyse zu betreiben. Diese sind im Ganzen wie im Einzelnen die Grundlage für die Erschließung ihrer Sinnstruktur (vgl. *ibid.*:104). Die mannigfaltigen Einzelbedeutungen werden im Vergleich auf homologe Bedeutungen des Bild-Text-Gehalts verdichtet und in Form einer Strukturhypothese zusammengefasst. Auf Grundlage dieser einzelnen Bedeutungsinhalte, die sich im Gesamten zu einer Sinnstruktur verdichten, sollen zuletzt Bedeutungshypothesen aufgestellt werden, die dann an den einzelnen Text-Bildelementen getestet, bestätigt, verändert oder verworfen werden. Dabei gilt das Prinzip der Widerspruchsfreiheit, d.h. das Ganze muss sich im Einzelnen wiederfinden und umgekehrt.

Kultursoziologische Interpretation

Am Ende sollen kohärente Bedeutungsgehalte bestehen bleiben, die als „Ausdrucksformen von kulturellen Sinnmustern“ (*ibid.*:106) gesehen werden können. Diese werden derart synthetisiert, dass eine „empirisch gehaltvolle Theoriebildung“ (*ibid.*:106) möglich wird.

Stefan Müller-Doohm bleibt bei der Erläuterung der einzelnen Schritte sehr knapp (vgl. Müller-Doohm 1997:98-106), was ihm nicht nur zum Nachteil gereicht. Denn dies öffnet seine Methode für Auslegungen und erleichtert den Umgang mit ihr. So könnte man ihm etwa vorhalten, dass er schon beim ersten Schritt der Deskription das Bild als solches verlässt und lediglich mit der textlichen Transkription operiert. Dabei geht er implizit von der Möglichkeit der Verschriftlichung des Bildlichen aus, obwohl er dies in seinen methodischen Prämissen explizit ausschließt (vgl. *ibid.*:95). Ich möchte daher seine Methode derart ausweiten bzw. ergänzen, dass das Bildliche genuiner Teil der Interpretation und Analyse bleibt. Anleihen dafür werden bei Michael R. Müller und seiner figurativen Hermeneutik entnommen.

4. Figurative Hermeneutik

Müller selbst stört sich am Bildverlust bei der Versprachlichung von Bildern: „Methodologisch wegweisend ist vielmehr die genuine, lebensweltliche Gegebenheit von Bildern nicht als Einzelbilder [...] sondern als Bilder unter Bildern.“ (Müller 2012:130) Die alltagsweltliche Rationalität des vergleichenden Sehens wird ihm zur Grundlage einer vergleichenden Bildhermeneutik, deren Interpretationsleistung nicht erst bei der diskursiven Sinnschließung, sondern bei der Bildbetrachtung liegt (vgl. *ibid.*:154f). Die monothetisch thematische Perspektive soll durch vorbehaltloses intermediales Vergleichen (in

Dimensionen wie Körpersprache, Gestaltungsmerkmalen oder spezifische Medialität) aufgebrochen und somit der Denk- und Analyseraum erweitert werden (vgl. *ibid.*:148, 151f). Eine visuelle Typik lässt sich nur in diesem Vergleich erarbeiten, denn im Kontrastsehen offenbart sich das genuin visuelle Wissen (vgl. *ibid.*:133). „Der heuristische Sinn des systematischen Vergleichens von Bildern ist es dem entsprechend, eine faktische, in jeweiligen Gestaltungen objektivierte Wahl zwischen lebensweltlichen Bedeutungsalternativen kenntlich werden zu lassen.“ (*ibid.*:141)

Müller verfährt mit Bildtafeln, die sich an der Parallelprojektion von Heinrich Wölfflin orientieren und einen Kontrast durch simultane Gegenüberstellung erwirken sollen (vgl. *ibid.*:151). Erst im letzten Schritt kommt es zu einer sprachlichen Ausbreitung der Ergebnisse, die es aber auch in der figurativen Hermeneutik braucht, um komplexes theoretisches Wissen zu formulieren (vgl. *ibid.*:154f).

Die Methode dieser Arbeit möchte ich mit zwei Aspekten dieses Verfahrens anreichern:

- Das Bild als Argument für sich nutzen: In der strukturalen Analyse soll der Eigengesetzlichkeit des Bildes Rechnung getragen werden und durch das Bild argumentiert werden, vor allem dann wenn sich Müller-Doohm methodisch auf die Imdahl'sche Ikonik bezieht. Dabei soll das Bild zeigen, was anders nicht ohne Bildverlust verbalisiert werden könnte
- Die Assoziation im Vergleich: Eine Hermeneutik, die verschiedene Lesarten einfordert, operiert mit (gedanklichen) Assoziationen. Dort, wo es sinnvoll erscheint, soll dieses vergleichende bildliche Denken durch Bildtafeln manifestiert werden, mit dem Ziel, immer wieder auf die ikonische Ebene zurückzukehren und die Interpretation visuell zu verankern

5. Material & Theoretical Sampling

Die vorliegende Untersuchung nähert sich dem Phänomen des Wahnsinns über alltagskulturelle Fotografien von PsychiatricpatientInnen. Diese Darstellungen waren bis zum Ende der psychiatrischen Bildpraxis in den 1970er-Jahren eng ans medizinische Feld gebunden, finden jedoch seitdem im alltagskulturellen Kontext weiterhin ihr Fortbestehen. In dieser Fortsetzung bzw. Übernahme drängt sich geradezu die Frage nach dem Warum auf und eröffnet damit die Möglichkeit, zum kulturellen Sinn dieser Bilder zu gelangen. Gleichzeitig schränkt sie sich damit selbst stark ein und lässt vorerst andere Bereiche (wie beispielsweise den Wahnsinn im Horror-Genre) außen vor. Dies geschieht

aufgrund zweier Prämissen: Erstens, basiert diese Einschränkung auf der theoretischen Überlegung, dass der angesteuerte gemeinsame Sinnhorizont selbst in jeder einzelnen Materialisierung rekonstruierbar ist. Daraus folgert sich, dass jede Perspektive auf das Phänomen eine unter vielen und unvollständig ist, aber dadurch nicht weniger relevant oder unrichtig wird. Zweitens, ist die Entscheidung auch eine Frage der Machbarkeit. Man muss kritisch hinterfragen, ob eine vollständige Erfassung eines soziokulturellen Phänomens qua Definition überhaupt möglich ist – ich meine, dass sie es nicht ist -, aber selbst wenn, ließe sich dieses Unterfangen nicht im Rahmen einer Arbeit abhandeln.

Aus diesen Prämissen lässt sich der Grundgedanke der Grounded Theory unschwer herauslesen: „Wir sind der Meinung, daß nur ein prozessuales Verständnis von Theorie der Wirklichkeit sozialen Handelns und dessen strukturellen Bedingungen einigermaßen gerecht wird.“ (Glaser/Strauss 1998:41) Eine extensive Anzahl der Fälle ist für die Generierung von Theorien nicht so wesentlich, denn die Theorie ist ein Konzeptangebot, das in Zukunft von einem besseren Konzeptangebot abgelöst werden wird (vgl. *ibid.*:38f).

Dieser Zugang rechtfertigt zu gleichen Teilen eine Einschränkung auf das (momentan und temporär) Realisierte ebenso wie er eine größtmögliche Offenheit bei der Umsetzung dessen einfordert. Durch diese Offenheit, also der Entscheidung gegen eine weitere, wahllose Vorabbeschränkung des Materials entsteht aber ein un abgeschlossener Materialpool, der endlos erweitert werden könnte. Müller-Doohms Materialsichtung und Gruppeneinteilung macht ab diesem Moment keinen Sinn mehr, da sie im reinsten Maße beliebig wäre.

Um dennoch zu einer Einzelfallauswahl zu kommen, nutzt diese Arbeit das Prinzip des Theoretical Samplings:

„Theoretisches Sampling meint den auf die Generierung von Theorie zielenden Prozeß der Datenerhebung, [...] Dieser Prozeß der Datenerhebung wird durch die im Entstehen begriffene — materiale oder formale — Theorie kontrolliert. Die anfängliche Entscheidung für die theoriegeleitete Datenerhebung hängt nur von der allgemeinen soziologischen Perspektive und dem allgemeinen Thema oder Problembereich ab [...]. Die Ausgangsentscheidung hängt von apriorischen theoretischen Annahmen ab.“

(Glaser/Strauss 1998:53)

Das Material wurde mittels offen gehaltener Bildersuche im Internet über Suchportale sowie Stockfoto-Plattformen mittels Schlagwortsuche wie „psychiatrischer PatientIn“, „psychiatric patient“, „Psychiatrie“, „mental asylum“, „lunatic asylum“ oder „mental patient“ ausgehoben. Max Imdahls kritischen Einwand, ob die Bildwürdigkeit auch bei Fotografien noch gegeben sei (vgl. Imdahl 1994:314), im Hinterkopf, wurde auf die Publizität der Bilder Acht gelegt, um den Anspruch auf Relevanz der gewählten Fotografien

durch ihr Erscheinen in einem massenmedialen Kontext zu festigen, ansonsten jedoch jede Quelle der alltagskulturellen Manifestation akzeptiert. Dabei wurden vor allem zeitgenössische Fotografien berücksichtigt. Es finden sich auch manche Fotografien älteren Datums im Fundus. Diese Bilder wurden deshalb nicht ausgeschlossen, weil sie nicht in Archiven versteckt waren, sondern Teil von aktuellen Publikationen sind, im Zuge derer sie als aussagekräftige Bilder für kontemporäre Botschaften befunden wurden und zur Anwendung kamen.

Der Einstieg ins Feld erfolgte intuitiv und daher nicht zufällig. Denn mit der apriorischen Beobachtung, dass Fotografien von psychisch Kranken - lange nach ihrem Ende in der Medizin - in der Alltagskultur durch immer neue Fotografien aktualisiert werden und damit präsent bleiben, führt zur theoretischen Annahme, dass mit ihnen mehr als nur die medizinische Abbildung ausgehandelt wird. Dieses ‚mehr‘ deutet sich in der Wirkung der Betrachtung an. Das Bild für Bildtypus I zog mich in der Betrachtung spontan und andauernd in seinen Bann, löste also eine Reaktion in mir aus, die es zur näheren Analyse qualifizierte.

Die weiteren Bildtypen wurden um diesen ersten Bildtypus anhand minimaler und maximaler Differenzierung (vgl. Glaser/Strauss 1998:62) in Bilddarstellung, -wirkung und -ästhetik gewählt. Sie decken sich dadurch mit Müller-Dooohms Familientypen, da sie anhand einer – durch Vergleich erwirkten – Ähnlichkeit zusammengefasst werden, aber niemals den Anspruch erheben, eine endgültige Kategorisierung zu sein.

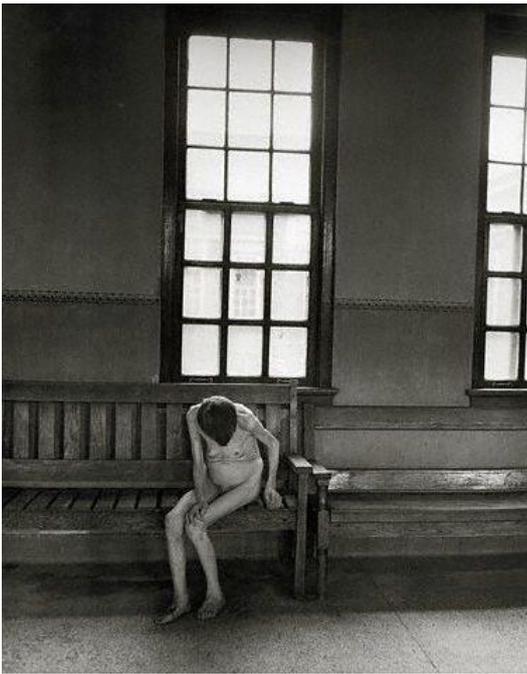
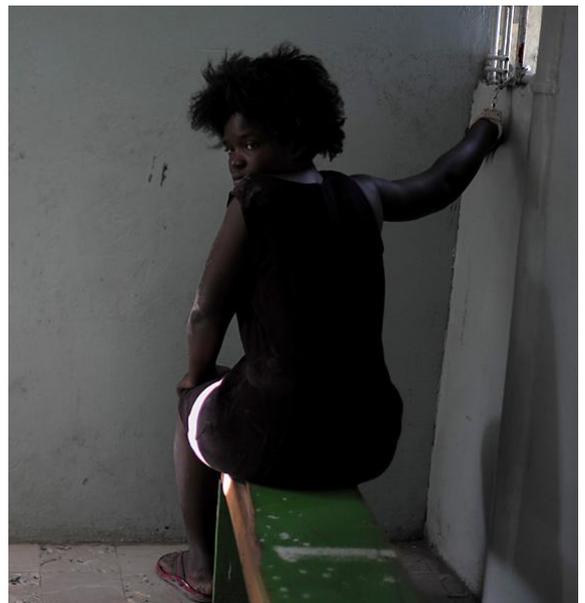


Abb. 22: v.l.n.r/v.o.n.u.: 22a-g;



4. Typus I Wahnsinn als Regress



Analysebild



Abb. 23: „Patient einer psychiatrischen Anstalt, Burundi und DRC“

„Doch seine Seele war wahnsinnig. Allein in der
Wildnis, hatte sie in sich hinabgeschaut und war,
ja, bei Gott! War wahnsinnig geworden.“
Joseph Conrad⁴

Mit dieser Fotografie wurde der Fotograf José Cendón im Rahmen des ‚World Press Photo‘- Wettbewerbs 2007 zum Sieger in der Kategorie ‚Contemporary Issues‘ gekürt. Die Fotografie ging mit der jährlichen Ausstellung der World Press Photo Foundation um die Welt und wurde auf den Online-Portalen zahlreicher Nachrichtenhäuser veröffentlicht.

I. Bildbeschreibung

Zu sehen ist ein nackter, dunkelhäutiger Mann in der Bildmitte. Er steht gebückt im seitlichen Ausfallschritt nach links. Sein Kopf ist gesenkt. Zu erkennen sind schwarze kurze Haare. Stirn, Jochbein, Nase, Ohr und Oberlippe reflektieren fast weiß das Licht. Der Rest des Gesichts ist fast schwarz und unkenntlich. Der Körper ist leicht nach links gedreht, der rechte Arm liegt am Körper, der linke, hintere Arm ist nur teilweise zu erkennen, jedoch vom Körper etwas abgelöst. Die linke Hand liegt auf Kniehöhe am Mauer-Quader direkt hinter ihm auf. Beide Beine sind abgewinkelt, wobei das linke fast 90 Grad nach links, das rechte etwa 45 Grad nach links gedreht ist. Der Körper ist schlank, aber nicht abgemagert. Die Haut reflektiert das von vorne kommende Licht.

Der Mann wird von drei Wänden umgeben. Sie sind türkis und von Flecken und Wandschäden übersät. Bodenseitig verläuft eine aufgemalte kaminrote Farbleiste. An den Wänden zeichnet sich ein Schattenspiel ab. Raumecke ist keine zu sehen.

Der Boden besteht aus kakaobraunen kleinen quadratischen Kacheln. Auch in ihm gibt es einen Farbverlauf und er wird zu den Wänden hin kräftiger. Den Übergang zur Wand bildet eine gräuliche Fuge.

Hinter dem Mann, im Raum leicht links versetzt, aber mit Abstand zur Wand, befindet sich ein gemauerter Quader. Die Ziegel sind hell und sandsteinfarben, die Fugen etwas dunkler. Etwa auf Kniehöhe des Mannes schließt der Quader mit einer Deckplatte ab, die

⁴ Conrad 1985:125

aber nur die Mauer und nicht die gesamte Oberfläche bedeckt. Man erkennt eine dunkle Einsenkung, sieht aber nicht wie tief diese auf der Innenseite des Quaders reicht.

2. Rekonstruktion

Das Bild ist sehr karg in seinen Elementen: Ein Mann. Ein Gegenstand. Ein Raum. Mehr ist nicht zu sehen, aber auch nicht notwendig. Denn der Mann steht nicht umsonst im Mittelpunkt des Bildes.

Schwarz

Dunkle Hautfarbe muss gar nichts bedeuten.

Tut es in der Regel auf denotativer Ebene auch nicht, aber entfaltet auf konnotativer Ebene eine Bandbreite rassistischer Ressentiments, die stark in die europäischen Gesellschaften verwoben sind. Diese wurzeln tief: „Schwarz bin ich, doch schön.“ (Goethe 1999:364, zit. n. Tillmann 2006:244) übersetzt Goethe den Gesang der Sulamith im Hohelied, das Lied der Lieder im Alten Testament. Hippolytos, einer der frühesten Bibel-Exegeten (ca. 170-230), sieht darin „eine Allegorie der Beziehung Gottes zur individuellen Seele. Die Gestalt der schwarzen Frau wird zur Allegorie der in Sünde gefallenen Seele, die aber noch errettet werden kann.“ (Gilman 1981:47) Hierin liegt ein Fundament des Bildes der schwarzen Seele und damit einhergehend jene negative Konnotation der Farbe Schwarz. Eine alternative Quelle findet man in der antiken griechischen Medizin, wie etwa in folgender Passage aus Galens Säftelehre: „Wie äußere Dunkelheit fast alle Menschen furchtsam macht [...] so verursacht die Farbe des schwarzen Temperaments Furcht, wenn seine Dunkelheit einen Schatten über die Region des Denkens [im Gehirn] wirft.“ (Galen 1976:93 zit. n. Gilman 1981:50) Die schwarze Galle war für die antike Medizin eine Ursache für Melancholie, ihre Diagnostik stützte sich dabei auf ein ästhetisches Konzept der äußerlichen Sichtbarkeit innerlichen Leidens (vgl. *ibid.*:49, siehe auch weiter unten). Gilman hebt jedoch hervor, dass die Konfusion zwischen Rasse und Krankheit erst in der Rezeption im Mittelalter aufkam, also mit dem Abhandenkommen des alltäglichen Umgangs mit Menschen anderer Hautfarbe (vgl. *ibid.*:50).

Schwarz ist die Antithese zum weißen (göttlichen) Licht. Die Dunkelheit ist seit jeher ein Synonym für Unheil. Die großen Epidemien im Mittelalter brachten der Pest den Beinamen ‚Schwarzer Tod‘ ein. Als Kinder spielten wir Spiele wie ‚Schwarzer Peter‘ oder ‚Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?‘, die uns das Fürchten vor dem Schwarz



Abb. 24: v.l.n.r.:24a-d; Umgang mit Nacktheit im Bild

lehrten. Denn Schwarz hat eines gewiss nicht: eine symbolische Nähe zur Schwäche. Es bezeichnet eine uns unbegreifliche und mächtige Andersartigkeit, die erst durch ihre Kraft unsere Existenz in Frage stellen kann und damit zur Bedrohung wird.

So – und damit soll es an dieser Stelle belassen sein, obwohl viel und noch mehr darüber sagbar wäre – kommt das Schwarz zu seinen symbolischen Sinnbezügen, welche in weiterer Folge - weniger als Qualität als als Attribution - auf sein semantisches Umfeld abfährt.

Nackt

Der abgebildete Mensch trägt keine Kleidung. Sein Körper ist vollkommen entblößt vor dem/der BetrachterIn. Jeder Blick bricht mit der Intimsphäre des Fotografierten, ohne sein Einverständnis dafür zu benötigen. Der Akt der Betrachtung raubt ihm den letzten Rest Menschenwürde. Nun ist Nacktheit nicht per se negativ konnotiert, sondern weist mindestens eben so viele positive Assoziationen von Ästhetik bis Lust auf. Die Bandbreite der möglichen Assoziationen wird jedoch durch die Konventionen des/der BetrachterIn und des Fotografierten eingeschränkt. Im Umgang mit der eigenen Nacktheit definiert sich der Deutungsraum für den/die BetrachterIn. Man kann mit dem nackten Körper kokettieren, ihn zum Lustgewinn anbieten. Man kann sich ob der Nacktheit schämen und die eigene Scham verdecken oder sich ganz abwenden. Schließlich kann man sich aber genauso gut der eigenen Nacktheit als kulturelle Grenzerfahrung (Tabubruch scheint es mir keiner mehr zu sein) schlichtweg nicht bewusst sein.

Die Variationen in Abbildung 24 zeigen, dass es sich dabei um keine starren Kategorien handelt, sondern sich Elemente einer jeden Handlungsweise in den meisten Bildern zu

bestimmten Teilen wiederfinden lassen werden bzw. der Reiz der Nacktheit sich erst im Spiel zwischen diesen Möglichkeiten entwickelt.

Die Nacktheit versinnlicht symbolisch jenen Grad tiefgehender körperlicher Erregung, der das leibliche Überhandnehmen zur Folge hat. Nacktheit ist der körperliche Urzustand und damit Sinnbild archaisch-animalischer Triebhaftigkeit. In seiner sublimierten Form reißen wir uns im Liebesakt die Kleider vom Leib, verlieren graduell die Beherrschung und sind ganz Körper. In seiner archaischen Form reißt der Jäger – Mensch wie Tier – seine Beute.

Für das untersuchte Bild wird aber klar, dass es sich hier nicht um eine Koketterie mit der eigenen Nacktheit oder ein Angebot zum Lustgewinn seitens des Fotografierten handelt. Dieser Mensch fühlt sich in diesem Moment nicht wohl in seiner Haut. Ob seine Nacktheit vorrangiger Grund dafür ist oder generell der Akt des Fotografierens bleibt vorerst dahingestellt. Daraus lässt sich aber folgern, dass es der Fotograf ist, der mit der fremden Nacktheit kokettiert. Es ist ein totaler Übergriff auf die persönliche Integrität, die zur Nicht-Existenz degradiert wird. Mit der unfreiwillig inszenierten Nacktheit entsteht für den/die BetrachterIn jene Schaulust, die als Trägerin einer Bildbotschaft fungieren kann. Hier verstärkt die Nacktheit die Veranschaulichung eines innerlichen ‚Getrieben-seins‘ wider oder ohne Willen. Genauso wie der Fotograf bedient sich auch der Trieb am Körper des Fotografierten als Objekt seiner Macht.

Der Körper an sich wirkt vital und unversehrt. Der fast knabenhafte Torso erinnert an eine jugendliche Unschuld, die dabei scheinbar in totaler Ambivalenz zur Inszenierung steht.

Männlich

Die Nacktheit legt eines unmissverständlich fest: Der hier gezeigte Mensch ist ein Mann. Das entblößte männliche Geschlecht konnotiert ein Dominanzverhalten, auf eine sexuelle Aggression. Man hat nichts zu verbergen, sondern man präsentiert. Dabei ist der schwarze Penis noch mal ein Stereotyp für sich selbst (Abb. 25), welches nicht selten subtile Minderwertigkeitsgedanken ‚weißer Betrachter‘ spiegelt und einen symbolischen Bezug zwischen Größe des Geschlechts, körperlicher Dominanz und Begehrtheit nahelegt:

„Wenn die weiße Ansicht vom schwarzen Penis auch immer schon vage mit rassistischer Minderwertigkeit und tierischer Wildheit in Zusammenhang stand, manifestierte sie sich im Allgemeinen als fixe Idee von der beeindruckenden Größe des Glieds.“

(Sims 2009:267)

Der männliche Penisneid schlägt in eine Überzeichnung der Attributionen um: Je größer das Gemächt, desto willensloser, ‚schwanzgesteuerter‘ und aggressiver wird der Träger. Der große Penis avanciert von der bloßen Bedrohung der eigenen Begehrtheit zur Bedrohung für die Gesellschaft schlechthin, indem er zum Anzeichen einer vorhandenen, gesteigerten Triebhaftigkeit erklärt wird.

„His massive black penis is simultaneously fascination and frightening, suggestive of a primitive, even bestial, sexuality that no garment, polyester or cashmere, could possibly contain. [...] Three hundred years of American phobias and fantasies, a history marked by lynchings, castrations, and paranoid fears of black phallic superiority, had become a disturbing, unforgettable and political work of art”
(Friedman 2001:141)

Dieser Sinnkomplex ist im untersuchten Bild nicht unmittelbar präsent. Der Mann präsentiert weder seine Männlichkeit noch zeigt er eine andere Droh- oder Dominanzgebärde. Die nackte, schwarze Männlichkeit ist einfach da, weil sie nicht anders kann als da zu sein. Was jedoch mitschwingt ist die durch sie angezeigte Möglichkeit der Bedrohung. Diese Möglichkeit geht nicht vom Mann, sondern vom/von der BetrachterIn aus, indem sich innerliche Bilder, Konzepte und Vorstellungen auf den unbedarften Körper projizieren. Die Lust der Betrachtung wird verstärkt durch die potentielle, aber letztlich fiktive Gefahr für den/die Betrachterin durch die entfesselten (wilden) Triebe.



Abb. 25: Robert Mapplethorpe (1980)
Man in a Polyester Suit

In der analytischen Zusammenführung zum nackten, schwarzen Mann verstärken sich die Einzelelemente gegenseitig in ihrem Bezug zur Andersartigkeit, zum Animalischen fern jeder Menschlichkeit. Es bricht eine leibliche Kraft über die Seele ein, die in ihrer Dreifaltigkeit Nackt – Männlich – Schwarz kaum stärker symbolisiert werden könnte. Dem Mann wird die Kontrolle über den Körper abgesprochen, er selbst durch die Fotografie objektiviert. Dies passiert aber erst durch das Bild und liegt genau genommen nicht im Bild begründet. Alle bis jetzt besprochenen Eigenschaften sind bloße Erscheinungsqualitäten auf denotativer Ebene, die dennoch ein Konvolut an Konnotationen in dem/der BetrachterIn hervorrufen.



Abb. 26: Schattenbild Gestik

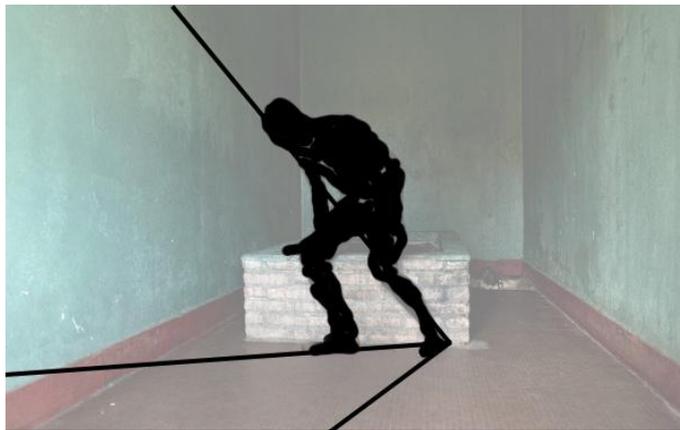


Abb. 27: aktionaler Raum

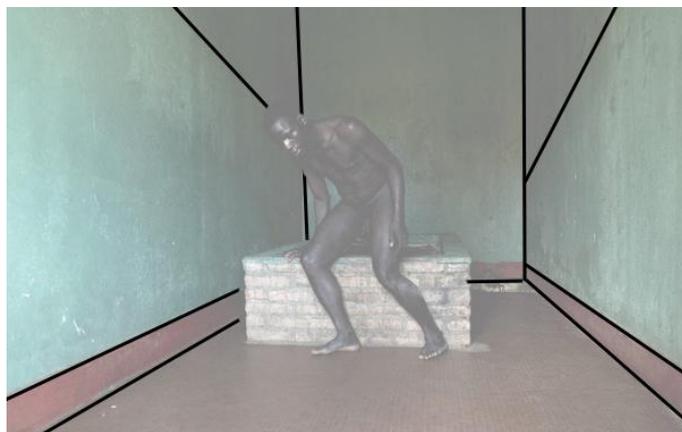


Abb. 28: Raumlinien

Haltung & Mimik

In der Haltung des Mannes spiegelt sich ein gewisses Gebrechen wieder (Abb. 26). Er ist gebückt wie ein alter Greis, stützt sich am Becken ab. Die vitale Körperlichkeit lässt hingegen den Schluss auf körperliches Gebrechen nicht recht gelten. Gestik und Körper (Alter und Jugend) stehen hier im Widerspruch.

Diese Ambivalenz lässt es auch nicht zu, die gebückte Haltung als Anzeichen von Schwäche zu sehen. In der Momentaufnahme steckt eine ungeheure Dynamik im Körper. Die Geste wird zur Bewegung und die gebückte Haltung zum Wegducken. Der Mann will weg vom Zentrum. Der Ausfallschritt öffnet eine Flanke, er wirkt ertappt und unwohl, bloßgestellt

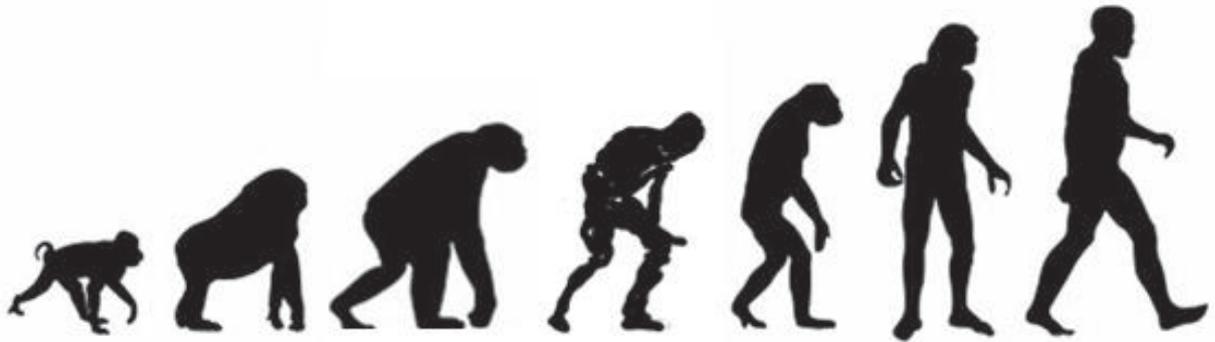


Abb. 29: Vergleichsbild Evolution

durch sein Geschlecht. Der Kopf wendet sich nicht dem Fotografen zu, sondern bleibt starr zielgerichtet. Körperspannung und Beinsetzung zeigen die Fluchtbewegung an. Der Körper öffnet sich jenem Raumbereich (vorne links), der ein Entkommen ermöglichen könnte (vgl. Abb. 27). Hinter ihm das Becken. Links die Wand, rechts die Wand und von rechts vorne wird das Bild aufgenommen. Die Dunkelheit überlagert sein Gesicht, dort wo man etwas erkennen könnte, reflektiert der Blitz des Fotografen und überbelichtet. Der Schweiß im Gesicht zeugt von Hitze, Erregung oder gar Panik. Fast scheint es so als hätte die Helligkeit des Blitzes ihn aufschrecken lassen. Dem/der BetrachterIn bleibt der Blick auf den Blick verwehrt und selbst das Gesicht lässt keine Zwischenmenschlichkeit zu. „Wer den Andren nicht ansieht, entzieht sich wirklich in gewissem Maße dem Gesehenwerden.“ (Simmel 1992:724f) Dies verstärkt den Akt der Entmenschlichung, das Unberechenbare findet im Nicht-Erkennen der menschlichen Regung seine Bestätigung.

Es ist dies auch kein aufrechter Gang, Die gebückte Haltung bringen die Hände auf Kniehöhe und dieser schwarze, nackte Mann wird zum Affen (Abb. 29).



Abb. 30: Gefangen im Zoo?

Der Raum

Die drei Wände bilden den Rahmen der Szene. Der Raum wird zur Bühne. Das Licht fällt von vorne oben auf das Geschehen. Die Fluchtlinien eröffnen das Bühnenbild, den Handlungsraum, welcher nach hinten vollkommen abgeschlossen ist. Nach oben lässt sich das Ende nur vermuten (wie auch im Theater). Allerdings gibt es nach hinten und zur Seite keinen Ausgang; keinen Bühnenabgang. Der Mann wirkt gefangen und unfreiwillig in Szene gesetzt (Abb. 28).

Die türkise Wandfarbe harmoniert mit den restlichen Farben im Bild zu einer gelungen komponierten farblichen Gesamtästhetik des Natürlichen; Grün wie die Blätter, Rot wie die Rinde und Braun wie der Boden – beruhigt der Raum in der Betrachtung ähnlich wie ein Aufenthalt im Wald.



Abb. 31: „Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, dass er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.“
(Rilke 1955:505)

Nun befindet sich die Szene jedoch nicht in der Natur, sondern in einem Artefakt menschlicher Kultur, das versucht an die Natur anzuknüpfen. Der Theaterbezug gerät an dieser Stelle ins Wanken und die Sinnbezüge entfalten sich hin zu einer anderen Institution der Präsentation: Wir befinden uns im Zoo. Die verschlissenen Wände, die Kargheit und Enge des Raumes erinnern an die nicht immer artgerechte Haltung in den Tierparks unserer Kindheit (Mir fiel sofort das Raubtierhaus des Berliner Zoos ein; siehe Abb. 30 & 31). Nur die Farbgebung der Wände wirkt wie der gut gemeinte Versuch, es dem Wilden (dem Tier) in seiner Gefangenschaft recht zu machen.

Der gemauerte Quader ist das einzig erkennbare Objekt im Bild. Seine Funktion bleibt unklar. Es könnte sich um Wanne, Bett, WC, Brunnen, etc. handeln und es ist letztlich auch egal. Die Ziegel sind intakt gemauert und im Vergleich zu den Wänden unbeschädigt. Seine hellen Fliesen stehen im starken Kontrast zur dunklen Hautfarbe des Mannes.

Erst weil er vor dem kniehohen Quader steht, fällt er sofort auf. Der reine, weiße Quader erhebt sich als Sinnbild der zivilisatorischen Superiorität. Der Kontrast lässt uns den gewaltigen Abstand zwischen uns BetrachterInnen und ihm erkennen und raubt ihm jegliche Bedrohlichkeit. Der Mann wird ob seiner Nacktheit, Haltung, etc. für inferior erklärt und wir brauchen uns in dieser Situation nicht mehr vor ihm zu fürchten. Die sichtliche Bloßstellung durch den Akt des Fotografierens verdeutlicht nur einmal mehr die absolute Verfügungsgewalt über den Körper dieses Mannes. Wir wiegen uns in trügerischer Sicherheit, im (Raum-)Rahmen dieser Präsentation bloße BeobachterInnen und nicht Feind oder gar Beute zu sein, und so können wir sogar Mitleid empfinden, für die Situation dieses Wesens, das so unschuldig wie unfreiwillig nicht mehr dort ist, wo es eigentlich hingehört. Obgleich uns das Bedrohungspotential bei seiner Freilassung stets bewusst bleibt.

3. Zwischenbetrachtung Bild

Man sieht hier einen Mann im Niemandsland zwischen Mensch und Tier, unfreiwillig inszeniert und vor dem Hintergrund der Zivilisation in Szene gesetzt. Auf multiplen Ebenen wird ein Bezug zum Tier hergestellt und dieses als inferior inszeniert. Die Machart schmeichelt letztlich der Menschlichkeit des/der BetrachterIn, weil sie zu Mitleid mit dem Schicksal dieses Wesens anregt, ohne dabei auf die Gründe seines Leidens, die nicht wenig mit der Betrachtung selbst zu tun haben, zu rekurrieren. So wie der Mann durch den Blitz, sind auch die BetrachterInnen selbst in ihrem Glauben an die eigene Superiorität geblendet.

4. Text

„Patient...“

Mit der Bezeichnung „Patient“ stellt sich ein unmittelbarer medizinischer Kontext her. Er gibt einerseits Auskunft über die räumliche Situation – PatientIn ist man im Normalfall immer nur innerhalb einer Institution (Auf der Straße ist niemand PatientIn!) – und andererseits determiniert es einen Menschen als krank und schreibt ihm/ihr eine Rolle zu. Man ist PatientIn, weil man auf die institutionelle Hilfe angewiesen ist oder, weil es die Menschlichkeit gebietet, Hilfe zu leisten.

PatientIn-Sein heißt auch Gegenstand von Beobachtungen, Messungen und Tests zu sein, sich dem medizinischen Auge vollständig preis zu geben. Der/Die gute PatientIn kooperiert darin und bleibt deswegen trotz allem Subjekt. Der/Die schlechte PatientIn, der/die trotzdem PatientIn bleibt, weigert sich und ist dennoch Untersuchungsgegenstand. Indem er/sie aber seine/ihre Rollenerwartung nicht erfüllt, gerät das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt aus der Balance und der/die unfreiwillige PatientIn verkommt zum Fall.

...einer psychiatrischen Anstalt,...

Diese Fehlbalance zeigt sich auch in der darauffolgenden Sequenz: Anstatt PatientIn in einer Anstalt zu sein, ist man PatientIn einer Anstalt, d.h. zugehöriger und untergeordneter Teil im Gefüge einer Institution. Die Anstalt ist nicht bloß Ort, sondern eine Organisationsform mit Akteursqualität. Die Verfügungsmacht über das Subjekt tritt in dieser Bezeichnung klarer zu Tage als etwa im ‚Krankenhaus‘. Der Zwang liegt fast greifbar zwischen den Zeilen. Anstalt ist ein Oberbegriff, der seine Gemeinsamkeit darin definiert, eine Funktion für die Gesellschaft zu erfüllen: Haftanstalten, Rundfunkanstalten, Krankenanstalten, Schulanstalten, etc. Der Nutzungszweck von Anstalten gilt dem Individuum immer nur im Lichte der Gesellschaft. Im Idealfall hilft er Mensch und Gesellschaft zu gleichen Teilen, im Streitfall wird der Mensch immer verlieren.

Die Attribution „psychiatrisch“ determiniert dabei weniger die Anstalt als vielmehr den Patienten. Man weiß jetzt, dass es sich um einen psychisch Kranken handeln muss, dessen Grad der Erkrankung so schwer wiegt, dass ein Aufenthalt in einer medizinischen Anstalt geboten ist. Ob aus Selbst- oder Fremdschutz bleibt daraus zwar unersichtlich, eine „psychiatrische Anstalt“ suggeriert jedoch zum Wohle der Gesellschaft. Ist man nun „Patient einer psychiatrischen Anstalt“ so gilt im gesteigerten Maße was für normale PatientInnen auch gelten mag: die persönliche Integrität und Freiheit als Subjekt wird durch Institutionalisierung und Rollenzuschreibungen angegriffen. Dazu kommt, dass der/die psychisch Kranke vom Vertrauensgrundsatz ausgeschlossen scheint, der stark auf normierte und konforme Anschlusshandlungen abzielt. In diesem zugeschriebenen Ausschluss liegt aber auch der Fehlschluss, im Ausschluss den Beleg einer Bedrohung zu sehen. Der/Die psychisch Kranke muss institutionalisiert werden, weil er/sie in seiner/ihrer Seinsweise per se die gesellschaftliche Ordnung anzugreifen scheint. Dem verantwortungsfähigen Menschen hinter dieser Determination wird jegliche Eigenverantwortung abgesprochen. Er/Sie wird entmündigt.

...Burundi und DRC“

Burundi ist ein afrikanischer Binnenstaat. DRC ist das Akronym von ‘Democratic Republic of the Congo’. Das kann man wissen, muss man aber nicht und es ist letztlich für den Text irrelevant. Burundi ist – für den/die europäischeN LeserIn – sinnfreie Lautmalerei und konnotiert mit Bezügen zu exotischer Fremdheit. Primitiv, geheimnisvoll und bedrohlich. Natürlich ist „Burundi und DRC“ eine geographische Information, aber eine unmögliche, die in erster Linie Distanz zum/zur LeserIn schafft. Die psychiatrische Anstalt kann nicht in Burundi und im Kongo liegen. Die Nennung beider Staaten dient entweder bewusst als Stilmittel zur Irritation und Befremdung oder verdeutlicht die Indifferenz bzw. die Irrelevanz einer genauen Ortsangabe in diesem Kontext. Auf jeden Fall determiniert die Sequenz damit den symbolischen Charakter der Bezeichnung. Es wird nicht ausgedrückt, dass die Anstalt da oder (!) dort sein könnte, sondern, dass es letztlich keinen Unterschied macht, weil sie da und (!) dort die gleiche ist. Und vor allem, dass da und dort nicht hier ist. Als Addendum hängt es sich der Bezeichnung „Patient einer psychiatrischen Anstalt“ an und unterstreicht die Distanz zwischen Bezeichnetem und LeserIn. Was immer dort eine psychiatrische Anstalt sein mag, es unterscheidet sich von unseren gewaltig.

5. Zwischenbetrachtung Text

„Patient einer psychiatrischen Anstalt, Burundi und DRC.“ ist kein vollständiger Satz, der in sich Sinn macht. Es fehlt die sukzessive Syntax, die eine narrative Semantik im engeren Sinne aufbaut. Er ist nur in einem Verweisungszusammenhang sinnvoll, indem er etwas Anderes (hier das Bild) festlegt. Seine kohärente, latente Botschaft entfaltet sich dabei vor und nach dem Beistrich unterschiedlich. Vor dem Komma geschieht eine denotative Festlegung des Bezeichneten, die jedoch auf konnotativer Ebene ebenso auf die Distanzierung/Abgrenzung zum/zur LeserIn hinausläuft wie das manifeste Spiel mit der Vagheit und Irritation nach dem Beistrich.

6. Zusammenführung

Erst in der Zusammenführung von Text und Bild werden der Wahnsinn und seine medizinische Institution explizit zum Thema. Die Bildunterschrift verankert hier den vorrangigen Kontext und überlagert etwaige andere Lesarten und Sehweisen:

Steht in der Bildbetrachtung der Mensch noch im Zentrum, verlagert sich in der Bild-Text-Kombination der Fokus auf die als symbolhaft deklarierten, dargestellten Zustände der Unterbringung weit ab dem gefühlten Soll.

Diese Kritik an der Menschenunwürdigkeit dieser medizinischen Versorgung verdeckt im Bild-Text-Gespann dann aber auch die Menschenunwürdigkeit der Darstellung selbst. In der Entrüstung über die Zustände ferner Länder und im Mitleid über das arme Schicksal bleibt die Inszenierung des Wahnsinnigen letztlich unhinterfragt. Ja, dieses Bild wird nicht maßgeblich manipuliert worden sein, aber im saloppen „Burundi und DRC“ entlarvt sich die Heuchelei des moralischen Empfindens. Mit dieser ‚unmöglichen‘ Bezeichnung wird das Bild zum Symbolbild, der Text jedoch zum Symbol des wahrhaften Desinteresses. Zwischen Burundi und Kongo zu differenzieren oder zumindest die Unsinnigkeit im Satzbau selbst aufzulösen, ist die Sache selbst nicht wert.

Diese Art von Entrüstung, ohne Interesse, hat letztlich nur den einen Zweck: die Erbauung am eigenen Sein. In dieser latenten Botschaft sind Bild und Text kohärent. Beide zielen auf die Superiorität des/der BetrachterIn ab und machen unmissverständlich klar, wer hier der bessere Mensch ist.

Der Kontext des Wahnsinns kommt einem/einer dabei auf bildlicher Ebene nicht unmittelbar in den Sinn, denn vorrangig bedient sich das Bild rassistischer Stereotype um seine Botschaft zu entwickeln. Sander L. Gilman stellt jedoch die - hier stimmige - These auf, dass es für den ‚weißen/westlichen Betrachter‘ letztlich egal ist, woraus sich die Andersartigkeit zum eigenen Sein herstellt, solange sie damit die notwendige Projektionsdistanz und –fläche für verborgene Ängste schafft (vgl. Gilman 1981:33). Es ist dann auch kein Zufall, dass sich die Archetypen des Wahnsinnigen und des Schwarzen in der westlichen Kulturgeschichte mannigfaltig kreuzen und letztlich ineinander aufgehen: „Die Verschmelzung der Begriffe Dunkelhäutigkeit und Wahnsinn reflektiert, obwohl anfänglich auf einer verständlichen Konfusion von Abstraktionen beruhend [Stichwort Schwarze Galle; siehe oben u. unten; LK], die Vielgestaltigkeit des Anderen.“ (ibid.:51)

Literarische Belege für diese Verquickung findet man früh, etwa in der Iwein-Legende von Hartmann von Aue (um 1200), in der Iwein dem Wahnsinn verfällt und zum Wilden wird:

„So weilte der Unweise
Im Wald mit solcher Speise,
Bis endlich der edle Thor
Gebräunt ward wie ein Mohr
An seinem ganzen Leibe.“

(von Aue 1845:V3345-3349)

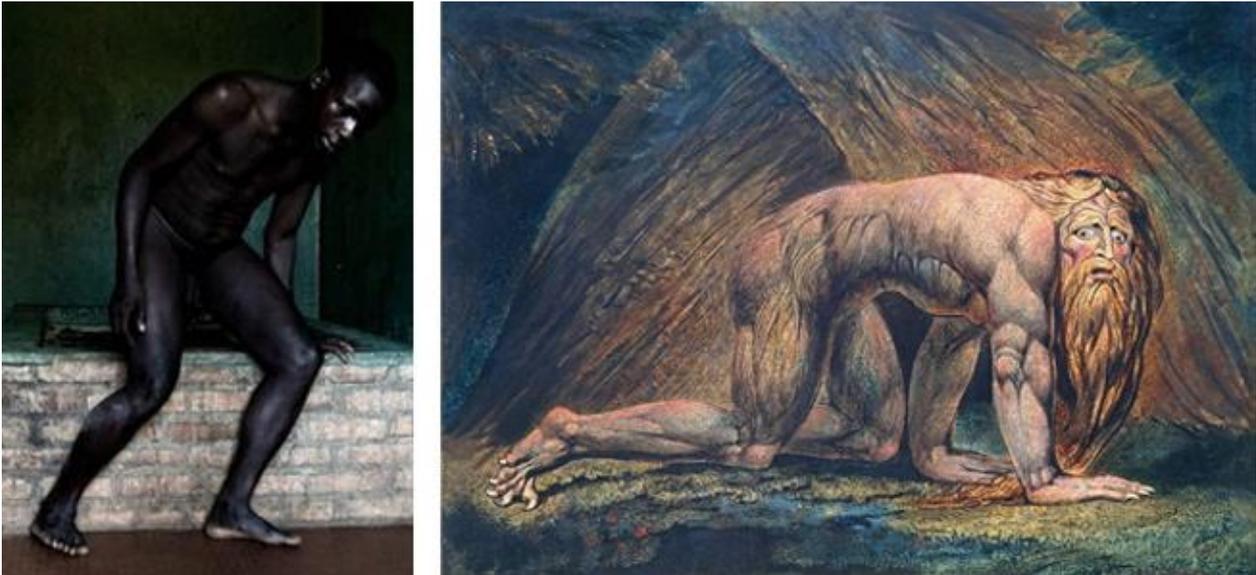


Abb. 32: Vergleich mit William Blake (1795) Nebuchadnezzar

Dem innerlichen Wahnsinn folgt die Externalisierung durch körperliche Manifestation. In diesem Fall, die Wandlung zum Mohr. „[D]ie von der schwarzen Galle Bestimmten sind träge, zaudernd und kränklich und hinsichtlich ihrer Körperbeschaffenheit von dunklem Teint und schwarzer Hautfarbe;“ (oA 1841:303, zit. n. der Übersetzung in Klibansky/Panofsky/Saxl 1998:115) – so eine antike griechische Schrift, die man Galen zuordnet. Das Alte Testament erzählt von Nebukadnezar, König des ‚Anti-Jeruselems‘ Babylon, der sich weigert Gott als seinen Herrn anzuerkennen und deshalb von Gott in die Wildnis geschickt wird um diesen Wahnsinn zu bestrafen und zu heilen:

„Ehe der König diese Worte ausgeredet hatte, fiel eine Stimme von Himmel: Dir, König Nebukadnezar, wird gesagt: dein Königreich soll dir genommen werden; und man wird dich von den Leuten verstoßen, und sollst bei den Tieren, so auf dem Felde gehen, bleiben; Gras wird man dich essen lassen wie Ochsen, bis über dir sieben Zeiten um sind, auf daß du erkennst, daß der Höchste Gewalt hat über der Menschen Königreiche und gibt sie, wem er will. Von Stund an ward das Wort vollbracht über Nebukadnezar, und er ward verstoßen von den Leuten hinweg, und er aß Gras wie Ochsen, und sein Leib lag unter dem Tau des Himmels, und er ward naß, bis sein Haar wuchs so groß wie Adlersfedern und seine Nägel wie Vogelsklauen wurden.“
(Luther 1912: Dan 4:31-33)

William Blake setzt diesen Topos der Tierwerdung des Wahnsinnigen bildlich in Szene (Abb. 32). Und überall gilt: Die Manifestation der Andersartigkeit am Körper zeichnet den Wahnsinnigen und degradiert ihn zum inferioren Anderen. Die Renaturalisierung meint nichts anderes als die Unmöglichkeit des Verbleibs innerhalb der Gesellschaft und weist den Wahnsinn als unbeherrschte Naturgewalt und damit als Antipode der Kultur aus. Die

Zurschaustellung der Inferiorität des Anderen ist dabei nicht Beleg für die Schwäche des Anderen, sondern Rechtfertigung für die Unterordnung unter eigene Maßstäbe und damit Beleg für die befürchtete Bedrohung durch den in seinem Sein gelassenen Anderen.

Im untersuchten Bild-Text-Gespann wird daher auch nicht der Machtzugriff auf das Subjekt kritisch thematisiert, sondern die Form dieser Zählung. Diese entrüstet, weil sie in ihrer bildlichen Kargheit basale Errungenschaften der menschlichen Zivilisationskraft vermissen lässt und damit die Distanz zwischen Natur und Naturbeherrschenden schrumpfen lässt. Damit gelingt Bild&Text jener Kunstgriff gleich auf doppelte Weise eurozentristisch abzuwerten: Den Wahnsinnigen in seiner Entmenschlichung selbst und im Mitleid mit ihm die andere Gesellschaft, die in ihrer Primitivität, Armut, Unmenschlichkeit, etc. ihr Recht auf Gleichstellung mit der westlichen Gesellschaft verwirkt.

Strukturhypothese

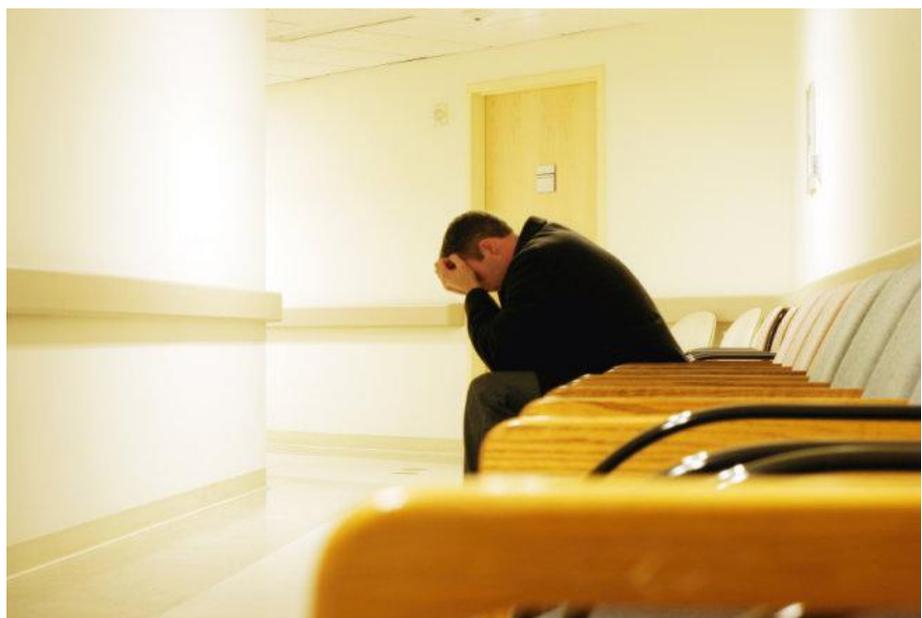
Der Wahnsinn ist der Regress in den Naturzustand, ein Rückschritt in der Entwicklung des Menschen. Erst im Kontrast zur zivilisatorischen Ordnung manifestiert er sich deutlich. Der naturhafte Wahnsinn ist jene schuldlose Form des Wahnsinns, in der der/die Wahnsinnige nichts davon weiß und auch nichts dafür kann. Er ist daher nicht unmittelbar mit einer Krankheit gleichzusetzen, sondern Anzeichen einer permanenten Minderwertigkeit. Er liegt als Potential in der Natur des Menschen und die (geistig) Schwachen erliegen ihm. Aufgrund dieser unbedarften Schwäche gebührt ihnen zwar unser Mitleid im Zuge der Disziplinierung, nicht aber ein Ausbleiben der institutionellen Kontrolle, denn wie alle Natur ist Wahnsinn Antagonist zur vernünftigen Gesellschaft, welcher entweder beherrscht wird oder herrscht.



www.shutterstock.com · 12801700



10093481





5. Typus II Schuld und Einsamkeit



Abb. 33: v.l.n.r./v.o.n.u.: 33a-g

Analysebild



Abb. 34: „Einsamer Patient (Symbolbild): Isolierung als äußerstes Zwangsmittel“

„His piercing eye seemed to read their hearts
and divine their thoughts as they formed. In this
way he gained control over them which he used
as a means of cure“
Anonymus⁵

Der Reiz des Kontrasttypus liegt in der maximalen Kontrastierung des Ersteindrucks bei ähnlichen Bildelementen (ein Raum, ein Wahnsinniger). Das Bild selbst erschien auf Spiegel Online im Zuge eines Betrags, der die Zwangsmaßnahmen in der Psychiatrie thematisierte.

I. Bildbeschreibung

Das Bild zeigt einen Mann (M1), der zusammengekauert auf einer Liege in einem Raum sitzt. M1 hat gepflegtes Äußeres. Er trägt ein weißes oder zumindest sehr helles Langarmhemd. Beide Ärmel sind zugeknöpft. Das Hemd steckt in seiner blauen Jeans. Sein Gesichtsausdruck ist leer. Der Mund steht gerade und zeigt keine Regung. Der Blick fällt vor sich hin. M1 starrt zu Boden. Seine Beine sind zur Brust gezogen und werden durch seine Arme fixiert. Man erkennt nicht, ob M1 an der Wand lehnt oder nicht.

Die Liege steht an der linken Wand. Sie ist nur zum Teil abgebildet und verlässt das Bild im linken unteren Eck. Die Liege hat eine türkise, dicke Auflage. Darunter hängt die heruntergeklappte, metallische Bettstütze. Man sieht eine der Rollen, auf denen die Liege zu stehen scheint.

Die beiden Wände sind gräulich-beige und etwas heller als der Fußboden. Der Raum hat nur eine Ecke. Etwa beim ersten Breitendrittel, knapp rechts an M1 vorbei, verläuft der sichtbare Übergang von linker Wand zur hinterer Wand. Decke ist keine zu sehen und auch sonst wirkt der Raum unabgeschlossen.

Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich eine Tür. Sie ist breiter als herkömmliche Türen. Sie hat keinen Türgriff, sondern nur einen rechteckigen Metallbeschlag mit einem Schlüsselloch und einem eingelassenen Griff. In der geschlossenen Tür des Raumes ist ein Bullauge eingelassen.

5 Auszug aus einem anonymen Augenzeugenberichts über die Fähigkeiten des britischen Nervenarzts Dr. Willis, o.A. 1796:oS, zit. n. Dörner 1995:80

Im Fenster sieht man das Gesicht eines Mannes (M2), das M1 zugewandt ist. Man sieht es zwar stumpfer als im Profil, zu sehen ist aber trotzdem nur die rechte Gesichtshälfte. M2 wirkt besorgt. Äußerlich gleicht er M1. Man erkennt einen Kragenansatz. Links seitlich vom Mann sind noch vage Flächen in gräulich-braun zu sehen, nähere Details jedoch nicht. Knapp über dem Kopf von M2 erkennt man im Hintergrund den Schriftzug EXIT in roter Farbe.

M1 sitzt dem Bildmittelpunkt zugewendet. Der/Die BildbetrachterIn sieht im 45°-Winkel zwischen Frontal- und Profilansicht und von leicht oben herab. Während M1 nicht im Austausch mit seinem Umfeld zu stehen scheint, hat M2 seine Aufmerksamkeit auf M1 gerichtet. Der Hauptakteur agiert nur mit dem offenen Raum vor sich, den der/die BetrachterIn nicht mehr sieht. M2 wirkt gleich wie der/die BetrachterIn als Zeuge der Situation/Szene. Obwohl von ihm die Interaktion im Bild ausgeht, konzentriert sich das Bild auf M1.

2. Rekonstruktion

Das Bild irritiert auf den ersten Blick. Wirkt nicht richtig und man weiß nicht so recht, warum. Ihren Teil trägt dazu sicherlich auch die künstlich gestellte und gleichzeitig lustlos-spontane Machart des Bildes bei. Es wirkt wie ein Schnappschuss, der keiner ist. Zu sehr der realen Situation entwunden ist die Kombination von Motiv und Perspektive des Bildes. Aber nur mit dieser Diskrepanz lässt sich der irritierende Charakter dieses Fotos nicht ausreichend erschließen. Woran spießt sich die kategoriale Zuordnung in der Betrachtung? Warum kommt uns das Bild so gewöhnlich, ja fast belanglos (gerade im Vergleich mit dem ersten Typus) und doch so befremdlich vor?

Meine These dazu ist, dass das Bild mit symbolischen Bezügen richtiggehend überladen ist. Die Unruhe kommt mit deren Ambivalenzen zueinander ins Bild. Diese manifesten Widersprüchlichkeiten lösen sich erst in der latenten Botschaft auf, welche meines Erachtens ursächlicher Grund für den Grad an Betroffenheit und Befremdung ist. Die rekonstruierten und interpretativen Zwischenstationen dieser Analyse sollen im Folgenden zugänglich gemacht werden.

Das Bild baut sich über drei Bildzentren und deren Kontraste zum restlichen Bildraum und den Bezügen zueinander auf. Erstes Zentrum – wobei die Reihenfolge im Sinne Imdahls „szenischer Simultanität“ (Imdahl 1994:310) letztlich eine beliebige ist - ist der sitzende Mann (M1).

Der Mann (MI)

Was auffällt ist die gepflegte Erscheinung des Mannes: Frisiert, rasiert, in Hemd und Jeans – ein fast schon spießiges Auftreten. Dieser Mensch ist der Körperpflege, der Verantwortung über seine Erscheinung mächtig. Im Gegensatz zu so manch verwahrlosten Gestalten deutet nichts auf eine externe oder externalisierte Verletzung seiner persönlichen Integrität hin.

Das weiße Hemd konnotiert eine gute sozioökonomische Stellung. Der ‚white collar worker‘ ist besser situiert oder zumindest leistungsorientiert. Sein Arbeitsbereich ist das Büro. Sein Schaffen ist in der Regel mit Verantwortung und Entscheidungen verbunden. Keine Randerscheinung, sondern Säule der Gesellschaft. Gepaart mit seiner Person – weiß, männlich, mittleren Alters – und seiner restlichen Erscheinung erhebt es ihn zur Personifikation der Entscheidungseliten als Stellvertretung der Gesellschaft schlechthin. Gleichzeitig strahlt das weiße Hemd eine Reinheit aus, die nichts Anderes tut als die sprichwörtlich weiße Weste: Es beteuert die Unschuld und Korrektheit seines Trägers. Der Gedankensprung zu gesellschaftskritischen Motiven (vgl. hierzu die Gemälde von Bosch, Kaulbach oder Hogarth in dieser Arbeit) liegt nahe. Immerhin wurden dort Könige, Priester und Gelehrte in den gleichen Kontext gesetzt. Geht man jedoch einen Schritt weiter und bezieht die Körperhaltung ein, so findet diese Überlegung ein jähes Ende. Es ist keine Haltung von Königen und Entscheidungsträgern, keine Machtdemonstration, deren Verblendung auf diese Weise kontextualisiert dargestellt werden soll.

Das Äußere dieses Mannes strahlt eine fast schon unterwürfige Konformität, eine Herkömmlichkeit in der erwünschten Norm aus. Nichts lässt darauf schließen, dass dieser Mensch deviantes Verhalten an den Tag legen könnte. Genauso wie das Hemd passt auch er –vorerst - nicht in diese Situation. Zumindest nicht auf diese Seite der Türe, nicht in diese Rolle. Er wirkt dem Alltag entrissen und seine eigentliche Bestimmung liegt nicht in diesem Raum, sondern draußen in seinem gewohnten Umfeld. Damit bringt er den alltäglichen Bezug ins Bild: Mitten aus dem Leben mitten ins Nichts. Man fragt sich unweigerlich, warum dieser Mensch in dieser Situation?

Geht man nach der Körperhaltung, stellt auch er sich die gleiche Frage. Der Körper macht sich klein, verringert in dieser fremden Umgebung seine Angriffsfläche. Wie ein Embryo in sich verschlungen und gleichzeitig sich selbst umfassend scheint der Körper performativ Anschluss an den Ort der größten Geborgenheit, dem Mutterleib, zu suchen (Abb. 35). Die Körperhaltung verrät die Wehrlosigkeit dieser Person. Es ist ein verletzliches, gebrochenes Wesen, das sich da zeigt, das bis auf sich selbst alle Schutzhüllen verloren

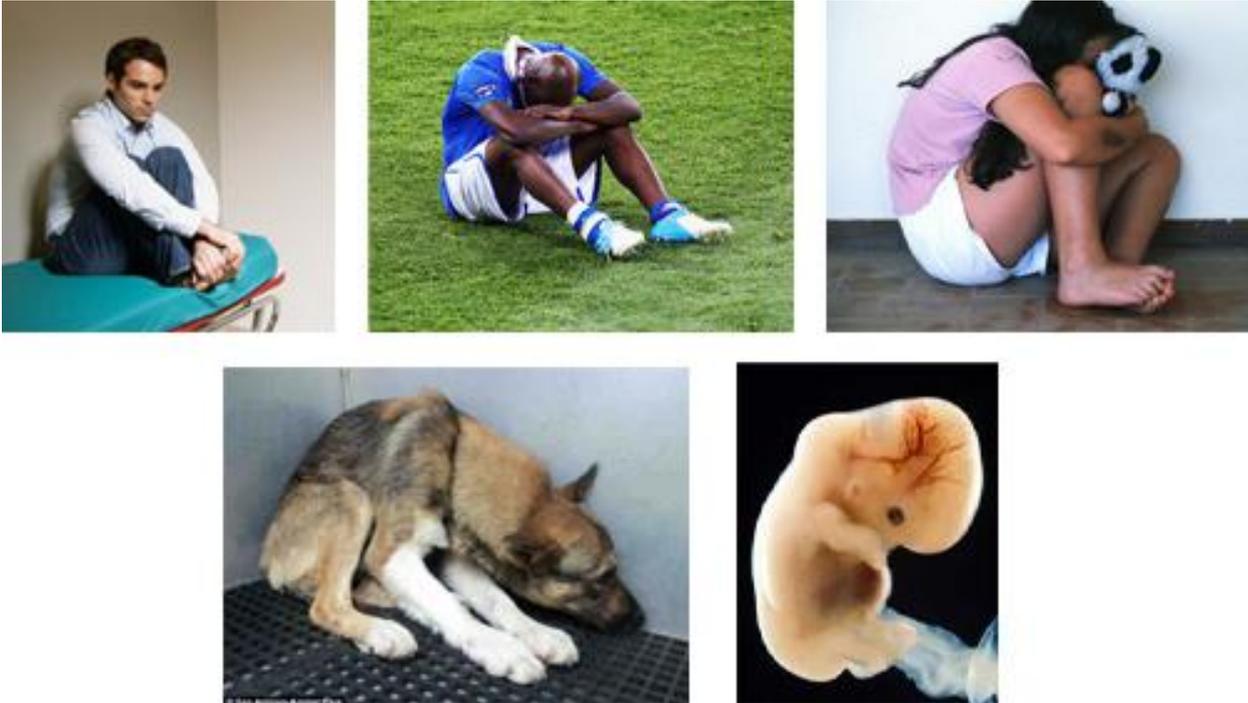


Abb. 35: v.l.n.r./v.o.n.u.: 35a-e; Bildtafel Haltung

hat. Und gleichzeitig wird auch klar, dass sich nicht zuletzt diese Person selbst bedroht. Ergänzt man die physische Integrität mit einer weiteren Lesart der Körperhaltung – nämlich jener des Schmerzes – so wird ersichtlich, dass dieser Schmerz nicht extern zugefügt wird. Der Kontakt zum Boden ist ihm abhandengekommen. Ihm scheint es den umgangssprachlichen Boden unter den Füßen weggezogen zu haben. Eine Situation, die derart überfordert, dass nur noch der Regress zum schutzbedürftigen Wesen eine Option darstellt. Die überkreuzten Hände verdeutlichen die Resignation mit sich selbst. Wie ein gestellter Verbrecher bietet er seine Freiheit der Institution an, die fortan für und in letzter Konsequenz auch über ihn entscheiden wird. Ob aus Erschöpfung oder Einsicht bleibt unklar.

Sein Gesichtsausdruck wirkt leer, resigniert und erschöpft. Sein Blick geht ins Leere. Er schaut – wie es auf österreichisch so schön heißt – ins Narrenkastl. Eine naheliegende Lesart wäre jene, dass der Mann mit sich selbst beschäftigt ist. Er grübelt und wirkt nicht präsent, hängt im Gedanken noch an dem, was nicht mehr zu sehen ist oder was noch kommen wird. Gleichzeitig kann die Regungslosigkeit des Gesichts als Symbolik des ‚Nullpunkts‘ gelten, der Moment des Neustarts, der Übergang zwischen zwei Zuständen der Regung. Und es besitzt auch eine dritte Lesart Substanz: Es ist ein gewolltes Starren, ein Tunnelblick, der die Welt ringsherum ausblenden will. In der Interaktion mit dem Betrachter im Fenster ist es ein beschämtes Wegschauen. Er versucht etwas zu verbergen,

fühlt sich beobachtet, blickt weg und gibt nichts von sich preis. Der Mann schämt sich seiner selbst. Alle drei Lesarten verdeutlichen die Spannung der bildlichen Polysemie, die durch die Gleichzeitigkeit der Botschaften hervorgerufen wird, und sind letztlich nicht abzuweisen. Alle drei können für sich alleine stehen, gehen aber auch ineinander auf: Zu sehen ist ein Mensch, der in solchem Maße mit sich beschäftigt ist (war), dass sein Verhalten nicht mehr als gesellschaftsfähig gilt. Die Rückkehr aus dieser Entfremdung kann nur über die Einsicht dieser Unzulänglichkeit geschehen. Mit dieser Erkenntnis schämt er sich. Andere Interpretationsmöglichkeiten wie etwa jene der pathologischen Gefühlslosigkeit oder der emotionalen Indifferenz verlieren hingegen ab dem Moment, an dem man die Körperhaltung miteinbezieht, schnell an Deutungskraft.

Die Liege

Mit den herunter gelassenen Bettstützen fällt die unmittelbare physische Barriere weg. Der Mann kann aufstehen und die Liege verlassen. Seine physische wie psychische Kondition ist soweit vorhanden, um sich nicht selbst zu gefährden. Sein Wohlergehen liegt zumindest unmittelbar in seiner Verantwortung.

Mit der Liege passiert zugleich eine kontextuelle Einengung und eine zeitliche Öffnung. Liegen auf Rollen kommen nur im Gesundheitssystem vor. Die türkise ‚OP‘-Farbe unterstreicht das augenscheinlich. Formt der Raum selbst eine unbehagliche Leere aus, so bildet die Liege einen Ankerpunkt für die Assoziationen des/der Betrachtenden.

Und regt gleichzeitig zum weiteren Imaginieren ein. Die Liege steht auf Rollen, ist nicht fix im Raum und kann jederzeit abtransportiert werden. Solche Liegen sind nicht für das dauerhafte Verweilen bestimmt. Sie dienen als Transport- und Überbrückungsbehelf (Stichwort Gangbetten) für AkutpatientInnen. Die Mobilität der Liege wird zum Signifikanten des temporären Zustands des Liegenden (oder Sitzenden). Unterstrichen wird dieses Bild durch die bildräumliche Positionierung der Liege. Sie ist abgeschnitten, kommt von links unten ins Bild und steht nicht fixiert im Bildmittelpunkt. Der temporäre Charakter, selbst per Definition nie vollständig erfassbar, manifestiert sich im Bildlichen. Die Liege öffnet den Bildrahmen, der Raum hört nicht mit dem Bildausschnitt auf und damit öffnet sie auch den temporalen Handlungsraum. Was davor geschah und was danach geschehen wird, befindet sich zwar nicht im Bild, wird aber vom Bild mitgetragen. Die narrative Sequentialität findet Einzug in die Segmentalität des Bildes (für einen Überblick vgl. Breckner 2010:30ff).



Abb. 36: Raumlinien

Der Raum

Der Raum ist in zwei Sinn-Dimensionen zu interpretieren. Einerseits in seiner Funktion als Symbolträger und andererseits als Strukturgeber im planimetrischen und perspektivischen Bildaufbau.

Dieser Raum soll kein schöner Ort sein. Als Antithese zu allen belebten Räumen baut er sich trist und bedrückend auf, legt sich wie ein Schleier um den Rest der Welt. Nichts an diesem Raum scheint lebenswert. Selbst im Farbton kann er sich zu keiner Aussage durchringen und so gehen alle Farben im schmutzigen Grau/Beige auf. Mit dem farblich ähnlichen Fußboden wird er zum leeren Raum im doppelten Sinne. Hier findet die totale Herausnahme aus dem Leben statt. Es wird klar, warum die Kleidung dieses Mannes hier irritiert. So herkömmlich wie unauffällig sie im Alltag auch sein mag, hier ist sie ein exaltierter Ausdruck von Individualität. Der Raum hingegen droht mit der absoluten Anonymisierung seiner ‚InsassInnen‘. Und doch muss dies nicht unbedingt negativ aufgefasst werden: So bedrohlich es für ein ‚schönes‘ Leben sein mag, so befreiend kann dieser Schritt für ein Leben im Teufelskreis sein. Für einen Menschen, der aufgrund seiner Individualität orientierungslos geworden ist, kann dieser Raum eine Tabula Rasa als Möglichkeit zum Reset darstellen.

Was aber trägt der Raum bzw. die Perspektive auf den Raum zum Bildaufbau bei? Die relative Fokussierung auf die eine zu erahnende Ecke schafft es den Raum prinzipiell unabgeschlossen und gleichzeitig beengend wirken zu lassen (Abb. 36). Die Perspektive öffnet den Raum zum/zur BetrachterIn hin und verschließt ihn im Hintergrund. JedeR BetrachterIn befindet sich ebenso in der Zelle wie der Mann. Der offene Raum fängt das Spektrum der BetrachterIn-Standpunkte ein. Man kann das Bild nicht betrachten, ohne nicht selbst gefangen zu sein. Mahnend scheint uns die Perspektive daran zu erinnern, dass an Stelle des Mannes genauso gut jedeR BetrachterIn selbst sitzen könnte.

Und dennoch sind wir nur BetrachterInnen eines perspektivisch konstruierten besonderen Moments. Durch die Verengung im Hintergrund deutet sich ein narrativer Höhepunkt an. Jener Kairos, in dem sich alle Entscheidungen der Vergangenheit und die Möglichkeiten der Zukunft zu der Entscheidung schlechthin verdichten. Der leere, triste Raum wird zum Leerraum zwischen zwei Leben(-phasen), in welchem nichts von Bedeutung ist, außer der Entscheidung selbst. Viele (Lebens-)Wege führen in diesen Raum, aber nur einer tatsächlich wieder hinaus. Es ist der Moment, in dem der Mann über seine Rolle entscheidet: Bleibt er sich treu, bleibt er Gefangener, eingeschlossen bzw. vom Alltag ausgesperrt. Nimmt er seine Rolle als Patient an, stößt er zumindest Teile seiner Vergangenheit von sich und übergibt sich dem Gefüge der Institution. Es ist seine Entscheidung, aber es ist keine freiwillige. Die Institution stellt ihn vor diese Wahl, die von ihr bereits im Namen der Vernunft getroffen wurde. Seine persönliche Freiheit ist bereits kompromittiert. Wie sehr, zeigt sich durch den Überwacher im Bild.

Der Mann (M2), die Tür & das Fenster

Ein zweites Zentrum im Bild bildet das runde Fenster bzw. der Betrachter im Fenster.

Die Tür ist keine herkömmliche. Man kann sie nicht von selbst bzw. ohne Zustimmung von Berechtigten öffnen. Sie ist so breit, dass auch eine Liege durchpasst. Daher: Man kann sie als PatientIn durchqueren. Sie ist die Pforte durch die der Geläuterte schreiten kann. Der Raum ist demnach nicht Teil der Behandlung, sondern deren Vorstufe. Diese Tür symbolisiert den rituellen Übergang zwischen Gefangenem und Patient.

Das Fenster in der Tür gibt Ein- aber auch Ausblick. Man darf etwas von der Außenwelt sehen, erahnen was dort auf einen wartet, einen Vergleich zwischen drinnen und draußen anstellen. Aber egal von wo, der verzerrte Blick von der anderen Seite der Tür gibt immer mehr Einblick als umgekehrt. Das Fenster – ein abgeschwächtes Panoptikum: Man kann sich zwar nicht verstecken, aber in bestimmten Positionen (nämlich jenen, in welchen tat-

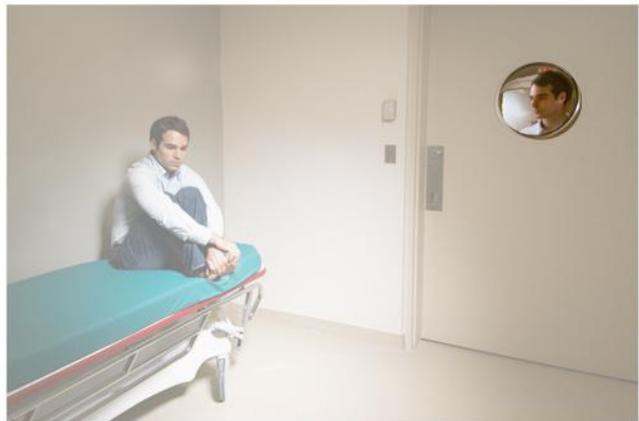


Abb. 37: Als Vergleich (37a) wird hier die Dreifaltigkeitsikone von Andrej Rubljow verwendet, die als eine der bekanntesten Ikonen schlechthin gilt (vgl. Müller 1982). Links der Kopf des Gott-Vaters mit Nimbus, rechts der Beobachter im Fenster (37b).

sächliche Interaktion durch Blick, Mimik und Gestik möglich wäre) kann man den Zeitpunkt der Beobachtung mitbekommen bzw. den Beobachter beobachten, jedoch zu dem Preis, für den winzigen Ausschnitt (Gesicht) des Betrachters alles von sich selbst offenbaren zu müssen. Nicht die totale Überwachung nach Bentham (vgl. Foucault 1999) ist einziger Funktionszweck dieses Fensters, sondern gleichzeitig auch das Anbahnen einer Beziehung, die so asymmetrisch (zwischen innen und außen) wie ambivalent (zwischen subtiler Kontrolle/Überwachung und Interaktion) und gleichzeitig durch ihr Nadelöhr des kleinen Fensters so einzigartig wie alternativlos ist.

Der Mann im Fenster wendet sich dem Patienten zu, wirkt verantwortungsbewusst. Nicht besorgt. Sein Gesicht nicht frei von Ambivalenz. Ein Blick irgendwo zwischen Vorwurf und Fürsorge. Es ist ein Mann, der seine Rolle im Sinne seiner Profession – der weiße Kragen in diesem Kontext lässt den Schluss auf höhere Profession (Arzt oder Therapeut) zu - einzunehmen versucht und dabei etwas hadert. Das runde Fenster rahmt sein Profil und lässt ihn zur Ikone werden. In dieser Verbindung denkt man unweigerlich an den allwissenden/allsehenden Heiland (Abb. 37), den institutionellen Gott (in Weiß).

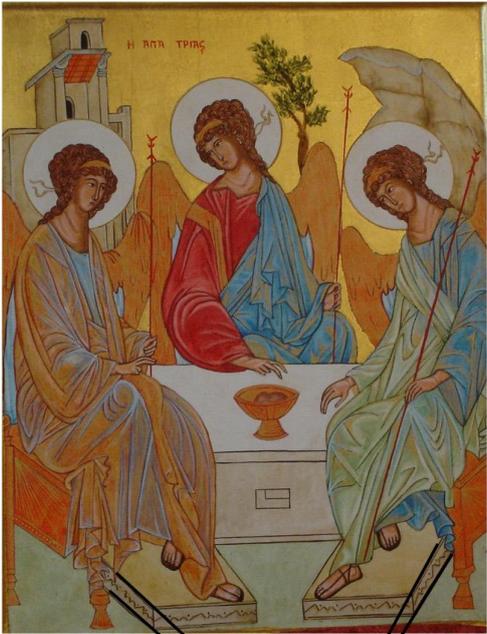
Verstärkt wird die Hierarchie durch den Umstand, dass das Fenster in die Türe und nicht etwa in eine Wand eingelassen ist. Der außenstehende Betrachter wird zum wortwörtlichen Gatekeeper. Er entscheidet über den Aus- bzw. Einlass. Wer darüber noch Zweifel hegt, dem/der liefert die Inszenierung ein weiteres Argument: Knapp über dem Mann prangt schwach, aber sichtbar, das Wort EXIT wie ein sprachlicher Beleg für das, was das Bild ohnehin ausdrückt.

Die Interaktion

Während der Mann (M1) nicht im Austausch mit seinem Umfeld zu stehen scheint, hat M2 seine Aufmerksamkeit auf M1 gerichtet. Gleichzeitig bietet er dem/der BildbetrachterIn das Profil und entlastet ihn/sie damit. Der Fokus der Szene liegt bei M1 und man selbst ist nur von mittelfristiger Relevanz. Die Interaktion im Bild – gesetzt durch die Autorität des sakralen/professionellen Akteurs – macht die BetrachterInnen zu bloßen Zuschauenden, selbst wenn sie das Bild nicht ganz aus der Situation entlässt.

Der/Die BildbetrachterIn

Mit der Analyse der Interaktion erschließt sich dann auch das dritte Bildzentrum. Es befindet sich nicht im Bild, sondern vielmehr vor dem Bild. Es ist der/die BetrachterIn selbst, die vom Bild vereinnahmt wird.



Fluchtpunkt A



Fluchtpunkt B

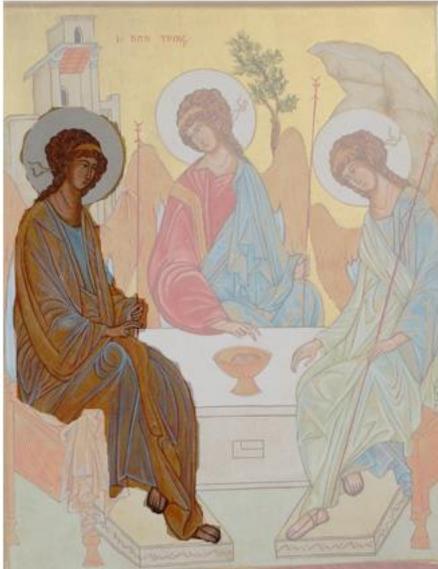
Abb. 38: Während sich in der Ikone (38a) der Fluchtpunkt (A) durch die Perspektive erschließt, gelingt dies in der Fotografie (38b) über bildkompositorische Feldlinien (B). Beide erreichen jedoch eine unmittelbare Nähe des Geschehens, binden den/die BetrachtereN ins Bild.

Der planimetrische Fluchtpunkt ist außerhalb des Bildes. Die Feldlinie über den Türrahmen und die Blickführung von M1 kreuzen sich außerhalb des unteren Bildrandes und somit perspektivisch vor dem Bild, dort wo der/die BildbetrachterIn durch die Perspektivität des Bildes zu verorten ist. Der oben erwähnte Eindruck, Teil des Bildes und nicht bloß BetrachterIn, sondern auch BetrachteteR zu sein, kann so erklärt werden. Die umgekehrte Perspektive weicht von den Regeln der Zentralperspektive im Aufbau des Bildraums ab (vgl. Antonova 2010), die Räumlichkeit der Welt erscheint im Bildraum nicht mehr „korrekt“ wiedergegeben. Dies hat jedoch weniger mit dem Unvermögen des/der Kunstschaffenden zu tun, sondern mit der Möglichkeit, durch den Raum mehr auszudrücken als bloße Räumlichkeit. Panofsky spricht in diesem Kontext etwa auch von der „Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (Panofsky 1980:99); ein Wirkungsprinzip, das nicht zuletzt in der christlichen Ikonografie Anwendung fand: „Die Ikone ist nicht nur Fenster für unseren Blick in das lebendige Sein des Unvergänglichen, sondern zugleich und vor allem unsere gemalte Bitte, daß der Herr uns ständig anblicken möge, unser Bekenntnis, daß wir allezeit und in alle Ewigkeit vor dem Angesicht des Herrn leben.“ (Backhaus 1989:61)

Zwar lässt sich in der Fotografie eine umgekehrte Perspektive nicht mehr über Raumlinien herstellen, ihre Wirkung lässt sich meiner Ansicht nach jedoch auch mittels Feldlinien erzielen, die sich nicht (nur) aus den räumlichen Elementen im Bild ergeben (Abb. 38). Unterstützt wird die Wirkung des „inner view“ (Antonova 2010:464) durch den manifesten Einschluss der Betrachtungsposition im abgebildeten Raum und die dadurch entstehende Unmittelbarkeit der Bildwirklichkeit. Im Moment der Betrachtung wird man Teil der Betrachtung selbst. Wie ein Spiegel verhilft diese Konstellation zur kritischen Positionsbestimmung des Selbst. Einzig, es ist nicht mehr die Religion, die transzendental ihre institutionelle Macht über Gut und Böse entfaltet, sondern die ‚neue‘ Institution der Medizin, die hier in gleichem Maße Hörigkeit und Glauben einfordert.

3. Zwischenbetrachtung Bild

In der Rekonstruktion der Bildebene erklärt sich, warum dieses Bild voller symbolischer Ambivalenzen steckt. Es stellt die Passage des Kranken vom Verwahrten zum Patienten dar. Man sieht den Moment kurz vor dem Einbrechen, in dem der Abtrünnige rituell seine Schuld eingesteht und im Glauben an die Macht der Institution aufgeht. Scham überkommt ihn schon, denn gleich wird er sich mit seiner Einwilligung zur Institutionalisierung das Stigma der Gescheiterten verpassen.



Vergleich



Symbolische Abstraktion

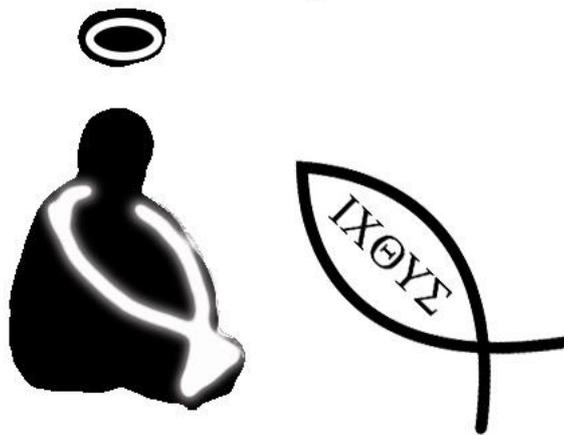


Abb. 39: Vergleich (39a, 39b) und symbolische Abstraktion (39c)

Das Bild bedient sich dabei nicht weniger sakraler Komponenten und so möchte ich sagen, dass dies ein modernes Heiligenbild ist, das die BetrachterInnen mahnend an die Macht der Psychiatrie und die ständige Möglichkeit des eigenen Irrs erinnert. Über die bildräumlichen Mittel der Ikonenmalerei macht es uns bewusst, wie nahe wir diesem Schicksal sind, wenn es uns nicht gelingen sollte, den ständigen Versuchungen des Wahnsinns zu widerstehen. Über den Werdegang des Patienten wird geschwiegen, doch scheint er nicht gänzlich den falschen Weg eingeschlagen zu haben, sondern auf den ‚richtigen‘ Pfaden der Gesellschaft aus der Bahn geworfen worden zu sein. Dieser Mensch steht, so herkömmlich wie augenscheinlich austauschbar er ist, als Statthalter für unser aller Unvernunft ein.

Dies gesagt, löst sich die große Ambivalenz im Bild – ist dieser Mensch nun Opfer oder Sünder? – freilich noch nicht auf. Die Sprache war vom modernen Ikonenbild und so ist der assoziative Gedankensprung zum Opfer Jesu Christi nicht weit (Abb. 39). Gemeint ist damit aber nicht die wortwörtliche Analogie zum Leidensweg Jesu Christi, sondern Jesus als Sinnbild dafür, dass es jeden von uns treffen kann, selbst den Sohn Gottes auf Erden. Dieser Mensch in der Zelle büßt mit seinem Leiden mitunter auch für die Verfehlungen der Gesellschaft und verkörpert die Unschuld. Und dennoch – und hier entwickelt sich die Perfidität und Macht der Psychiatrie, vor der wir alle zurückschrecken sollen – ist er schuldig, indem er sich zu seiner Unschuld als von einer Krankheit Heimgesuchter bekennt. Sein Eingeständnis der Krankheit setzt eine Reflexion voraus, die der ‚wirkliche‘ Wahnsinnige nicht haben dürfte. Im Moment der Patient-Werdung verliert der Wahnsinn seine natürliche Unschuld. Mit dem Hilfsgesuch an die Götter in Weiß kommen selbst die Heiligsten nicht ohne die Stigmatisierung des Scheiterns davon. Ohne die Institution der Psychiatrie hätte er den richtigen Weg nicht mehr gefunden (oder durch Verwahrung nicht mehr finden können). Da er dies aber erkennen kann, macht es ihn zum Schuldigen seiner selbst. So bricht die Psychiatrie mit seiner Integrität und es ist letztlich für den Betroffenen (in spe) egal, auf welcher Seite der Tür sich nun der Böse befindet.

4. Text

„Einsamer..“

Einsamkeit ist die Herauslösung aus dem Kollektiv, die in der Regel negativ besetzt ist. Man ist nicht herausragend oder alleinstehend, sondern einsam. Damit wird eine Zuschreibung getroffen, die über eine bloße Status- und Standortbestimmung hinausgeht

und in die persönliche Integrität des Beschriebenen eingreift. Wer kundtut, dass jemand einsam (und etwa nicht nur allein) ist, der/die erhebt sich in die Position des/der RichterIn. Gleichzeitig besteht eine gewisse Faszination für die Einsamen. Jene Anti-Helden, Aussteigerinnen und Querdenker, die spätestens mit Molière (Molière 2014) in der Rolle des Antihelden heroisch werden. Sie verkörpern die Konsequenz und Willenskraft, die es braucht, um jene Empfindungen des Ausbruchs, ja des Widerspruchs, die uns allen ab und an bittersüße Genugtuung im Gedanken bereiten, nachzugeben. Die persönliche Integrität zum Preis der gesellschaftlichen Verleumdung – ein Handel, der uns Respekt abverlangt. Ihr Gemüt zeugt von der Fähigkeit, Großes tun zu können. Oder Grausames. Je nachdem.

...Patient...

Das Wort versetzt den Satz in das Institutionengefüge des Gesundheitssystems. Nicht nur wird eine Inklusion in das System bezeichnet, sondern auch gleichzeitig eine Hierarchie konstruiert. PatientInnen sind immer auf etwas und jemanden angewiesen. Niemand ist gerne PatientIn. Ein kranker Mensch kann sich in der Regel entscheiden, ob er/sie PatientIn sein möchte oder nicht. Entscheidet er/sie sich aber dafür, gibt er/sie zumindest einen Teil der Verantwortung ab und verkommt zum Objekt der Medizin. Auf jeden Fall ist er/sie jedoch solange er/sie Patient ist Teil eines gesellschaftlichen Gefüges. Umso irritierender ist daher die Kombination ‚Einsamer Patient‘. Alle romantischen Vorstellungen, die mit der Einsamkeit verbunden werden, fallen schlagartig weg. Der einsame Patient ist ein Oxymoron, eine Anomalität, ein Spezialfall. Die Quarantäne/Gummizelle eine Selektion zweiter Ordnung. Nicht nur von der Gemeinschaft der Gesunden, sondern auch von jener der Kranken wird dieses Individuum abgesondert. Die Wortkombination suggeriert einen besonderen Fall und erweckt Interesse.

...(Symbolbild):...

Ein Symbolbild ist eine symbolisch verdichtete Darstellung eines Topos. Ein Symbolbild muss per Definition vom Gros der Gesellschaft verstanden werden, sonst ist es kein Symbolbild. Stärker wie andere Bilder referenziert es in manifester Art und Weise auf den gemeinsamen Symbolhaushalt und produziert überzeichnete Stereotype, für deren Auslegung man wenig Interpretation benötigt. Diese Überzeichnung setzt aber voraus, dass es so etwas wie eine Regelmäßigkeit des Dargestellten (trotz allem) gibt. Der Sonderfall verliert seine Einzigartigkeit und wird institutionalisiert (d.h. der Devianz wird regelkonform und routiniert begegnet). Der ‚Einsame Patient‘ ist kein Einzelfall mehr,

sondern steht stereotypisch für eine ganze Gruppe von PatientInnen. Er ist Sinnbild für eine spezifische Art des PatientInnen-Seins.

Wer diese Gruppe ist, darüber können wir nur mutmaßen. Der Hinweis ‚(Symbolbild)‘ steht demnach auch nicht zu Beginn, sondern in Klammern mittendrin. Fast so, als ob der Imagination der Lesenden ein paar Wörter Vorsprung gegeben werden soll. Fast so, als ob wir hier unsere Fantasie zur Vorstellung bräuchten. Weil kaum eineR sie kennt. Weil nur die Wenigsten wissen, wie es wirklich ist. Der ‚Einsame Patient‘ zeigt sich hier für einen kurzen Augenblick, bevor er wieder hinter den mystischen Toren der Institution verschwindet und uns in voller Angstlust zurücklässt. Denn auch dafür steht ein Symbolbild: Es kann zeigen, was eigentlich nicht herzeigbar ist. Ein Symbolbild reduziert das Gezeigte auf das Maß des Erträglichen, weil die Wahrheit uns in unseren Grundfesten erschauern lassen würde.

...Isolierung als äußerstes...

Kein Subjekt isoliert hier, sondern die Isolierung ist vom Handelnden losgelöst. Es ist dies dann auch kein unmittelbarer Vorgang mehr, sondern eine Zustandsbeschreibung im Rahmen der Institutionalisierung. Aber die Stellung der PatientInnen in der Hierarchie der Institution lässt schon erahnen, dass die Isolierung nicht von ihm selbst durchgeführt wurde und lässt darüber spekulieren, welche Vorgeschichte zu diesem Zustand geführt haben mag.

Das Superlativ von ‚außen‘ wirkt in diesem Kontext ausgesprochen treffend. Suggestiert es doch eins: Es gibt keine entlegene Provinz der Gesellschaft als diese Institution selbst. Die Prinzipien der Inklusion durch Exklusion werden umgedreht. Wer hier inkludiert (im Sinne von gemeint) ist, ist vom Rest der Gesellschaft exkludiert.

...Zwangsmittel“

Nun festigt sich einerseits die Vermutung, dass es kein freiwilliger Zustand für den Patienten ist. Es ist eine Bestrafung (oder Therapie?), von außen auferlegt und durchgeführt. Bestrafte und PatientInnen gehen jedoch nicht gut zusammen. Sie stehen sich in ihrem Wesen gegenüber. Der/Die bestrafte PatientIn stellt sowohl das eine als auch das andere in Frage, hinterlässt Unverständnis und trägt unweigerlich zu Mystifikation von PatientIn und Institution bei. Was muss das für ein Patient im Bild sein, der bestraft werden muss? Was ist das für eine Institution, die PatientInnen bestraft anstatt zu helfen? Oder hilft sie am Ende gar dadurch?

Der Patient findet sich in der prekären ZWANGSSituation wieder, physisch der Institution vollkommen ausgeliefert zu sein. Sie verfügt über seine Freiheit, seinen An- bzw. Ausschluss von Mitmenschen. Und gleichzeitig besagt das MITTEL, dass es für etwas gut ist. Dass es an das Verstehen der Strafe, ja an die Vernunft des Patienten appelliert. Es ist die Prämisse, mit der sich die drastische Maßnahme in den Mantel des Humanismus hüllt und gleichzeitig die Verantwortung wieder an den Patienten zurückschiebt. Nicht die Institution begeht hier Freiheitsentzug, sondern – so das krude Narrativ – der Patient selbst. Herbeigeführt durch die Unvernünftigkeit seiner Handlung, obwohl – so zeigt die gesetzte Maßnahme – die Fähigkeit zur Vernunft gegeben wäre.

5. Zwischenbetrachtung Text

Die Form des PatientIn-Seins, die hier durch den einsamen Patienten repräsentiert wird, stellt selbst im Gesundheitssystem einen Sonderfall dar. Sie ist die äußerste Form an den Grenzen der Institution. Unvorstellbar. Unverständlich. Widersprüchlich, weil bestraft. So befremdlich, dass die Wahrheit nur symbolisch abbildbar ist. Der Rest ist unserer Fantasie überlassen und soll uns unbehaglich stimmen. Die Gruppe dieser PatientInnen bleibt uns für immer fremd, die Institution, die sie umgibt, ein Mysterium. Die Einsamkeit als totale Exklusion, als kategoriale Einordnung in diesen Menschenschlag wird zur gesellschaftlichen Androhung an die Unvernünftigen (in spe).

6. Zusammenführung

Ich habe versucht zu zeigen, warum und in welcher Weise das Bild voller Ambivalenzen steckt. Die Irritation entsteht dadurch, dass weder Rolle noch Funktion letztlich geklärt werden können, denn es zeigt den Übergang zwischen devianten Menschen und kranken Patienten. Es zeigt aber auch, was für diesen Rollenwechsel verlangt wird. Die Wahl zwischen temporäreN PatientIn und dauerhaft InstitutionalisierteN treffen die Betroffenen selbst, indem sie im Glauben an die Institution vollständig aufgehen, geläutert Reue und Scham (über die Falschheit ihrer Wahrheit und ihres Selbst) empfinden und die Wahrheit der Institution als die eigene Wahrheit anerkennen oder dies nicht tun. Die Einsicht lässt den Patienten im Bild zum guten Patienten avancieren, dem der Arzt wie der Heiland dem Frommen auf dem Weg der Läuterung zur Seite steht. Der Glauben in die Institution erhält Einzug in den Wahnsinnigen und er wird in diesem Moment vom Verwarnten zum Patienten. Das, was diesen Menschen abverlangt wird, ist so grausam wie notwendig: Das

Bekenntnis zur Schuld durch die Annahme seiner Unschuld. Ich bin krank und weil ich dies erkenne, wird die Krankheit zu meiner Schuld.

Die Fotografie zeigt dies in sehr unwirklicher Weise. Das Bild wirkt entrückt, nicht richtig. Der Text sagt auch warum. Es ist ein Symbolbild. Der Hinweis ist eine manifeste Abschwächung des Gezeigten und gleichzeitig eine latente Potenzierung des Gemeinten. Was hier dargestellt hätte werden sollen, entzieht sich jeglicher guten Sitte der Darstellung. Das, was hier gezeigt wird, ist so befremdlich wie unvorstellbar. Und doch haben wir alle die kollektiven Bilder dazu im Kopf und unsere Fantasie wird angeregt, trotzdem oder gerade deswegen genauer hinzuschauen. Mit diesen Vorstellungen im Kopf wendet sich auch der Text unmissverständlich an den/die ans Bild gebundenen BetrachterIn: Dies kann dir blühen. Dies könnte auch dein Schicksal sein.

Strukturhypothese

Eine psychische Erkrankung ist keine Krankheit wie jede andere. Zur Behandlung braucht es den bewussten Willensakt des/der PatientIn, den eigenen Zustand als behandlungsnotwendig zu erkennen. Schuld und Scham erhalten in jenem Moment Einzug, indem dieser Willensakt realisiert wird und damit die prinzipielle Fähigkeit zum vernünftigen Denken und normalen Handeln belegt wird. Der eigene Zustand wird angesichts dieser bewiesenen Fähigkeit zum selbstverschuldeten Leiden und man selbst zur gescheiterten Existenz.

Die Institutionalisierung kommt demnach einem Stigma des Scheiterns gleich und bedeutet für die Betroffenen den selbstinduzierten Ausschluss aus der Gesellschaft.

Abb. 40: v.l.n.r./
v.o.n.u.: 40a-f





6. Typus III Gefahr und Leid



Analysebild



Abb. 41: Ohne Bildunterschrift

„Hätte er nicht eine Kette hinter sich geschleppt,
ich würde ihn nicht für wahnsinnig gehalten haben.
Sein offener Blick, seine heitere Miene, sein lächelndes
Auge widersprach dieser Vermutung ganz.“

Christian Heinrich Spieß⁶

Der dritte Bildtypus hat in seinen manifesten Inhalten eine Verwandtschaft zum zweiten Typus, allerdings vermittelt sich in ihm eine latente Bedrohlichkeit, die den Freiheitsentzug anders kontextualisieren lässt. Das Bild wurde auf der Online-Plattform des österreichischen Nachrichtenmagazins News veröffentlicht. Der dazugehörige Beitrag handelte von Notwendigkeit zur Früherkennung und -Therapie von Schizophrenen.

I. Bilddeskription

Zu sehen ist ein Mann in einer Nahaufnahme ähnlich des Brustporträts vor neutralem grauweißen Hintergrund, der nur durch drei dünne dunkle vertikale Linien unterbrochen ist. Linker und rechter Ellbogen sind schon nicht mehr im Bild. Ebenso gehen linke Hand und Scheitel knapp über den oberen Bildrand hinaus. Der Mann ist schief im Bild, seine Schulterhorizontale verläuft vom oberen Drittel des linken Bildrands zum unteren Drittel des rechten Bildrands. Das Gesicht ist verzerrt, der Mann hat die Augen fest zusammengedrückt und sein Mund ist weit aufgerissen. Die Zähne sind zu sehen und auf der Nasenwurzel zeichnen sich einige grobe Falten ab. Der Mann hat eine blasse Hautfarbe und einen schwach ausgeprägten, hellen Vollbart und kurze dunkle Haare. Die Arme sind zum Kopf hochgerissen. Der Mann trägt eine weiße Zwangsjacke, die nicht fixiert ist. Die losen schwarzen Fixiergurte hängen von den nicht sichtbaren Händen seitlich - links vorne und rechts hinten, am Kopf vorbei - herab. Durch die Zwangsjacke hindurch sieht man die rechte Hand zur Faust geballt. An den Oberarmen erkennt man weitere schwarze Fixiervorrichtungen, die rund um den Arm verlaufen.

Die Fotografie hat ein herkömmliches Bildformat. Der Vordergrund ist dabei sehr nahe und bildfüllend und der Hintergrund fast nicht existent.

Das Bild spielt mit Hell-Dunkel-Kontrasten. Sowohl Zwangsjacke als auch Hintergrund sind hell (beige, weiß, grau), durch die Belichtung werden die Konturen deut-

6 Spieß 1966:309

lich. Die Szene ist frontal von unten beleuchtet. Zwangsjacke und untere Gesichtshälfte des Mannes sind dadurch gut (tendenziell fast sogar über-)belichtet. Ab dem Jochbein verdunkelt sich das Gesicht des Mannes und verläuft fast unmerklich ins Dunkle seiner Haare über. Harte Schatten finden sich in den Falten der Kleidung, die nicht unwesentlich zur Bildkomposition beitragen. Der Hintergrund weist diffus verlaufende Schatten an den beiden oberen Bildecken sowie links unten auf und vermittelt einen größeren Abstand des Schattenwerfers zum Hintergrund.

Das Bild hat einen Grünstich. Obwohl es ein Farbfoto ist, bleibt es fast farbneutral.

2. Rekonstruktion

Das Gesicht

Das Gesicht ist verzerrt und deutet auf einen Moment tiefgehender Emotionalität hin. Das Spektrum der Emotion reicht von Wut, Zorn, Trauer und Schmerz bis hin zu Freude und Erleichterung (Abb. 42). Sicher ist nur die übermannende Regung, die in einer explosiven Entäußerung des Gefühls mündet. Der weit aufgerissene Mund zeigt nicht die Zähne im wortbildlichen Sinn, der Mann schreit oder zumindest macht er ein Gesicht als ob er laut-hals brüllen würde. Der Ausdruck steckt voller Kraft, die zusammengekniffenen Augen verraten die Anstrengung. Hier bricht etwas aus, das zuvor mit großer Anspannung verhalten wurde. Es ist dies (noch) keine zielgerichtete Kraft, der Körper scheint im Moment der Aufnahme in erster Linie mit sich selbst beschäftigt zu sein. Die geschlossenen Augen haben nichts im Blick und verwehren dem Umfeld/den Betrachtenden den Blickkontakt. Losgelöst vom Kontext lässt sich die Mimik daher nicht näher bestimmen.

Das kernige Gesicht und der Vollbart verstärken die Energie der Mimik. Es ist ein Gesicht, das physische Kraft und Stärke ausdrückt, die hier in diesem Moment im Ausdruck entgleisen. Es ist kein erwarteter/üblicher kommunikativer Akt eines erwachsenen Mannes. Entweder die Situation oder der Mann ist hier nicht alltäglich.

Diese Nicht-Alltäglichkeit und Dichte der Mimik fängt das Interesse des/der BetrachterIn und erweckt den Wunsch, mehr über das Geschehen wissen zu wollen.



Abb. 42: v.l.n.r.: 42a-c; Mimik der Freude?



Abb. 43: v.l.n.r.: 43a-c; Gestik des Haareräufens

Die Gestik

Der Mann ist schief im Bild, zu schief als dass dies eine Position des Verweilens sein könnte, und in Kombination mit den leicht versetzten Fäusten (ein Arm vor dem Kopf, ein Arm hinter dem Kopf) entsteht eine gewisse Dynamik im Bild. Der Kopf scheint geduckt und die Hände sind zum Kopf hochgerissen. Hier funktioniert sowohl jene Lesart, die die Arme in Schutzhaltung sieht, als auch jene, die darin eine leibliche Entfaltung – ob Wut oder Freude sei dahingestellt – erkennt, oder auch jene, die gar eine zeigende Geste sieht (Abb. 43).

In Gestik und Mimik ist der Mann kohärent, aber die Provenienz der Erregung lässt sich auch am Körper nicht zweifelsfrei bestimmen.

Die Kleidung

Der Mann trägt eine Zwangsjacke. Die Kleidung konnotiert die Emotionalität des Gesichtes als über die Grenze des Normalen hinausgehend. Die Zwangsjacke bringt Kontrolle, Zwang und Freiheitsentzug der Institution Psychiatrie ins Bild und kennzeichnet ihren Träger als gefährlich und nicht zurechenbar, als Bedrohung für sich und andere.



Abb. 44: Planimetrische Rahmung



Abb. 45: Planimetrische
Projektion

Die Jacke wird jedoch nicht ihrer Funktion gerecht. Wie ein Beweis hält der Mann die losen – losgelösten? – Ärmel ins Bild. Der Schutz der Institution fällt in dem Augenblick weg, in dem ihr ihre Macht(-mittel) genommen werden. Die Kontrolle wird zur Unkontrollierbarkeit und potenziert die Bedrohlichkeit des Mannes. Die Zwangsjacke macht augenscheinlich, dass der nun Entfesselte einst Anlass gegeben hat, ihn zu fixieren und ruhig zu stellen. Das Emblem der Institution schreibt ihm die Rolle des Wahnsinnigen zu. Rolle und Institution – beides Derivate derselben gesellschaftlichen Wissens(re)produktion (vgl. Berger/Luckmann 1996:79) – konstruieren die Bildwirklichkeit, indem sie in ihrer Funktion als Repräsentanten der Gesellschaftsordnung den kollektiven Wissensvorrat inkorporieren und objektivieren.

Noch immer ist nicht klar, ob das Gesicht Freude über den Befreiungsschlag oder Wut und Zorn zum Ausdruck bringt. Unmissverständlich klar ist aber nun, dass es sich hier um eine bedrohliche Emotionalität für den/die BetrachterIn handelt.

Die Rahmung

Die Fluchtlinien im Raum besitzen im Bild nur eine untergeordnete Rolle für das Spiel zwischen Nähe und Distanz. Der Vordergrund ist auch im formalen Sinn de facto bildfüllend, und so verlagert sich der Schwerpunkt der Bildkomposition auf die Planimetrie.

Das Dreieck rahmt das Gesicht ein. Wir können uns mit Goffman fragen „What is it that’s going on here?“ (Goffman 1986:8) und bekommen sogleich den situationsdefinierenden Rahmen mitgeliefert (Abb. 44). Im Zentrum des Bildes steht das Gesicht, das wir zu entziffern haben und bei dem wir, wie schon angemerkt, an unsere Grenzen stoßen. Die Psychiatrie in Form der Zwangsjacke rahmt formal wie konnotativ dieses Gesicht und lässt es eindeutig situativ einordnen. Selbst als BeobachterInnen schließen wir daraus „what occurred before and [...] what is likely to happen now“ (ibid.:38). Dabei greifen wir unbewusst auf die Annahme zurück, dass „all events – without exception – can be contained and managed within the conventional system of beliefs“ (ibid.:30). Was hier zu sehen ist, gehört dem Reich der Unvernunft an. Nur der institutionelle Rahmen der Psychiatrie verleiht der Handlung Sinn, indem er sie für unsinnig erklärt. Mit der Psychiatrie gelingt der beobachtenden Gesellschaft der Kunstgriff, etwas Unerklärliches erklärbar, weil zuordenbar, zu machen. „We tolerate the unexplained but not the inexplicable.“ (ibid. 30) Wir wissen kaum etwas, aber wir wissen genug darüber um zu urteilen. Dieser Rahmen stellt die ‚Anschlussfähigkeit‘ der Person in Frage. Die Institutionalisierung nimmt uns die mühsame Unternehmung ab, sich um ein Verstehen bemühen zu müssen. Der Diskurs über den Wahnsinn verläuft in der Sprache der Vernunft (vgl. Foucault 2013:8). Er



Abb. 46: v.o.n.u.: 46a-c; Vergleichstafel: Belichtung/Gesicht

erklärt den Mann außerhalb dieser Rahmung zum Unerklärbaren und macht ihn damit zur Bedrohung sowohl für die individuellen Integrität wie auch für die gesellschaftlichen Ordnung.

Die Belichtung

Ein zweites planimetrisches Zentrum findet sich unterhalb des Bildes (Abb. 45). Dieses Zentrum deckt sich mit der Belichtungsquelle. Das Licht fällt von unten auf die Szene und die Feldlinien erinnern an eine Projektion. Die Belichtung von unten entfremdet das Gesicht und schließt an eine Inszenierungspraxis im Gruselgenre an. Wer hat nicht selbst schon mal mit einer Taschenlampe an der Brust Schauergeschichten erzählt? Hier wird im Rahmen der Psychiatrie der Horror inszeniert (Abb. 46). Unterstützt wird diese Ästhetik mittels des Grünstichs in der Farbgebung der gesamten Fotografie, mit dem schon Alfred Hitchcock zu operieren wusste (vgl. Klingholz 2010:150f). Es ist meines Erachtens dann letztlich auch die befremdliche Belichtung, die dazu verleitet, im Gesicht selbst keinen positiven Ausdruck zu sehen, denn die Konnotationen von Psychiatrie und Horror potenzieren sich gegenseitig in ihrer Wirkung und engen als Indizien den Deutungsspielraum ein: Hier kündigt sich das Grauen der entfesselten Unvernunft an.

Der Raum

Der Hintergrund ist kaum zu interpretieren. Das Fehlen von Signifikantem ist jedoch selbst Signifikant und verweist auf die Isolierung im Sinne des Wegschlusses alltäglicher Bezugspunkte. Allerdings entsteht im Vergleich des diffusen Schattenwurfs des Hintergrunds mit den harten Schatten des Vordergrunds der Eindruck der Distanz, die die Präsenz des Mannes verstärkt. Im Abgleich mit dem Hintergrund wird klar, dass es sich hier um keine Äquidistanz zwischen BetrachterIn-Mann und Mann-Hintergrund handelt. Die Fotografie selbst ist schon eine Nahaufnahme, die fast bildfüllend ist, doch die Vergegenwärtigung des Abstands zum Hintergrund macht den Mann unmittelbar präsent.

Der/Die BetrachterIn ist im Aktionsradius des Mannes und die Bedrohung wird real fassbar. Noch hat er nichts in seinen Blick gefasst, aber egal was passieren wird, man ist im unmittelbaren Geschehen und der/die (/das) Nächste (Opfer).

3. Zusammenführung

Das Bild zeigt eine Emotionalität und Leiblichkeit, die ein Kontinuum von Möglichkeiten einschließen. In Gestik und Gesicht selbst sind noch keine Grenzen gezogen. Es zeugt einzig von einer inhärenten Kraft, die im Ausbrechen begriffen ist. Die Demarkationslinie zwischen alltäglich und anormal wird durch die institutionelle Rahmung gesetzt. Erst mit der Zwangsjacke wird deutlich: Dies ist eine Leidenschaft, die Leiden schafft (vgl. Regener 2010:14). Durch die diagnostisch-deterministische Autorität des ärztlichen Blicks innerhalb der Psychiatrie wird die Psychiatrie selbst zum gesellschaftlichen Referenzpunkt des Wahnsinns. Die Psychiatrie definiert den Wahnsinn, erkennt den Wahnsinn und behandelt den Wahnsinn. Die Institution nimmt damit eine zentrale Funktion für die vernünftige Gesellschaft ein, indem sie die Bedrohung abzufangen weiß, die vom Gegenentwurf der Vernünftigkeit ausgeht.

Erst mit dem symbolischen Akt der Entinstitutionalisierung wird der Wahnsinn wieder bedrohlich. Und zwar nicht abstrakt, sondern unmittelbar. Unterstützt durch das stilistische Mittel der Beleuchtung und im Spiel zwischen Nähe und Distanz wird die Angst angetrieben. Kein Zweifel soll hier entstehen: der Wahnsinn ohne Institution ist eine direkte Bedrohung für jedeN einzelneN BürgerIn.

Es zeigt sich hier die schauerhafte Vorstellung, was passieren kann, wenn an der institutionellen Macht der Psychiatrie gerüttelt wird. Die Entmündigung der Institution geht unmittelbar einher mit der realen Bedrohung für die Gesellschaft. Das Bild wird von keiner Bildunterschrift begleitet, aber spricht für sich genug. Als Nebenbemerkung sei hier dennoch angemerkt, dass sich seine Botschaft mit dem Artikel in eine Kohärenz begibt. Dieser handelt von der Notwendigkeit der Früherkennung und lebenslangen Therapie bei Schizophrenen.

Strukturhypothese

Die Psychiatrie bannt die Gefahr des Wahnsinns für die Gesellschaft. Sie tut dies, indem sie in ihren Funktionen, das Pathologische zu bestimmen, dessen Abgrenzung vom alltäglichen Irren zu gewährleisten und ihm als handlungsfähige Instanz in der Therapie zu begegnen. Sie ist der Referenzpunkt des pathologischen Wahnsinns und stigmatisiert als solcher alle PatientInnen als pathologisch Wahnsinnige, als Gefährdung für die Gesellschaft.



Abb. 47: v.l.n.r./v.o.n.u.: 47a-f





7. Typus IV Konformität und Aufnahme



Analysebild



Abb. 48: „Group therapy in session sitting in a circle with therapist”

„Es muß also der Macht gesellschaftlicher Kräfte zugeschrieben werden, wenn [...] jener soziale Umformungsprozeß auch auf die vielleicht krasseste Vielfalt von Charakteren, die die menschliche Gesellschaft hervorbringt, angewendet werden kann.“

Erving Goffman⁷

Das letzte Bildexempel ist ein theoretischer Gegentypus, der eigentlich ein Nichttypus ist. Nichttypus deshalb, weil er medial zwar existiert, aber publizistisch kaum zur Anwendung kommt. Es lassen sich für ihn Darstellungsvariationen en masse bei kommerziellen Bildagenturen finden, tatsächliche (online) Veröffentlichungen jedoch nur im Rahmen der Selbstpräsentation auf den Homepages von psychiatrischen Institutionen. Eine Anwendung im massenmedialen Verlagswesen konnte indessen nicht gefunden werden.

I. Bilddeskription

Zu sehen sind sieben Personen vor weißem Hintergrund, die relativ dicht kreisförmig zu einander gewendet sitzen. Dabei sitzt eine Person (P1) mit dem Rücken zum/zur BetrachterIn vier seitlich, so dass die jeweils hinteren beiden Personen kaum sichtbar sind und zwei Personen (P2 & P3) mit dem Gesicht zum/zur BetrachterIn. Die Gruppe besteht vermutlich aus drei Männern und vier Frauen, wobei bei zwei Personen keine verlässliche Aussage getroffen werden kann. Alle Personen sind junge Erwachsene, wirken gepflegt und tragen gräuliche Alltagskleidung. Einzige Ausnahme: Die Person, die den Rücken zuwendet, trägt ein helles kurzärmeliges Hemd oder Polo-Shirt.

Im Vordergrund zeichnet sich eine weiße Sessellehne ab, P1 ist jedoch nicht nach hinten gelehnt, sondern nach vorn gebeugt. Die Arme sind, obwohl frontal von hinten aufgenommen, kaum sichtbar, der Rücken gebeugt, das Hemd spannt, und der Kopf ist nach vorne geneigt. Man sieht nur den Hinterkopf mit kurzen blond-brünetten Haaren, aber keinen Hals.

Die rechts sitzende Frau und der linkssitzende Mann haben jeweils eine Hand auf die

7 Goffman 1973:129

Schultern der Person gelegt. Alle (sichtbaren) Personen sind dieser Person zugewandt. Sie bildet somit den aktionalen Handlungsfokus.

Das Bild hat einen unscharfen Vor-Vordergrund (P1) und scharfen Vordergrund (P2 & P3), wobei das aktionale Zentrum jedoch im Vor-Vordergrund liegt. Der so gewählte Fokus lenkt die Betrachtung aber auf die beiden Personen im Hintergrund. Sie haben beide auch szenisch einen Sonderstatus: Die Frau rechts (P2) hat als Einzige (sichtbar) ein Notizbrett auf ihrem Schoß liegen. Der Mann links (P3) ist zwar dem Handlungszentrum zugewandt, sein Blick geht aber scharf nach rechts und weicht maximal dem Fokus aus.

Der Bildaufbau ist dominiert von runden Formen. Feld- oder gar Raumlinien lassen sich nicht auf den ersten Blick ausmachen. Das Zentrum wird umspielt vom Menschenkreis.

Bildästhetisch verdeutlicht sich die Inszenierung zum Symbolfoto: Der neutrale Hintergrund lässt keinen unmittelbaren Kontextbezug zu. Er ist gut ausgeleuchtet und hat keine speziellen Lichtverhältnisse. Es dominiert eine sehr weiche Formensprache ohne Ecken oder Kanten. Durch die fast monotone Farbwahl der Kleidung wirkt das Bild sehr ruhig, jedoch auch sehr trist.

2. Rekonstruktion

Das Setting

Die Personen sitzen im engen Kreis. Es lässt sich erahnen, dass in ihrer Mitte de facto fast kein Platz ist. Die Formation wirkt ahierarchisch und gleichberechtigt, geschlossen nach außen, offen nach innen. Diese Konstellation kommt kaum bei einander Unbekannten vor. Der enge Kreis verbildlicht die spezifische Beziehung der Personen zueinander, die zumindest eine Gruppe bilden.

In diesem begrenzten Setting gerät jedeR in die Intimsphäre der Anderen und konnotiert eine Vertrautheit und Zwischenmenschlichkeit innerhalb der Gruppe. Bildlich herrscht ein fließender Übergang von Person zu Person, der in seiner Gesamtheit die Gruppe formt. Die einzelnen Personen können zwar noch gesehen werden, sind jedoch visuell nicht abgrenzbar und werden immer in ihrer Gruppentotalität wahrgenommen.

Diese Gruppentotalität wird vom Setting hervorgehoben. In der Mitte ist kein Platz mehr, der Kreis wird die Mitte selbst. Die Gruppe als Gruppe steht im Zentrum sowohl für die Gruppe selbst als auch für die BetrachterInnen.



Abb. 49: Anstaltskleidung in der wohl berühmtesten Anstaltsgruppe der Kulturgeschichte. (Standbild aus ‚One flew over the Cookoo’s Nest‘)

Die Kleidung

Das Gewand gleicht einander und ist doch individualisiert. Die farbliche Eintönigkeit erinnert an Anstaltskleidung (Abb. 49), ohne eine zu sein. Grau entsteht aus der Kombination von Grundfarben. Diese verlieren im Grau ihre farbliche Expressivität. Grau wirkt dann auch der Alltag, in dessen Gleichförmigkeit eingliedert die meisten Ereignisse untergehen. Grau – das ist unaufgeregt, regelrecht, beruhigend, aber auch deprimierend und trist. So wie die Farben im Grau untergehen, verschwinden auch ihre TrägerInnen in der Masse. Grau als Identifikationsmerkmal für eine Gruppe konnotiert daher in erster Linie die Eingliederung in den Gleichschritt der Gemeinschaft. Individuelle Abweichungen sind im normierten Ausmaß akzeptiert und fügen sich auch bildästhetisch harmonisch ein. Nur eine Person (P1) im Bild weicht davon eklatant ab und bricht damit auch farblich den Dresscode. Sie lässt sich damit auch schwerer unter das Gruppenkollektiv subsumieren. Ist sie Neuling oder RebellIn? Klar ist, sie sticht damit hervor, stellt die Gruppennorm und damit die Gruppe selbst in Frage und lenkt die Aufmerksamkeit der Gruppe wie der BetrachterInnen auf sich.



Abb. 50: v.l.n.r.: 50a-c; Geste des Lobes und Anerkennung



Abb. 51: v.l.n.r./v.o.n.u.: 51a-c; Geste des Mitgeföhls



Abb. 52: v.o.n.u.: 52a-b; Vater-Mutter-Kind-Symbolik

Die Person I

Die Person 1 weicht nicht nur mit ihrer Kleidung ab. Sie ist auch die einzige Person, die sichtlich niemanden anblickt. Der Kopf ist zu Boden gesenkt, der breite Rücken wirkt rund, konturlos erschlafft und nach vorne geneigt. Obwohl von der Person kaum mehr als der Rücken zu sehen ist, konnotiert die Körperhaltung das Pathos der Kraftlosigkeit und des Zusammenbruchs. In der Haltung liegt der vorrausgegangene Kraftakt eingeschrieben. Der Kontext macht deutlich, dass es sich kaum um eine physische Anstrengung gehandelt haben wird und lenkt den Blick auf die emotionale Erregung. Ohne Mimik lässt sich nicht sagen, ob Trauer, Schmerz, Schuld oder Scham an der Konstitution bis zum Einbruch der Fassade gezehrt haben. Deutlich ist jedoch im Kontrast zur restlichen Gruppe, die teilnehmend, aber gelassen wirkt, dass die Person etwas von sich Preis gibt, das Kraft und Überwindung kostet. Sie kehrt ihr Inneres nach Außen und bietet der Gruppe einen Teil ihrer Intimsphäre an. Mit diesem Schritt öffnet sie sich zur Gemeinschaft. Es ist dies kein Akt der Dominanz, sondern einer der Unterwerfung und die Szene lässt an ein Initiationsritual denken. Die/der durch die Kleidung gekennzeichnete Fremde vollzieht den Übergang ins Gruppenkollektiv durch die Offenbarung seiner/ihrer Selbst. Mit dieser ‚Beichte‘ deklariert P1 ihre Angewiesenheit auf Hilfe und ihr Ansuchen auf Aufnahme. Erst jetzt besteht in der Gruppe wieder jene Reziprozität von intimen Wissen, die die Wahrung der Integrität der Einzelnen nach Außen gewährleisten kann. Mit dieser aktionalen Handlung verdeutlicht sich das szenische Setting zu einer Sphäre der Intimität, des vertraulichen und persönlichen Austauschs. Die Gruppenmitglieder selbst avancieren zu significant others. Die Sekundärgruppe übernimmt die Funktion der Primärgruppe (vgl. Andersen/Taylor 2008:141, Cooley 1962).

Die Gesten

Die Gesten des Handauflegens auf die Schulter bzw. auf den Rücken sind in ihrer Symbolik voneinander zu trennen. Die Hand auf der Schulter ist vordergründig eine Geste der Anerkennung und Ermutigung, die nur zählt, wenn sie von einer Respektperson kommt (Abb. 50). In der Geste selbst schwingt deswegen immer auch eine sanfte Kontrolle durch die bloße Autorität mit. In der Anerkennung durch Bezugspersonen wird die richtige Handlung positiv bestärkt. Die Hand auf dem Rücken hingegen entbehrt dieser Autorität.

Die Möglichkeit der Kontrolle bei der aufgelegten Hand fehlt der angelegten Hand. Die Hand am Rücken verringert die Distanz zwischen den Personen und macht die gestikulie-

rende Person angreifbar. Es ist dies eine Geste des Trosts, des Mitgefühls und der Anteilnahme (Abb. 51). Die Berührung verbindet die Menschen auf gleicher Höhe und operiert mit der Nähe als Ausdruck der Geborgenheit.

Es ist dann auch klischeebeladen, dass erstere Geste von einem Mann, die zweite von einer Frau ausgeführt wird. In dieser stereotypen Vergeschlechtlichung der Gesten wird aus diesem Dreigespann eine Vater-Mutter-Kind-Metapher: Der lobende Vater, die tröstende Mutter und das bedürftige Kind in ihrer Mitte (Abb. 52).

In ihrer Person operieren die beiden ‚Eltern‘ als StellvertreterInnen für die Gruppe an sich, verkörpern und zeigen jene Dynamiken der Anerkennung und Geborgenheit, die die Gruppe zu einer quasi familiären Sozialität macht und daher erstrebenswert für den/die AusgegrenzteN ist.

Bildlich schließt sich vor dem Rücken wieder der Kreis. Beide Arme holen zum Brückenschlag aus und der Mensch (P1) ist in ihre Mitte aufgenommen, befindet sich jetzt in den guten Händen der Gruppe.

Planimetrie und Perspektive

Während sich der aktionale Handlungsfokus in eben diesen Gesten ausmachen lässt, wird mit der Bildkomposition ganz im Sinne der szenischen Simultanität der Fokus der Betrachtung jedoch auf eine andere Handlung gelegt. Der Handlungsfokus liegt unscharf vor dem eigentlichen Brennpunkt, die Fokussierung der Fotografie ruht auf den beiden Personen im ‚Hintergrund‘. Diese Inszenierung vermittelt zum einen den Eindruck, der/die BetrachterIn sei unmittelbar am Geschehen. Der Vordergrund ist zu nahe um scharf zu sein. Zum anderen legt sie die Emphase der Botschaft auf jene beiden Personen im fokussierten Bildsegment. Damit geht die konnotative Bedeutung der Szene für den/die BetrachterIn eklatant über jene aktional vermittelte der Gruppe selbst hinaus. Die Beiden unabhängig voneinander zu betrachten, lässt die bildliche Komposition indessen nicht zu. Immer ist das Eine beim Anderen mit im Blick. Die restliche Gruppe rahmt die drei Personen planimetrisch und macht sie zum relevanten Zentrum (Abb. 53 & 54). Diese bildliche Verknüpfung bezeichnet die aktionale Verbindung zwischen den Personen. Zwar lässt sich im Bild nicht von einer zeitlichen Kausalität der Interaktion reden, aber sehr wohl von einer szenischen Kausalität des Moments. Die Aufmerksamkeit der Gruppe ist auf jene Person im Vordergrund gerichtet, das Mimen- und Gestenspiel der beiden Personen im Hintergrund ist in diesem und zweifelsfrei nur in diesem Augenblick als Reaktion zu verstehen.



Abb. 53: Planimetrisches Zentrum



Abb. 54: Planimetrische Rahmung

Die Person 2

Der Mann sitzt im bildräumlichen hinteren Segment des Kreises und weist am Bild die größte räumliche Distanz zu den anderen Mitgliedern auf. Obwohl frontal dem Handlungsgeschehen zugewendet, geht sein Blick jedoch scharf rechts zu Seite. Es lässt sich aufgrund der Perspektive der Betrachtung nicht feststellen, ob der Blick auf die verdeckte Person oder an ihr vorbei ins Nirgendwo führt. Für die Interpretation kann daher nur zählen, dass der Mann den Blick von der augenscheinlich beachtenswerten Handlung (P1) abwendet. Diese Geste ist als eine wie auch immer motivierte Reaktion auf die Emotionalität der Situation zu sehen. So kann der Blick durch Desinteresse zu wandern beginnen oder das Geschehen geht ihm so nahe, dass der Blick zur Wahrung der Haltung abgewendet werden muss. Ebenso denkbar ist der suchende Blick, der den kurzen Abgleich mit einer anderen Person in der gleichen Rolle anstrebt oder die Abwendung des Blicks als Ausdruck der Befremdlichkeit, der Peinlichkeit oder gar Verurteilung. Deutlich und deutbar ist im Blick letztlich nur, dass dies kein gesenkter Blick, kein zaghaftes Vorbeischaun, sondern eine ostentative, ihr Maximum ausreizende Abwendung innerhalb des Blickfelds ist. Der Blick vollzieht somit jene Reaktion, die der Mann als Ganzes in seiner Rolle als Gruppenmitglied nicht ausführen kann: den Bruch mit der Gruppendynamik. Der Blick allein genügt um dem/der BetrachterIn die, dem Geständnis immanente, Gefahr einer distanzierten Reaktion augenscheinlich vorzuführen. Es ist dafür letztlich unwesentlich, wo seine Reaktion auf der Palette zwischen Desinteresse, Peinlichkeit und Verurteilung einzuordnen ist. In der Person personifiziert sich das Risiko jeder Beichte, angreifbar und verurteilt zu werden. Deshalb kostet jede Offenbarung Überwindung. Deshalb ist der Kreis ein exklusiver, der eines Initiationsrituals bedarf (JedeR muss sich öffnen, damit sich der/die Einzelne öffnen kann). Und trotz allem: die Gefahr der Verachtung bleibt selbst hier bestehen.

Die Person 3

Die Frau sitzt hinten rechts neben P2. Sie nimmt trotz ähnlicher Kleidung und Teilnahme im Sitzkreis eine Sonderrolle ein, denn sie hat ein Notizbrett bei sich. Damit bricht sie auf den ersten Blick mit dem Bild der eng aufeinander eingeschworenen Gruppe. Denn mit dem Notizbrett öffnet sich die Gruppe nach außen: was gesagt wird, bleibt in der Gruppe, aber mit den Notizen verlässt das Gesagte definitiv den Rahmen des Zwiegesprächs und wird dokumentiert. Die Notizen symbolisieren ein akkumuliertes und verwaltetes Wissen, das ihrer Besitzerin eine Machtposition zuweist. Dieser Status wird der Frau entweder von der Gruppe selbst (Schriftführerin) oder generell durch die Autorität der Person als Person und nicht als Gruppenmitglied zugesprochen.



Abb. 55: v.l.n.r.: 55a-d; TherapeutInnen im Bild

Mit den Notizen ist dies dann auch nicht mehr ein Gespräch um des Gespräches willen, sondern verfolgt ein Ziel, hat einen Zweck. Der Gesichtsausdruck der Frau wirkt zufrieden. Ob ihrer Funktion ist es kaum die Lust am Leid des Anderen, sondern die Freude am Erreichen des Ziels. Die positive Emotion in der Mimik zeigt aber auch die geringe emotionale Involvierung der Frau. Während der Mann neben ihr noch wegblicken muss, kann sie ohne Gefahr eines Status- oder gar Mitgliedschaftsverlusts mit einer ‚falschen‘ Emotion auf P1 reagieren. Diese offene Abweichung von der Gruppendynamik macht deutlich, dass die Gruppenregeln für sie nicht gelten, sie aber dennoch im Kreis akzeptiert wird. Das macht sie nicht nur zur Gruppenleiterin, sondern zur externen Gruppenleitung. Ihre Autorität stammt nicht aus der Gruppeninteraktion selbst, sondern von einer sie umgebenden Institution. Die Gruppe, die diese externe Legitimationsquelle anerkennt, wird Teil dieses Institutionengefüges. Die im Kreis sitzenden Menschen bilden keine Einheit mehr und die Gruppe hört auf, eigentliche Gruppe zu sein. Das Zusammenkommen verfolgt einen institutionell vorgegebenen Zweck und die Zufriedenheit der Leiterin an der zur Schau gestellten Betroffenheit zeigt klar: Die Gruppe ist keine Gruppe mehr, sondern Therapie. Mit dem Notizbrett in der Hand wird die Frau zum Sinnbild der therapeutischen Profession (vgl. Abb. 55). Die Gruppe selbst wird mit ihrer ahierarchischen Konstitution und in ihrem vertraulichen Setting zum Instrument der Selbstbeschauung. Jede Interaktion und Dynamik in dieser Gruppe kann immer nur im Kontext ihrer institutionellen Rahmung verstanden werden. Die Offenbarung in der Gruppe wird zur Offenbarung gegenüber der Institution.

3. Zwischenbetrachtung Bild

Das Foto vermittelt auf den ersten Blick das Bild einer intimen Gruppe. Die Nähe des Settings, die Ähnlichkeit ihrer Mitglieder und die Zwischenmenschlichkeit ihrer Gesten konnotieren die Harmonie der funktionierenden Gemeinschaft. Ab dem zweiten Blick zerfällt dieser Eindruck nach und nach.

Zum einen zeigen sich im Bild die Grenzen dieser Gemeinschaft. Der/Die Andere (P1) muss erst aufgenommen werden. Diese Aufnahme scheint nicht ohne persönliche Entbehrung möglich zu sein. Mit der Preisgabe seiner/ihrer Intimsphäre wird der Zoll für die Akzeptanz gezahlt. Die Person fügt sich damit den Regularien der Gruppe. Mit der Annahme dieser Gruppenregeln erfolgt die Aufnahme in die Gruppe selbst. Ab diesem Moment der Unterordnung wird das Individuum sozial und die Stützen der Gemeinschaft kommen ihm zu Gute.

Zum anderen zeigt sich in der Reaktion des Mannes, dass dieses Ritual immer mit einem hohen Risiko verbunden ist. Die Reaktion der Gruppe ist nicht vorhersehbar. Hierin liegt das Dilemma jeder intimen Offenbarung: Jedes Eingeständnis birgt auch die Möglichkeit zur Verurteilung.

Mit der Therapeutin im Bild wird die Gruppe an sich ad absurdum geführt. Die funktionierende Gruppe ist nicht mehr Ziel, sondern nur Methode. Was als Methode im Kleinen dient, ist das Ziel im Großen. Die (Wieder-)Aufnahme in die Gesellschaft wird hier simuliert, geübt und vorbereitet. Die Totalität der Institution tritt in der Gruppe in den Hintergrund. Sie überträgt im geschützten Rahmen die Selbst- und Fremdkontrolle auf ihre Mitglieder. Der Zwang wird wieder internalisiert (vgl. Goffman 1973:48f).

Das Bild ist letztlich eine Allegorie der Gesellschaftsordnung. Im Klein der Gruppe spiegelt sich das Gefüge der Gesellschaft wieder. In der Kleidung drückt sich eine normierte Individualität aus, die in ihrem Spektrum des Normalen doch nur eine geordnete Gleichheit der Individuen ist. Nur jene, die sich dem fügen, haben Anspruch auf die Vorteile der Vergemeinschaftung und über all dem wacht die personifizierte Institution als gesellschaftliche Ordnungs- und Kontrollinstanz, deren Ziel eben die Bewahrung dieser Gesellschaftsordnung ist.

Die peinvollen Momente der Verurteilung und Überwachung im Rahmen der Reintegration vermitteln sich bildkompositorisch mahnend dem/der externen BetrachterIn.

4. Text

“Group...

Gruppe meint eine Anzahl von aufeinander bezogenen Menschen, die etwas eint. Eine Gruppe definiert sich aufgrund ihrer Minimalanforderung dieser einen Gemeinsamkeit

und im Unterschied vom Team zeichnet sie sich nicht durch strukturelle Rollenverteilung aus. Eine Gruppe wirkt homogen in ihrem Anliegen und bekommt somit eine lose Akteursqualität. Sie kann in allen Lebensbereichen vorkommen, wo keine andere festere Formation von Menschen (bspw. Familie, Institution, Mannschaft, etc.) vorgesehen ist (vgl. bspw. Neidhardt 1979; Tyrell 1983). Die Mitgliedschaft basiert auf Freiwilligkeit, die jederzeit gekündigt werden kann. Eine Gruppe zeichnet sich daher durch Interaktion aus. Die Mitglieder kennen sich bzw. stehen in Kontakt zueinander. Sobald eine Gruppe nicht mehr als Gruppe agiert, hört sie auf Gruppe zu sein.

Zusammengefasst: In der Gruppe versammeln sich Menschen mit zumindest einem gleichen Anliegen, welches für sie Motivation genug ist, sich in eine Gruppe einzuordnen und dort mit Anderen in Interaktion zu treten. Aufgrund ihrer Ungebundenheit auf struktureller Ebene steht eine Gruppe deshalb auch für ein größeres Maß an zwischenmenschlicher und emotionaler Bindung.

...therapy...

Therapie steht für die Behandlung individueller Probleme im physischen, psychischen oder sozialen Bereich zur Wiederherstellung des Normal-Zustandes. Eine Therapie setzt daher eine Problematisierung voraus. Diese kann von äußeren (MedizinerInnen, JuristInnen, PsychiaterInnen, etc.) oder auch von inneren und internalisierten (Schuldgefühl, Leidensdruck, Selbstschutz, etc.) Bewertungsinstanzen vorgenommen werden. Therapie steht für professionelle Hilfe in einem strukturierten Rahmen. Eine Therapie ist kein Selbstzweck, sondern hat die Stabilisierung bzw. Besserung des Problems zum Ziel. Daraus lässt sich auch schließen, dass sich in der Therapie zwangsläufig eine Hierarchie in der Interaktion qua einseitig verteiltem Wissen ergeben muss. Man geht in Therapie, wenn man sich selbst nicht zu helfen weiß.

Zwischen Gruppe und Therapie besteht ein Bedeutungsbezug in zwei Richtungen: Es kann entweder eine Gruppe, die eine Therapie in Anspruch nimmt, oder die Gruppe als Therapiemethode gemeint sein. Auf jeden Fall ist in beiderlei Verwendung die Therapie konstitutiv für die Gruppe. Da aber die Rede nicht von einer Therapiegruppe ist, drängt sich die Interpretation der Gruppe als Methode auf: Die Gruppe hätte sich vermutlich nicht aus Eigendynamik zur Gruppe konstituiert, würde dies nicht im Rahmen der Therapie angeordnet worden sein. Die Therapie konnotiert das institutionelle Machtgefüge, dem sich die Gruppenmitglieder in der Folgeleistung der Anordnung im Moment ihres Zusammenkommens prinzipiell untergeordnet haben und es darf gefragt werden, ob die Rede noch von einer wirklichen Gruppe sein kann.

Wenn die Gruppe als Form von Therapie aufgefasst wird, muss sich in der Gruppendynamik ein therapeutisches Moment finden lassen. Neben dem rationalen Argument der niedrigen Kosten (eine Therapiesitzung für viele Menschen) kann eine therapeutisch angeordnete Gruppe aber auch einen Resozialisierungsversuch der ansonsten Ausgegrenzten oder sich Abgrenzenden bedeuten. Unter dem ständigen Blick der/des lenkenden TherapeutIn als Regulativ kann das Gruppenmitglied wieder an die Positivität der Zwischenmenschlichkeit herangeführt werden. Die Gruppe als Therapie verrät jedoch auch, dass die Soziabilität der Gruppenmitglieder noch nicht soweit gefestigt ist, als dass man auf den Zusatz Therapie zur Gänze verzichten könnte. Es handelt sich hier um keine Selbsthilfegruppe, sondern um eine institutionell strukturierte, erzieherische Form der Sozialität.

In der Therapie hört die Gruppe auf eigentliche Gruppe zu sein und wird zur institutionell strukturierten Methode. Sie übergibt ihr konstitutives Moment der Eigensteuerung in die Hände einer institutionellen Macht, die sich die zwischenmenschliche Dynamik der Gruppe als Zwischenschritt in der Resozialisierung zu Nutze macht.

...in session...

„in session“ – zu Deutsch „in der Sitzung“ - verweist auf den strukturierten zeitlichen wie räumlichen Rahmen der Gruppe. Die Gruppe formt sich im Rahmen der Therapie für die Dauer der Therapieeinheit und löst sich danach wieder auf. Es ist aber kein zufälliges, schnelles Treffen, sondern ein geplantes, zeitaufwändigeres Zusammenkommen, bei dem der Raum auf Dauer und Zweck abgestimmt sein muss. Das heißt in der Regel ungestört unter Ausschluss der Nicht-Teilnehmenden, funktional und angenehm (Sitzgelegenheiten). Die „Sitzung“ konnotiert daher bestimmte Erwartungshaltungen an die Form des Settings.

Verbindet man die drei Sequenzen, wird „group therapy in session“ seltsam redundant, durch das fehlende Verb wird „in session“ jedoch bezeichnend für die Unmittelbarkeit der Beobachtung. Den/Die LeserIn erhebt diese Sequenz in den außergewöhnlichen Status, an etwas teilhaben zu können ohne daran teilnehmen zu müssen. Es weist ihm/ihr die seltene Rolle des/der BeobachterIn einer ansonsten nicht einsehbaren Sache zu.

...sitting in a circle...

Die konnotierte Formalität des Settings wird in der Folgesequenz „sitting in a circle“ wiederum etwas konterkariert: Der Sitzkreis als archaisch-basale Formation – man denke nur an Lagerfeuer - lockert die Starrheit der Sitzung auf und das gemeinte Setting wird

zu einer Form des Informellen. Der vordergründige Zweck der Sitzung gerät damit etwas ins Abseits und die Erfahrung des Zusammenkommens tritt an seine Stelle. Der Kreis symbolisiert die schönste Form der Geschlossenheit, da ihm eine Gleichmäßigkeit ohne Ecken und Kanten eigen ist. Im Kreis herrscht absolute Gleichheit, jede Position besitzt dieselben Eigenschaften. Das Sitzen im Kreis ist daher eine ahierarchische Anordnung, die für die Sitzenden eine vollkommene Öffnung nach innen (jedeR ist für alle jederzeit sichtbar und vice versa) bedeutet.

Nach außen hin ist der Sitzkreis geschlossen und abgeschottet. Niemand kann sich ohne Bemerkung hinzugesellen oder entfernen. Damit wird der Kreis die symbolische Perfektion der geschlossenen, eingeschworenen Gruppe.

Formal wird der Text mit dieser Sequenz immer mehr zur reinen Zustandsbezeichnung: „Group therapy in session sitting in a circle“ besitzt (noch) kein sukzessives Narrativ und kann den eigenen Sinn nicht ohne Zusätze erschließen.

Erwähnenswert ist auch der Umstand, dass mit dieser Sequenzfolge nicht nur die Gruppe, sondern auch die Gruppentherapie Akteursqualität bekommt, sprich sitzen kann. Für den/ die LeserIn vollzieht sich eine doppelte Entindividualisierung der Gruppenmitglieder, die einmal in der Gruppe und dann ein zweites Mal als Gruppe in der Therapie aufgehen. Der einzelne Mensch oder die Gruppe an sich rücken zusehends in den Hintergrund und die Therapie und ihre Konnotationen werden zum eigentlichen Thema des Textes.

...with therapist”

In der letzten Sequenz findet durch das „with“ ein sprachlicher Einbezug bei gleichzeitiger Abgrenzung des „therapist“ statt. Der/Die TherapeutIn wird von der Präposition mit dem Anderen in eine Beziehung gesetzt ohne im Anderen aufzugehen. Im Gegensatz zu ‚und‘ sind die Spielarten der Beziehung bei ‚mit‘ vielschichtiger und nicht eindeutig. Die Sequenz kann daher nur im Gesamtkontext richtig interpretiert werden.

Im Gesamttext „Group therapy in session sitting in a circle with therapist“ macht die letzte Sequenz kaum Sinn. Die Therapie sitzt mit dem/der TherapeutIn? Nimmt man die Therapie als Synekdoche für die Gesamtheit des Settings, der Aktion und der Beteiligten, ist die Erwähnung des/der TherapeutIn seltsam redundant und eigentlich für die vordergründige Information nicht notwendig. Doch in der gesonderten Erwähnung spiegelt sich die institutionelle in einer sprachlichen Hierarchisierung wieder. Obwohl konstitutiver Teil der Gruppentherapie ist der/die Therapeutin nicht Teil dieser Gruppe. Seine/Ihre Integrität als Person bleibt qua seiner/ihrer Rolle unantastbar. Während die Identität der

Gruppenmitglieder in der Gruppe aufgeht und danach durch die Therapie verdinglicht wird, bleibt der/die TherapeutIn als Individuum erhalten. Im Zusatz „with therapist“ wird unmissverständlich klargemacht, dass nur ihm/ihr allein dieser Umgang zusteht.

Diese Sonderstellung wirkt auch auf die Gruppe zurück. Ihre Verdinglichung wird umso augenscheinlicher. Nur auf den/die TherapeutIn ist im Einzelnen nicht zu verzichten, der Rest ist anonym und austauschbar.

5. Zwischenbetrachtung Text

In der Gruppe konzipiert die Therapie ihren sozialen Aspekt. Diese Therapieform verdeutlicht als Negation von Ausschluss und Isolierung den positiven Anspruch der Institution auf die Wiedereingliederung ihrer PatientInnen in die Gesellschaft. Die Sozialität der großen Welt kann im geschützten Kleinen gespiegelt wieder erfahrbar werden.

Im weiteren Textverlauf offenbaren sich aber die dezidierten Unterschiede zur normalen Welt. Die Gruppe bedarf einer externen Autorität in Form des/der TherapeutIn und den strukturierten Rahmen der Therapie. Im Prozess der Restitution des verinnerlichten gesellschaftlichen (Norm-)Zwangs ist es um die Soziabilität der Gruppe noch nicht soweit gediehen, als dass hier schon auf ihre Eigendynamik vertraut werden könnte.

Mehr noch: Im Text bestimmt nicht nur konnotativ, sondern auch grammatikalisch die Therapie die Gruppe. Die Gruppe ist als Gruppe eigentlich gar nicht gemeint, sondern als spezielle Ausprägung der Therapie. Die Therapie bekommt in dieser Konstellation jene Akteursqualität, die der Gruppe versagt bleibt. In der gesonderten Nennung des/der Therapeutin wird der Unterschied zwischen dieser integren Person und den verdinglichten Gruppenmitgliedern umso klarer.

TherapeutIn, LeserIn und alle gruppenexternen Individuen werden mit dieser versprachlichten Betrachtungsweise superior gegenüber den Gruppenmitgliedern gemacht. Selbst in der Darstellung dieser an die Soziabilität gerichtete Behandlungsform kommt die Sprache nicht ohne normierende und wertende Grenzziehung zwischen Normalität und Abweichung aus.

6. Zusammenführung

Sowohl in Bild wie im Text formiert sich die gleiche Botschaft. Während aber das Bild noch stärker auf die Gruppe als Gruppe rekurriert, wird der Text ungleich deutlicher. Nicht der Mensch steht in dieser Gruppe im Mittelpunkt, sondern seine Besserung. Die Gruppe selbst bedarf der Ordnungsinstanz der Therapie und wird somit von ihr eingeklammert. In Verbindung der Kleidung mit der Therapie entsteht der Kontext der Psychiatrie. Die Gruppe dient nur noch als Methode, als Zwischenschritt zur Festigung des zu internalisierenden gesellschaftlichen Zwangs. Die Etablierungsgewalt wird scheinbar von der Institution auf die Gruppe übertragen und unkenntlich gemacht.

In der Bild-Text-Kombination verstärkt sich das Augenmerk auf die Therapie. Was hier von Belang ist, ist die Psychiatrie und nicht ihre PatientInnen. Für die externen BetrachterInnen/LeserInnen hebt sich der soziale Anspruch der Psychiatrie in ihrem *Procedere* hervor. Die Therapie triumphiert über die Gruppe und die Gruppenmitglieder gelangen ins Abseits. Die textliche Degradierung fügt sich perfekt in die konnotierte Bild-Text-Botschaft ein.

Strukturhypothese

Mit der Gruppe als Therapiemethode wird die Psychiatrie zum geschützten Rahmen zur Übung der Soziabilität ihrer Mitglieder. In ihrem Kontext ist dies aber keine freiwillige Übung, sondern eine notwendige. Während die Gruppe die Totalität der Psychiatrie verschleiert, wirkt die Therapie umso negativer auf die Gruppe zurück. Der geschützte Rahmen – so angenehm er auch wirken mag – macht klar: Der Mensch in psychiatrischer Therapie ist (noch) kein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft.

8. Schluss

„El sueño de la razon produce monstrous.“
Francisco de Goya



Abb. 56: Francisco de Goya (1797-1799) El sueño de la razon produce monstrous.

Das spanische Wort *sueño* lässt sich auf Deutsch sowohl als Traum wie auch als Schlaf übersetzen. Je nachdem, lautet dann auch der Titel von Goyas Radierung (Abb. 56) entweder „Der Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer“ oder „Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“ (vgl. Mehrkorn 1999:oS). Mit dieser semantischen Spielerei schafft es Goya mit nur einem Satz auszudrücken, worüber der Diskurs über den Wahnsinn eigentlich handelt: Was bringt den Wahnsinn auf die Welt? Ist es die Absenz der Vernunft oder doch die Vernunft selbst, die in ihrem Streben nach Bestimmtheit alles Unerklärliche als Negation ihrer selbst festlegt und als Konsequenz daraus bekämpft und vernichtet, in ihrer Positivität den Wahnsinn begeht?

Man kann Goyas pointierte Kritik als Zeitdokument für jenen Moment der Geschichte betrachten, in der sich die Aufklärung durch die jakobinische Guillotine in Frankreich das erste Mal selbst entzauberte. War es vor der Aufklärung noch das Natur-Schema, welches im Denken den obersten Bezugspunkt darstellte, bestand (und besteht seitdem) „die aufklärerische Strategie [...] darin, der Natur eine Vernünftigkeit zu unterlegen, die das (vernunftkonstatierende und vernunftsetzende) Subjekt als Naturbeherrscher braucht.“ (Benkel 2007:163) Im Bemühen um einen Herrschaftsanspruch brauchte das BürgerInnentum mangels Titel oder Gott die positive Vernunft als Bezugspunkt für ihre Legitimation. Gleichzeitig rückte die Vernunft auch die Unvernunft in die bürgerliche Öffentlichkeit. Denn wer das Eine bezeichnet, meint damit auch unweigerlich das Andere – als alles das, was das Bezeichnete nicht ist – immer mit.

Im Licht dieser Dialektik ist die Konstitution des Wahnsinns und die Entstehung der Psychiatrie zu sehen:

„Werden Herrschaft und Selbstbeherrschung, zwanghafte Selbsterhaltung, »Beherrschung der Natur drinnen und draußen zum absoluten Lebenszweck«, dann erscheint alles, was dem ordnenden und verfügenden Zugriff sich entzieht, was außerhalb bleibt, als »absolute Gefahr« für die Gesellschaft, als Quelle der Angst und wird deshalb mit dem Stigma der Irrationalität, der Unvernunft versehen und ausgegrenzt: »die unerfaßte, drohende Natur«; »die rein natürliche Existenz«; Instinkte, Phantasie und theoretische Einbildungskraft; »Promiskuität und Askese, Überfluß und Hunger [...] als Mächte der Auflösung«; [...] die allgemeine »Angst, das Selbst zu verlieren«, die besteht, solange Selbsterhaltung, Identitätsfindung das allein herrschende gesellschaftliche Prinzip sind.“

(Dörner 1995:14)

Diese fundamentale Bedrohlichkeit jeglicher Irrationalität für das auf die Vernunft konstituierte Selbstverständnis der modernen Gesellschaft gilt es mitzudenken, wenn die Rede von der Psychiatrie ist. Entstanden aus den Ängsten der bürgerlichen Gesellschaft (vgl. Blasius 1980:22) ist sie ein Auslagerungsort für die Störfaktoren und „Abfallprodukte“ (Dörner 1995:14) des rationalen Fortschrittes (vgl. Benkel 2007:157f).

Als Rückversicherung für die Gesellschaft (vgl. Roelcke 1999:2004) konzipiert, ist die Psychiatrie seit ihrer Entstehung in der Dialektik zwischen Kontrolle und Integration der Anderen gefangen (vgl. Dörner 1995:9f). Die Gesellschaft, und nicht der/die Kranke, ist seit jeher die Legitimationsinstanz für die Psychiatrie und die Kranken spielen in dieser Konstellation immer eine untergeordnete Rolle im Vergleich zu den Bedürfnissen der Gesellschaft. Die grausamen Behandlungsmethoden von Züchtigung und Folter bis hin zur Tötung sind im Lichte des gesellschaftlichen Gesamtkontextes plausibler als aus rein medizinischer Perspektive betrachtet. Denn erst die Hinwendung zu den höheren Zielen der Gesellschaft ermöglicht die Wegrationalisierung des kranken Subjekts. So war es vielfach nicht der Wahnsinn selbst, der die Menschen in Angst versetzte, sondern die Art und Weise, wie ihm institutionell begegnet wurde. Das negative Bild der Wahnsinnigen ist demnach vor allem das Resultat der Geschichte ihrer Behandlung.

I. Stigma und Disziplinarmacht

Auch in der Gegenwart sind die Berührungängste mit dem Wahnsinn nicht von der Wirkmacht der Psychiatrie zu trennen (vgl. Blasius 1980:172) und führen zu realen Problemen. Aus einem groß angelegten Studienüberblick (Angermeyer/Dietrich 2006) geht hervor, dass die Wahrnehmung psychisch Kranker zwischen 1990 und 2004 im Grunde unverändert blieb und letztlich immer noch in einer Stigmatisierung - im Sinne einer individuellen oder strukturellen Diskriminierung als emotionale oder aktionale Reaktion auf Vorurteile - aufgeht.

Wie sich diese Wahrnehmung konkret manifestiert, zeigt sich in den Medienanalysen von Rüscher et al. (Rüscher et al. 2005). Demnach existieren vor allem drei Stereotypen des Wahnsinns und darauf aufbauend Verhaltensreaktionen:

„Media analyses of film and print have identified three common misconceptions about people with mental illness: they are homicidal maniacs who should be feared; they are rebellious, free spirits; or they have childlike perceptions of the world that should be marveled. [...] First, fear and exclusion: persons with severe mental illness are to be feared and, therefore, kept out of communities; second, authoritarianism: persons with severe mental illness are irresponsible, so life decisions should be made by others; and third, benevolence: persons with severe mental illness are childlike and need to be cared for”
(Rüscher et al. 2005:530)

Auf praktischer Ebene heißt dies vor allem eins: Viele Menschen mit psychischen Erkrankungen nehmen das Behandlungsangebot aus Angst vor der Stigmatisierung nie oder nur teilweise an (vgl. Corrigan/Rüscher 2002).

Kurzum und wenig überraschend, bedeutet eine Stigmatisierung für die Kranken keine Vorteile. Sie dient vielmehr der Gesellschaft selbst. Denn sie wirkt, ganz im dialektischen Sinn, in beide Richtungen: Wer den Wahnsinn eingrenzt (und damit abgrenzt), befreit alles andere vom Verdacht der Unvernunft. Gleichzeitig macht man den Wahnsinn rational fassbar und erhebt die Vernunft über den Wahnsinn. Die Voraussetzung dafür, „den Wahnsinn durch Rationalisierung seiner bedrohlichen Kraft zu berauben, ist eine klare Bipolarität, die Zwischenstufen keine Chance lässt.“ (Benkel 2007:158) Paradoxerweise zeigt sich gerade in der Leistung der Psychiatrie, den Wahnsinn zu rationalisieren und damit verwaltbar zu machen, die prinzipiell erkennbare und erlebbare Fiktion dieser Bipolarität zwischen Vernunft und Wahnsinn (vgl. *ibid.*:161).

Und so fügt sich noch eine weitere Lesart von Goyas Ausspruch hinzu: Indem man den Schlaf der Vernunft proklamiert, die Abwesenheit von Vernunft als Bedrohung definiert, legitimiert man den Traum der Vernunft, also jegliches Handeln im Namen der Vernunft. Indem man ersteres annimmt, wird die letzterem zugrundeliegende und ermöglichende Machtstruktur verschleiert und gleichzeitig gefestigt.

Eine Psychiatrie, die über die fiktive Grenze zwischen Vernunft und Wahnsinn frei verfügen kann, wird zum disziplinierenden Damoklesschwert über jegliche Abweichung. Beliebig in ihrer Demarkation, unmittelbar real in ihrer Konsequenz, entfaltet sich die ganze Macht dieser Institution, die stigmatisierend oder gar nihilisierend in die Selbstdisziplinierung mündet, auf die die liberale bürgerliche Gesellschaft angewiesen bleibt. Sie garantiert jene „Eigendisziplinierung, die den von außen heran getragenen Leitfaden der Vernunft verinnerlicht“ (Benkel 2007:169).

Versteht man die Psychiatrie in ihrem gesellschaftlichen Kontext erst einmal (auch) als ein Vehikel der Macht, tritt die Funktion der Bilder umso deutlicher hervor.

2. Zu den Bildern selbst

Den Wahnsinn zu erfassen ist vielleicht rein aus seinem Wesen heraus schon gar nicht möglich, weil gerade diese Unbestimmbarkeit sein Wesen ausmacht. Daraus geht aber die Frage hervor, wie etwas, was unbestimmbar bleibt, bildlich manifest wird.

Es sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, dass die Gliederung der Arbeit vom Ablauf der Forschung insofern abweicht, als dass die Bildanalysen zur Sicherstellung eines offenen Zugangs am Anfang standen und erst danach die Beschäftigung mit der Sozial- und Ideengeschichte stattfand.

In den analysierten Bildern finden sich gegenwärtig all jene in der historischen Entwicklung hervorgebrachten Differenzierungen zum vernünftigen Subjekt wieder. In den Bildern zeigt sich – wie aus den Strukturhypothesen hervorgeht - in der einen oder anderen Weise der inferiore, moralisch schuldbeladene und bedrohliche Wahnsinn. Ebenso offenbaren sie die determinierende Macht der Psychiatrie, denn erst die visuelle oder sprachliche Kontextualisierung mit ihrer Symbolik von Zwangsjacke über Isolierzelle bis Gruppentherapie macht den Wahnsinn für den/die Betrachterin letztlich erst erkennbar. Der Wahnsinn kann nur dann abgebildet werden, wenn er schon vergesellschaftet wurde. Er wird nur dann äußerlich sichtbar, wenn er zu Tage tritt und dies tut er in Form von körperlichen Symptomen oder durch jene gezeigten Kontexte der Entrückung. Was sich in den Bildern nicht zeigt, ist der genuin Kranke an sich.

Der symbolische Sinnbezug der Darstellungen wirkt teilweise fast anachronistisch, als hätte der Topos selbst keine historische Entwicklung durchlebt. Für die Soziologie tut sich jedoch ein wesentlicher Unterschied zwischen den Bildnissen von damals und den Darstellungen von heute auf: Die Bilder der Vergangenheit standen unter dem Nimbus der Medizin selbst oder hatten zumindest einen entsprechenden Verwendungszweck in der Medizin und waren somit eng an das medizinisch-wissenschaftliche Diskursfeld gebunden. Die gegenwärtigen Fotografien sind Dokumente des Alltags, materialisieren die allgemeine Sichtweisen auf den Topos und verkörpern vielleicht stärker denn je kulturelle Konzeption und gesellschaftliche Funktion des Wahnsinns und seiner Institution, der Psychiatrie. In dieser alltagskulturellen Bildlichkeit der psychiatrischen PatientInnen gehen sowohl der proklamierte Schlaf der Vernunft wie auch der im Umgang (historisch) realisierte (Alb-)Traum der Vernunft ineinander auf und formen ein drohendes Mahnmal gegen die entgrenzte Andersartigkeit. Entbunden von der narrativen Notwendigkeit der medizinischen Praxis rücken die gegenwärtigen Formen der Sichtbarmachung des Wahnsinns die Gesellschaft als solche ins Bild.

Ziel der Analyse war es, der genuinen Bildlichkeit auf die Spur zu kommen, sie interpretativ zu entschlüsseln und jenen Sinn- und Deutungshorizont aufzuspannen, der letztlich auch die Existenz der Bilder selbst begründet. Die dabei ersichtlich gewordenen historischen Kontinuitäten der Symboliken machen es einfach, an die theoretische Auseinandersetzung über die Psychiatrie als gesellschaftliche Institution anzuknüpfen. Damit kann jedoch nicht gemeint sein, die Fotografien ohne weiteres unter diese Geschichte zu subsumieren. Denn dies würde bedeuten, jene besondere Eigenständigkeit dieser (alltags-) kulturellen Artefakte zu übersehen.

Hier komme ich auf die anfangs formulierte Frage zurück, warum diese Bilder so wie sie sind – ohne medizinische Legitimation und Praxis - Fortbestand haben und sie in einer relativen Klarheit zum einseitig negativen Image der psychiatrischen PatientInnen beitragen anstatt ein differenziertes – und in vielen Fällen mit Sicherheit auch realistischeres - Bild zu entwerfen? Eine letztgültige Antwort kann auch diese Arbeit in ihrer Seinsgebundenheit des Sehens und des Wissens nicht geben, aber die Geschichte der Psychiatrie hat gezeigt, dass die Antwort dieser Frage mitnichten beim Kranken als Motiv zu finden sein wird. Ebenso hat die Historizität des Topos augenscheinlich gemacht, wie groß und fluktuierend der Graubereich zwischen Vernunft und Wahnsinn, zwischen Normalität und Pathologischem immer war und in Wirklichkeit immer sein wird. Die Bedrohlichkeit des Wahnsinns entspringt nicht zuletzt dieser Beliebigkeit seiner Determination, die die Psychiatrie von Beginn an – man denke nur an Pinel – zu einem politischen Ort wie auch Macht-Instrumentarium machte.

Conclusio und Ausblick

Der Wahnsinn selbst ist für jeden Menschen täglich erfahrbar und vertraut. Jene kleinen Aussetzer der Vernunft, die Emotionen und Träumereien, die Zwänge oder der Exzess, kurz jene Alltagsfluchten des Verstandes, die die Transdifferenz von Vernunft und Wahnsinn zum Fixum des eigenen Erlebens machen (vgl. Benkel 2007:166ff). Und doch: gerade diese Transdifferenz des ‚ganz normalen Wahnsinns‘ das Erleben der dichotomischen Ordnung als Kontinuum, verlangt paradoxerweise nach dieser stereotypen Bildlichkeit des Wahnsinns. Die in den kollektiven Wissensbestand sedimentierten Versatzstücke der Psychiatriegeschichte sind voll von Beispielen, warum diese fiktive Grenze weder aufgeweicht noch überschritten werden sollte. Denn „die Abgrenzung Vernunft/Unvernunft ist nach wie vor ein realer Kampfplatz, bei dem es um reale Existenzen geht.“ (Benkel 2007:169) So handelt es sich bei den Fotografien letztlich um die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, das Zeigen des Anderen der Differenz und damit um das Schaffen eines Referenzrahmens zur Abgrenzung des alltäglichen, des eigenen Irreseins.

Aus dieser Perspektive lässt sich ein Erklärungsansatz für die fortdauernde Bildsymbolik in den alltagskulturellen Bilderzeugnissen bilden. Die tradierten Formen der Darstellung potenzieren sich im Bestreben, die Zeichen des Irreseins möglichst weit weg von der eigenen Realität visuell zu verorten und münden in jener überholten, einseitigen Plakativität. Dabei werden jene „Monumente einer Ordnung“ (Rajchmann 2000:40) erschaffen, die in ihrer Sichtbarkeit die Ordnung des Wissens – in unserem Falle die Ausrichtung am Vernunftglauben – nicht nur reproduzieren, sondern auch stetig bestärken. In den sym-

bolischen Sinnbezügen der Bildsprache, in semantischen Konnotationen und formaler Struktur, konstatiert sich – gewollt oder ungewollt – die Seihordnung einer sich selbst disziplinierenden Gesellschaft. Die Wirkmacht der Psychiatrie, die ob ihrer Verschllossenheit als totale Institution und nun auch ob ihrer Bilderlosigkeit immer zur Mystifizierung einlud, vollendet ihre Entfaltung in den übersteigerten Visualisierungen der um Abgrenzung und Klarheit bemühten Laien-Öffentlichkeit.

Im Sinne einer kritischen Gesellschaftswissenschaft bleibt abschließend noch die Frage zu stellen, ob nicht das Ablassen von der Fotografie der reformorientierten Psychiatrie selbst in Wahrheit nicht der erste richtige, sondern der letzte unverantwortliche Schritt eines unsäglichen Weges gewesen ist. Durch dieses Vorgehen wurde nämlich nicht die Bildpraxis selbst aufgegeben, sondern bloß dem medizinischen Feld entbunden und selbiges vor ihr verschlossen. Jegliche Veränderungen hin zu einer offenen und integrierten Psychiatrie hatten dadurch keine Chance mehr auf bildliche Adaption und seitdem ist die (alltagskulturelle) Öffentlichkeit mit dem Fundus der psychiatrischen Bildlichkeit vor den 1970er-Jahren im Wesentlichen auf sich allein gestellt. Es ist demnach wenig verwunderlich, dass es zu einer Perpetuierung einer bestimmten visuellen Herrschaftsordnung gekommen ist. Ob eine reformorientierte Psychiatrie nicht im Gegenzug mit einer visuellen Gegenprogrammatik hätte operieren sollen bzw. operieren sollte, bleibt letztlich nur eine Vermutung, die zu einer fortführenden Beschäftigung mit dem Wahnsinn im Bilde einlädt.

Literatur

Andersen, Margaret/Taylor, Howard (2008) *Sociology. Understanding a Diverse Society*, Belmont: Thomson Wadsworth

Angermeyer, Matthias/Dietrich, Sandra (2006) Public beliefs about and attitudes towards people with mental illness: a review of population studies, in: *Acta Psychiatrica Scandinavica* 113(3), pp. 163–179

Antonova, Clemena (2010) On the Problem of “Reverse Perspective”: Definitions East and West, in: *Leonardo* 43(5), pp. 464-469

von Aue, Hartmann (1845) *Iwein mit dem Löwen*, hrsg. von Wolf von Baudissin, Berlin: Duncker; <http://gutenberg.spiegel.de/buch/iwein-mit-dem-lowen-1201/1>, 18.10.2015

Backhaus, Ambrosius (1989) Zur Neurophysiologie und Theologie des Sehens und der Ikonen, in: Kasack, Wolfgang (Hg) *Die geistlichen Grundlagen der Ikone*, München: Sagner, S. 45-62

Barthes, Roland (1964/1990) Die Fotografie als Botschaft, in: Barthes, Roland (Hg) *Der entgegen-kommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 11-27

Baudrillard, Jean (1986) Jenseits von Wahr und Falsch oder Die Hinterlist des Bildes, in: Hans Mat-thäus Bachmayer/Otto van de Loo/Florian Rötzer (Hg.): *Bildwelten – Denkbilder*. München: Boer 1986, S. 265–268.

Baumgärtner, Karl-Heinrich (1839) *Krankenphysiognomik*, Leipzig: Rieger
zitiert in: Vogt 1962

Blasius, Dirk (1980) *Der verwaltete Wahnsinn. Eine Sozialgeschichte des Irrenhauses*, Frankfurt a.M.: Fischer

Belting, Hans (2007) Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage, in: Belting, Hans (Hg) *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München: Fink, S.49-76

Benkel, Thomas (2007) Das Andere der Differenz. Zur Relativität von Gegensatzkonstruktionen am Beispiel des Diskursnetzes Wahnsinn / Vernunft, in: *Psychologie & Gesellschaftskritik* 31(2/3), S. 157-183

Berger, John (1974/1996) *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Reinbek: Rowohlt

Berger, Peter/Luckmann, Thomas (1969/1996) *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt a.M.: Fischer

- Boehm, Gottfried (1994) Die Wiederkehr der Bilder. In; Boehm, Gottfried (Hg) Was ist ein Bild?, München: Fink, S.11-38
- Boehm, Gottfried (2007) Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin: University Press
- Böhme, Gernot (1999): Theorie des Bildes, München: Fink
- Bohnsack, Ralf (2003) Qualitative Methoden der Bildinterpretation. In: Zeitschrift für Erziehungs-wissenschaft 6/2: 239-256
- Bohnsack, Ralf (2005) Bildinterpretation und Dokumentarische Methode, in: Wulf, Chris-topf/Zirfas, Jörg (Hg) Ikonologie des Performativen, München: Fink, S.246-262
- Bourdieu, Pierre (1974/1997) Zur Soziologie symbolischer Formen, Frankfurt a.M.: suhrkamp
- Brant, Sebastian (1494/1964) Das Narrenschiff, Projekt Gutenberg, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-narrenschiff-2985/1>, 15.10.2015
- Braus, Dieter (2014) EinBlick ins Gehirn. Psychiatrie als angewandte klinische Neurowissenschaft, Stuttgart: Thieme
- Breckner, Roswitha (2010) Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld: transkript
- Breckner, Roswitha (2010) Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien, Bielefeld: transcript
- Cassirer, Ernst (2001) Philosophie der symbolischen Formen, Teil I, Gesammelte Werke (Hamburger Ausgabe, hrsg. von Birgit Recki), Hamburg, Felix Meiner, S.1 - 49
- Charcot, Jean Martin/Richer, Paul (1887/1988) Die Besessenen in der Kunst, Göttingen: Steidl
- Conrad, Joseph (1985) Herz der Finsternis. Berlin: Fischer
- Cooley, Charles H. (1910/1962) Social Organization. A Study of the Larger Mind, New York: Schocken
- Corrigan, Patrick/Rüsch, Nicolas (2002) Mental illness stereotypes and clinical care: Do people avoid treatment because of stigma?, in: Psychiatric Rehabilitation Skills 6(3), pp. 312-334
- Dörner, Klaus (1995) Bürger und Irre. Zur Sozialgeschichte und Wissenschaftssoziologie der Psychi-atric, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt
- Esquirol, Jean-Étienne (1838/1968) Von den Geisteskrankheiten, hrsg. von Ackerknecht, Erwin, Bern: Huber
- Forster, Rudolf (1997) Psychiatriereformen zwischen Medikalisierung und Gemeindeorientierung. Eine kritische Bilanz, Opladen: Westdeutscher Verlag

Foucault, Michel (1988) Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks, Frankfurt a.M.: Fischer

Foucault, Michel (1999) Panopticism, in: Evans, Jessica/Hall, Stuart (eds) Visual Culture: the Reader, London et.al.: Sage, pp. 61-71

Foucault, Michel (1973/2013): Wahnsinn und Gesellschaft, Frankfurt a. M.: suhrkamp

Friedman, David (2001) A Mind of Its Own. A Cultural History of the Penis, New York: The Free Press

Galen (1976) On the Affected Parts, übersetzt und herausgegeben von Siegel, Rudolf, Basel: Karger

übersetzt und zitiert in: Gilman 1981

Geimer, Peter (2009) Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg: Junius

Gibson, Mary (2014) Forensic psychiatry and the birth of the criminal insane asylum in modern Italy, in: International Journal of Law and Psychiatry 37(1), pp. 117–126

Gilman, Sander (1978) Seeing the Insane: Mackenzie, Kleist, William James, in: Comparative Literature 93(5), pp. 871-887

Gilman, Sander (1981) Wahnsinn, Text und Kontext. Die Historischen Wechselbeziehungen der Literatur, Kunst und Psychiatrie, Frankfurt a. M.: Peter Lang

Glaser, Barney/Strauss, Anselm (1998) Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung, Göttingen: Huber

von Goethe, Johann Wolfgang (1999) Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Abt., Bd. 12, Frankfurter Ausgabe hrsg. von Apel, Friedmar et al (1985ff), Frankfurt a. M.: Suhrkamp

zitiert in: Tillmann 2006

Goffman, Erving (1973) Asyl. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Goffman, Erving (1974/1986) Frame Analysis. An Essay on the Organisation of Experience, Boston: Northeastern University Press

Goffman, Erving (1981) Bilder-Rahmen, in: ders.: Geschlecht und Werbung, Frankfurt a.M.: suhrkamp, S. 45-103

Gröger, Helmut/Kasper, Siegfried (1995) Zur Dominanz der organisch-biologischen Auffassung in der Psychiatrie der Wiener medizinischen Schule und den Anfängen der Psychopharmakotherapie, in: Gröger, Helmut (Hg. et al) Zur Geschichte der Psychiatrie in Wien, Wien: Christian Brandstätter, S.14-18

Gröger, Helmut/Pfözl, Heinz (1995) Die Wiener Heil- und Pflegeanstalt Am Steinhof in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Gröger, Helmut (Hg. et al) Zur Geschichte der Psychiatrie in Wien, Wien: Christian Brandstätter, S.102-107

- Imdahl, Max (1994) Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Boehm, Gottfried (Hg) Was ist ein Bild?, München: Fink, S.300-324
- Imdahl, Max (1980/1996) Giotto Arenenfresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik, München: Fink
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz (1998) Saturn und Melancholie. Studien zur Ge-schichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Klingholz, Frederike (2010) Alfred Hitchcock oder: Wie ich lernte, die Bombe zu fürchten. Die Sus-pendierung des Wissensvorsprungs: Suspense als visuelle Konzeption, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Kornberger, Silvia (2013) Vampire, Monster, irre Wissenschaftler: So viel Europa steckt in Holly-woods goldener Horrorfilmära, Hamburg: disserta
- Langer, Susanne (1965/1984) Philosophie auf neuen Wegen. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt a. M.: Fischer
- Lavater, Johann Caspar (1803) Essai sur la Physiognomie, 4. Teil, Den Haag:Van Cleef
zitiert in: Vogt 1962
- Lippmann, Walter (1922) Public Opinion. New York: Harcourt, Brace and Co
- Lombroso-Ferrero, Gina (1911) Criminal Man. According to the Classification of Cesare Lombroso, Briefly Summarized by his Daugther, New York: Knickerbocker Press
- Lombroso, Cesare (2006) Criminal Man, translated & edited by Gibson, Mary/Rafter, Nicole, Lon-don: Duke University Press
- Luther, Martin (1912) Die Bibel oder Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Revidierte Fassung der deutschen Übersetzung von Martin Luther, o.O.: o.V., http://www.gasl.org/refbib/Bibel_Luther_1912.pdf, 18.10.2015
- Mall, Gerhard (1967) Das Gesicht des seelisch Kranken, Konstanz: Schnetzler
zitiert in: Regener 2010
- Mannheim, Karl (2004) Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation, in: Strübing, Jörg/Schnettler, Jörg (Hg) Methodologie interpretativer Sozialforschung. Klassische Grundlagentexte, Konstanz: UVK, S.103-154
- Mehrkorn, Stefan (1999) Goyas Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer, <http://www.humboldtgesellschaft.de/inhalt.php?name=goya>, 15.12.2015
- Mirzoeff, Nicholas (2002) The Visual Culture Reader. 2nd Edition, New York: Routledge
- Mitchell, W.J.T. (1990) Was ist ein Bild?, in: Bohn, Volker (Hg) Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

- Mitchell, W.J.T. (1994) The Pictorial Turn, in: Mitchell, W.J.T. (Ed) Picture Theory, Chicago: uni-versity Press, p.11-34
- Mitchell, W.J.T. (2008) Bildtheorie. hrsg. und mit einem Nachwort von Frank, Gustav, Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Molière, Jean Baptiste (1666/2014) Der Menschenfeind (Le Misanthrope). Vollständige deutsche Ausgabe, übersetzt von Fulda, Ludwig, kindle edition, o.O.: e-artnow
- Morison, Alexander (1826) Outlines of Lecture on the Nature, causes and treatment of insanity, Edinburg: Lizars
zitiert in: Regener 2010
- Müller, Ludolf (1982) Die Dreifaltigkeitsikone des Andrej Rubljow, <http://www.quatember.de/J1982/q82133.html>, 12.1.2016
- Müller, Michael R. (2012) Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wis-senssoziologie des Bildes, In: Sozialer Sinn 13 (1), S.129-161
- Müller-Doohm, Stefan (1993) Visuelles Verstehen - Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik, in: Jung, Thomas/Müller-Doohm, Stefan (Hg) „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S.438-457
- Müller-Doohm, Stefan (1996): Die kulturelle Kodierung des Schlafens oder: Wovon das Schlafzimmer ein Zeichen ist, in: Soziale Welt 47(1), S.110-122
- Müller-Doohm, Stefan (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. in: Hitzler, Ronald/Honer, Anne (Hg): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. eine Einführung, Opladen: Leske+Budrich, S.81-108
- Neidhardt, Friedhelm (1979) Das innere System sozialer Gruppen, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 31, S. 639-660
- Panofsky, Erwin (1955): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln: DuMont
- Panofsky, Erwin (1980) Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Verlag Volker Spiess
- Plinius (o.A.) Naturalis historia 35,43, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43>, 13.10.2015
- Pinel, Philippe (1801) Traité sur l'Aliénation Mentale, Paris
zitiert in: Waldvogel 2007
- Portnow, Leah/Vaillancourt, David/Okun, Michael (2013) The history of cerebral PET scanning. From physiology to cutting-edge technology, in: Neurology 80(10), pp. 952-956
- Raab, Jürgen (2007) Die ‚Objektivität‘ des Sehens als wissenssoziologisches Problem, in: Sozialer Sinn 8 (2), S. 287–304

- Raab, Jürgen (2012) Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu, in: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 37:121–142
- Rajchman, John (2000) Foucaults Kunst des Sehens, in: Holert, Tom (Hg et al) Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln: Oktagon, S.40-63
- Rapold, Nadine (2008) Der psychisch Kranke. Zum Wandel der Sichtweise psychiatrischer Erkrankungen, Wien: Diplomarbeit Universität Wien
- Regener, Susanne (2006) Bildgedächtnis, Blickkultur. Fotografie als intermediales Objekt, in: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag, (14/1), S.119-132
- Regener, Susanne (2010) Visuelle Gewalt. Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts, Bielefeld: transcript
- Regener, Susanne (2013) Fotografien-wider-Willen: Fotografien-wider-Willen: Psychiatrische Bilder und Vor-Bilder vom Anderen im 20. Jahrhundert, in: Ochsner, Beate/Grebe, Anne (Hg) Andere Bilder. Zur Produktion von Behinderung in der visuellen Kultur. Bielefeld: transcript, S. 211-226
- Rilke, Rainer Maria (1902/1955) Der Panther. Im Jardin du Plantes, Paris. In: Rilke, Rainer Maria (1955ff) Sämtliche Werke, Gesamtausgabe Band 1, Wiesbaden: Insel
- Roelcke, Volker (1999) Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790-1914), Frankfurt a.M.: Campus
- Rüsch, Nicolas/Angermeyer, Matthias/ Corrigan, Patrick (2005) Mental illness stigma: Concepts, consequences, and initiatives to reduce stigma, in: European Psychiatry 20(8), pp. 529–539
- Schiller, Friedrich (o.A.) Ärzte. In: Xenien und Motivtafeln aus dem Nachlass, <http://www.egs.edu/library/friedrich-schiller/articles/xenien-und-motivtafeln/xenien-und-motivtafeln-aus-dem-nachlass/>, 13.10.2015
- Schulz, Martin (2005) Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München: Fink
- Silverman, Jacob (2015) 'Pics or it didn't happen' – the mantra of the Instagram era, <http://www.theguardian.com/news/2015/feb/26/pics-or-it-didnt-happen-mantra-instagram-era-facebook-twitter>, 13.10.2015
- Simmel, Georg (1908/1992) Exkurs über die Soziologie der Sinne, in: ders.: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, Gesamtausgabe Band 1, Frankfurt a.M.: suhrkamp, S.722-733
- Sims, Michael (2009) Adams Nabel und Evas Rippe. Eine Erkundung des menschlichen Körpers, Stuttgart: Klett-Cotta
- Spieß, Christian H. (1795/1966): Biografien der Wahnsinnigen, herausgegeben von Promies, Wolfgang, Berlin, Luchterhand

- Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador
- Tillmann, Thomas (2006) *Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe*. Berlin: de Gruyter
- Tyrell, Hartmut (1983) *Die Familie als Gruppe*, in: Neidhardt, Fiedhelm (Hg) *Gruppensoziologie. Perspektiven und Materialien*, Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 75-87
- Vogt, Helmut (1962) *Das Bild des Kranken. Die Darstellung äußerer Veränderungen durch innere Leiden und ihrer Heilmaßnahmen von der Renaissance bis in unsere Zeit*, München: J.F. Lehmann
- Voltaire (1879) *Pot-Pourri (1764)*, à: *Œuvres complètes de Voltaire, tome 25*, Paris: Garnier
- Waldvogel, Miriam (2007) *Wilhelm Kaulbachs Narrenhaus (um 1830). Zum Bild des Wahnsinns in der Biedermeierzeit*, München: LMU-Publikationen / Geschichts- und Kunstwissenschaften Nr. 18
- Weiller, Cornelius/Schneider, Frank (2014) *Moderne Bildgebung in Neurologie und Psychiatrie*, in: *Der Nervenarzt* 85(6), S.669-670
- Wyklicky, Helmut (1983) *Zur Geschichte der Psychiatrie in Österreich*, in: Berner, Peter (Hg. et al) *Zur Geschichte der Psychiatrie in Wien. Eine Bilddokumentation*, Wien: Christian Brandstätter, S.9-17
- o.A. (1796) *Détails sur l'établissement du docteur Willis, pour la guérison des Aliénés*, in: *Bibliothèque Britannique, Littérature*, Genf
übersetzt und zitiert in: Dörner 1995
- o.A. (1841) *Von der Beschaffenheit des Universums und des Menschen (Original in Altgriechisch)*, in: Ideler, Julius (Hg) *Physici et medici Graeci minores, Bd.I*, Berlin: Reimer,
übersetzt und zitiert in: Klibansky et al. 1998

Abbildungsverzeichnis

Diese Arbeit behandelt Bilder wie Texte als wissenschaftlich verwertbares Material, sofern der Persönlichkeitsschutz der Abgebildeten bereits durch allgemeine Publizität aufgehoben wurde. Das Abbildungsverzeichnis ist demnach kein UrheberInnenrechtsverzeichnis sondern, ein Quellenverzeichnis ähnlich eines Literaturverzeichnisses.

Abbildungen, die vom Verfasser bearbeitet (zugeschnitten, gespiegelt, etc..) wurden, sind mit dem Vermerk „bearbeitet“ versehen

Abb. 1 Hieronymus Bosch (nach 1490) Das Narrenschiff, <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Bosch,+Hieronymus%3A+Das+Narrenschiff>, 10.1.2016

Abb. 2 Lucas Cranach (um 1520) Der Kannibale, <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/383718>, 10.1.2016

Abb. 3 William Hogarth (1735) A Rake's Progress Nr. 8 "In the madhouse", https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/William_Hogarth_-_A_Rake%27s_Progress_-_Plate_8_-_In_The_Madhouse.jpg, 10.1.2016

Abb. 4 Temperament; Holzschnitt aus Lavaters Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe (1775-1778), https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Kaspar_Lavater#/media/File:Lavater1792.jpg, 10.1.2016

Abb. 5 Tony Robert-Fleury (1876) Doktor Pinel, der die Irrsinnigen der Salpêtrière von ihren Fesseln befreit, <http://www.fasebj.org/content/22/5/1289/F1.large.jpg>, 10.1.2016

Abb. 6 Francisco de Goya (1812) La Casa de Locos, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/71/Francisco_de_Goya_-_La_casa_de_locos_-_Google_Art_Project.jpg, 10.1.2016

Abb. 7 Théodore Géricault (1822) La Monomanie de l'envie, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/The_mad_woman-Theodore_Gericault-MBA_Lyon_B825-IMG_0477.jpg, 10.1.2016

Abb. 8 Ambroise Tardieu (1838) Manie, <http://wunderkammer.ki.se/images/mentally-ill-woman--3>, 10.1.2016

Abb. 9 Wilhelm Kaulbach (1830) Das Narrenhaus, http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/db/wiss/bildende_kunst/kuenstler/kaulbach/kaulbach_bilder/Kaulbach_Narrenhaus__600x447_.jpg, 10.1.2016

Abb. 10 Bildtafel von Kriminellen, in: Lombroso 2006:203

- Abb. 11** oA (oJ) oT, Bildunterschrift: Fernando Epileptic, in: Lombroso 1911:60
- Abb. 12** oA (oJ) oT. Bildunterschrift; Boy Morally Insane, in: Lombroso 1911:55
- Abb. 13** Abbildung aus Braus 2014:2
- Abb. 14, 22b** Jerry Cooke (1946) oT, <http://www.cerebral-coffins.com/spk/womens-ward.html>, 10.1.2016
- Abb. 15** Jerry Cooke (1946) oT, <http://www.cerebral-coffins.com/spk/womens-ward.html>, 10.1.2016, bearbeitet
- Abb. 16, 18, 22f** Claudio Edinge (1989) Juqueri Psychiatric Hospital, <http://unconsciouskoine.tumblr.com/post/3727839373/juqueri-psychiatric-hospital-1989-claudio>, 10.1.2016
- Abb. 17, 19** Lukas Kaindlstorfer (2015) Boden, Otto-Wagner-Spital
- Abb. 20** Holzschnitt von Hans Bergmeier (Anfang 16. Jahrhundert), abgebildet in: Charcot/Richer 1988:42
- Abb. 21** Stich von Bernard Picart (1720), abgebildet in: Charcot/Richer 1988:101
- Abb. 22a, 23** José Cendón (2007) oT, Bildunterschrift: Patient einer psychiatrischen Anstalt, Burundi und DRC, <http://www.oe24.at/lifestyle/slideshow/World-Press-Photo-2007/130756>, 10.1.2016
- Abb. 22c** oA (oJ) oT, Bildunterschrift: An inmate in his cell at a psychiatric facility in Aversa, Italy. *Contrasto/Redux*, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703583404576080373538042898>, 10.1.2016
- Abb. 22d** Ulet Ifansasti (oJ) oT, Bildunterschrift: A drugged psychiatric patient in distress in a typically abusive mental hospital, <http://www.examiner.com/article/antipsychotics-are-being-used-promiscuously-and-recklessly>, 10.1.2016
- Abb. 22e** George Georgiou (1999-2002) Psychiatric Hospitals – Serbia & Kosova, https://risikogruppe.files.wordpress.com/2014/02/psychiatric_hospitals_in_serbia_30.jpg, 10.1.2016
- Abb. 22g** Eitan Abramovic (2010) oT, Bildunterschrift: HANDCUFFED: A psychiatric patient who escaped during the Jan. 12 earthquake in Haiti was handcuffed at the Mars and Kline Psychiatric Centre in Port-au-Prince Wednesday, <http://blogs.wsj.com/photojournal/2010/02/25/pictures-of-the-day-356/>, 10.1.2016
- Abb. 24a** Peter Lindbergh (2007) Djimon Hounsou, <http://www.myglobalhustle.com/wp/2007/08/06/djimon-hounsous-calvin-klein-ad/>, 10.1.2016
- Abb. 24b** Leni Riefenstahl (oJ) Two young Nuba are playing their lyre in the inner yard of a house., http://www.leni-riefenstahl.de/eng/dienuba/3_2.html-, 10.1.2016
- Abb. 24c, 26, 27, 28, 30, 31, 32** José Cendón (2007) oT, <http://www.oe24.at/lifestyle/slideshow/World-Press-Photo-2007/130756>, 10.1.2016, bearbeitet

Abb. 24d Sandro Botticelli (1485/86) Die Geburt der Venus, [https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Geburt_der_Venus_\(Botticelli\)#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Geburt_der_Venus_(Botticelli)#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg), 10.1.2016, bearbeitet

Abb. 25 Robert Mapplethorpe (1980) Man in a Polyester Suit, <http://www.mutualart.com/Artwork/Man-in-a-polyester-suit/9ED97E7488727F2E>, 10.1.2016

Abb. 29 oA (oJ) oT. Grafik, <http://www.politicalgarbagechute.com/constitutional-evolution-vs-constitutional-creationism/>, 11.1.2016

Abb. 31 Standbild aus Fabian Gülza (2010) panther, <https://www.flickr.com/photos/7553234@N07/4632987086>, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 32 William Blake (1795) Nebuchadnezzar, https://en.wikipedia.org/wiki/Nebuchadnezzar_II#/media/File:William_Blake_-_Nebuchadnezzar_-_WGA02216.jpg, 11.1.2016

Abb. 33a Geoff George (2014) oT, Bildunterschrift: Sean Clifton at the Brockville Mental Health Centre. Mr. Clifton is the principal subject of Out of Mind, Out of Sight: inside the Brockville Psych, a new documentary from John Kastner., <http://www.theglobeandmail.com/globe-debate/forensic-psychiatric-patients-are-ill-not-evil---and-we-should-stop-hiding-them/article18205568/>, 11.1.2016

Abb. 33b Alvaro German Vilela (oJ) Crazy with a straitjacket in a Psychiatric, www.shutterstock.com/s/mental+patient/search.html?page=1&inline=12801700, 11.1.2016

Abb. 33c Ghislain & Marie David de Lossy (oJ) Depressed Patient in Corner of Empty Room, <http://www.gettyimages.com/detail/photo/depressed-patient-in-corner-of-empty-room-high-res-stock-photography/10093481>, 11.1.2016

Abb. 33d oA (oJ) oT, Bildunterschrift: Although Obamacare expanded mental health coverage, the demand for mental health services has remained unchanged, <http://www.usnews.com/news/articles/2014/10/29/obamacare-hasnt-propelled-mental-health-treatment>, 11.1.2016

Abb. 33e, 34 oA (oJ) oT, Bildtext: Einsamer Patient (Symbolbild): Isolierung als äußerstes Zwangsmittel, <http://www.spiegel.de/gesundheit/psychologie/bild-836111-300432.html>, 11.1.2016

Abb. 33f Yerin Mok (oJ) oT, <http://www.scientificamerican.com/article/treating-sleep-improves-psychiatric-symptoms/>, 11.1.2016

Abb. 33g oA (oJ) oT, Bildunterschrift: Psychiatric patient sitting bored on his bed in a psychiatric ward. Psychiatry is the study and treatment of mental disorders, <http://www.sciencephoto.com/media/275576/view>, 11.1.2016

Abb. 35a, 36, 37b, 38b, 39b oA (oJ) oT, Bildtext: Einsamer Patient (Symbolbild): Isolierung als äußerstes Zwangsmittel, <http://www.spiegel.de/gesundheit/psychologie/bild-836111-300432.html>, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 35b Getty Images (oJ) oT, Bildunterschrift: Die Krönung blieb aus: Mario Balotelli kauert nach dem Finale enttäuscht auf dem Rasen in Kiew, http://www.kicker.de/news/fussball/em/startseite/571284/artikel_italien-im-traenenmeer.html, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 35c Getty Images (oJ) oT, Bildunterschrift: Verängstigtes Mädchen mit Stofftier kauert am Fußboden, <http://www.br.de/radio/bayern2/wissen/gesundheitsgesprach/depressionen-kinder-psyche100.html> 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 35d San Antonio Animal Care (oJ) oT, <http://www.hypenews.de/Archive/2342>, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 35e Neil Harding/Getty Images (oJ) oT, Bildunterschrift: A human embryo. <http://www.theguardian.com/uk/2006/jun/19/health.genetics>, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 37a, 38a, 39a Andrej Rubljow (um 1411) Troiza, https://www.heiligenlexikon.de/Fotos/Andrei_Rubljow.jpg, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 39c oA (oJ) Fisch als christliches Symbol, [https://de.wikipedia.org/wiki/Fisch_\(Christentum\)#/media/File:Ichthys.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Fisch_(Christentum)#/media/File:Ichthys.svg), 11.1.2016

Abb. 40a CC Studioi/Science Photo Library (oJ) Psychiatric patient in a strait-jacket screaming <http://www.sciencephoto.com/media/275479/view>, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 40b Alfred Eisenstaedt (1938) Pilgrim State Hospital, <http://time.com/3506058/strangers-to-reason-life-inside-a-psychiatric-hospital-1938/>, 11.1.2016

Abb. 40c, 41, 42b, 43b, 46a Thinkstock/iStock (oJ) oT, <http://www.news.at/a/psychiatrie-schizophrenie-verhinderbar>, 11.1.2016

Abb. 40d Earl Kowall (oJ) Alexandra Pavilion in Montreal, <http://www.cerebral-coffins.com/spk/womens-ward.html>, 11.1.2016

Abb. 40e Shaiith/ istockphoto.com (oJ) oT, Bildunterschrift: Jobcenter darf Hartz IV Empfänger nicht zur psychiatrischen Behandlung zwingen, <http://www.hartziv.org/news/20131023-hartz-iv-empfaenger-per-zwang-zur-psychiatrischen-behandlung.html>, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 40f F1online (oJ) oT, Bildunterschrift: Die Zwangsbehandlung in der Psychiatrie wird neu diskutiert. Dabei geht es vor allem um medikamentöse Therapie, <http://www.fr-online.de/wissenschaft/therapie-wegsperren-und-fixieren,1472788,20816580.html>, 11.1.2016

Abb. 42a imago (oJ) oT, Bildunterschrift: Freudenschrei: Künftig will Rosenheims Trainer Teschke über Staudigl-Tore jubeln. http://mediadb.kicker.de/news/1000/1020/1100/5000/artikel/773662/teschke-1345555299_zoom40_crop_800x600_800x600+75+15.jpg, 11.1.2016

Abb. 42c Keystone (2014) oT, Bildunterschrift: Freudenschrei bei Roger Federer! Sieg über Murray!, <http://f.blick.ch/img/incoming/origs2632120/1995568632-w644-h429/Sport-Federer-NEU.jpg>, 11.1.2016

Abb. 43a iStock (oJ) oT, Bildunterschrift: Wenn sich Engagement nicht auszahlt, einfach einen Gang runterschalten, <http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/thesen-der-arbeitswelt-so-gaengig-so-falsch-1.78024-7>, 11.1.2016

Abb. 43c oA (oJ) oT, <http://www.eltern.de/kleinkind/spiel-und-spass/gesellschaftsspiele-fuer-kinder.html>, 11.1.2016

Abb. 44, 45 Thinkstock/iStock (oJ) oT, <http://www.news.at/a/psychiatrie-schizophrenie-verhinderbar>, 11.1.2016, bearbeitet

Abb. 46b oA (oJ) oT, Bildunterschrift: DIE! DIE! BWAHAHAHA!, <https://andallofthem.wordpress.com/2010/07/>, 11.1.2016

Abb. 46c oA (oJ) oT, <http://lemarbarrett.blogspot.dk/2014/05/research-and-planning-this-essay-will.html>, 11.1.2016

Abb. 47a oA (oJ) oT, <https://namigreenvillesc.org/support-programs/support-groups/>, 12.1.2016

Abb. 47b Wavebreak Media Ltd. (oJ) oT, http://de.123rf.com/photo_20501556_gruppentherapie-sitzung-mit-einem-therapeuten-frau-weint-in-b-ro.html, 12.1.2016

Abb. 47c oA (oJ) oT, <https://welcometomypsychosis.wordpress.com/>, 12.1.2016

Abb. 47d oA (oJ) oT, <http://www.transforminglifecenter.com/intervention/>, 12.1.2016

Abb. 47e oA (oJ) oT, Bildunterschrift: A mental health counselor might run group counseling sessions, <http://www.wisegeek.com/what-are-the-different-mental-health-counselor-jobs.html>, 12.1.2016

Abb. 47f, 48 Wavebreak Media Ltd. (oJ) oT, Bildunterschrift: Group therapy in session sitting in a circle with therapist, http://www.shutterstock.com/pic-168158039/stock-photo-group-therapy-in-session-sitting-in-a-circle-with-therapist.html?src=dKEE63_nOA1-l_wLvUIWZQ-1-30, 12.1.2016

Abb. 49 Standbild aus Miloš Forman (1975) One flew over the Cookoo's Nest, <http://cdn2.hubspot.net/hub/55042/file-2575867948-jpg/one-flew-over-the-cuckoos-nest-02.jpg?t=1447957487873&width=550>, 12.1.2016

Abb. 50a oA (2005) oT, Bildunterschrift: Der französische Staatspräsident Jacques Chirac (r) legt im lippischen Blomberg die Hand auf die Schulter von Bundeskanzler Gerhard Schröder, http://m.oslo.diplo.de/Vertretung/oslo/de/03/Tyskland__og__Frankrike/Elysee__Bildegalleri.html#gallery-9, 12.1.2016

Abb. 50b, 51a, 52a, 53, 54, 55c Wavebreak Media Ltd. (oJ) oT, Bildunterschrift: Group therapy in session sitting in a circle with therapist, http://www.shutterstock.com/pic-168158039/stock-photo-group-therapy-in-session-sitting-in-a-circle-with-therapist.html?src=dKEE63_nOA1-l_wLvUIWZQ-1-30, 12.1.2016, bearbeitet

Abb. 50c oA (oJ) oT, http://www.work-in-bavaria.de/fileadmin/_migrated/pics/UEbergabe_gestalten.jpg, 12.1.2016

Abb. 51b oA (2015) oT, https://chicagoredcrossstories.files.wordpress.com/2015/07/17070334399_4dfb4bc80b_o.jpg, 16.1.2016

Abb. 51c oA (oJ) oT, <http://expertistas.com/wp-content/uploads/2012/12/grief4.jpg>, 12.1.2016

Abb. 52b csp_michaeldb (oJ) oT, Bildunterschrift: „Clipart - mutter, vater, kind, familie, sicherheit“ <http://www.fotosearch.de/CSP144/k1441952/>, 12.1.2016, bearbeitet

Abb. 55a oA (oJ) oT, <http://sfdivorcecoach.com/wp-content/uploads/2014/07/stock-footage-young-man-sitting-on-sofa-talking-to-his-therapist-at-therapy-session.jpg>, 12.1.2016, bearbeitet

Abb. 55b Thinkstock (oJ) oT, Bildunterschrift: Career changes become part of one's life story, http://www.slate.com/articles/life/the_hive/2013/05/how_a_slate_journalist_became_a_psychiatrist.html, 12.1.2016, bearbeitet

Abb. 55d oA (oJ) oT, Bildunterschrift: Anyone who has received a diagnosis from a mental health professional has most likely had symptoms defined by the DSM, <http://edition.cnn.com/2010/HEALTH/02/10/dsm.v.revisions.psychiatry/>, 12.1.2016, bearbeitet

Abb. 56 Francisco de Goya (1797-1799) El sueño de la razon produce monstrous, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280?searchid=53e8c19e-7cf9-fe42-6ebd-8929441524c2>, 12.1.2016

Anhang

Leitfaden aus Müller-Doohm 1997:105

- 1. Bildelemente:**
 - Objektbeschreibung (das jeweils Dargestellte)
 - Konfigurationen der dargestellten Objekte (Personen wie Dinge)
 - szenische Relationen/Situationen
 - aktionale Relationen
 - zusätzliche Bildelemente im Gesamtbild (z.B. Logos oder Detailaufnahmen bei Gesamtanzeige)
- 2. Bildräumliche Komponenten:**
 - Bildformat (Gesamtbild als auch Bilder darin)
 - Allgemeinperspektivische Bedingungen: Vordergrund/Hintergrund, Fluchtlinien, partielle Raumperspektiven etc., planimetrische Bedingungen (Linien, Zentralität etc.)
 - Einzelperspektivische Anordnungen der Objekte
- 3. Bildästhetische Elemente:**
 - Licht-Schattenverhältnisse
 - Stilmomente/-arten
 - graphische/photographische Praktiken
 - Druckart, Druckträger
 - Farbgebungen/Farbnuancen
- 4. Textelemente:**
 - Signifikantes Vokabular
 - Morphologische Besonderheiten (Akronyma, Rechtschreibänderungen, Assonanzen)
 - Phraseologismen (stilistische Mittel, Anspielungen)
 - Isotopiemerkmale, -verhältnisse
 - syntaktische Besonderheiten (Satztyp, Satzgefüge, grammatikalische Funktionen wie Modus, Tempus, Interpunktion etc.)
 - maßgeblicher Textstil (narrativ, informativ, rhetorisch)
 - funktionale Satztypen (perlokutionäre Akte z.B.)
 - Schriftarten, Ästhetik des Schriftbildes
 - Sekundärinformation (Preise, Katalognummern u.a.)
- 5. Bild-Textverhältnis:**
 - Emblematische Verhältnisse (Überschrift, Bild, Text [subscript])
 - Größenverhältnis von Text und Bild
 - Quantitatives Verhältnis von Text in der Anzeige
 - Lokalisierung der Schrift

Abstracts

Deutsch

Bis zu den Psychiatriereformen der 1970er war das Bemühen um bildlich-materielle Manifestation des Wahnsinns allgegenwärtig in der Psychiatrie. Unter dem Nimbus der medizinischen Diagnostik und Didaktik entstanden so zahlreiche Vor-Bilder, die mit dem Ende der psychiatrischen Bildpraxis nicht aus der Alltagskultur verschwanden. Befreit von der medizinischen Determination und vollends der Allgemeinheit überlassen, zeigt sich vielleicht stärker als jemals zuvor die kulturelle Bedeutung des verbildlichten Wahnsinns. Die vorliegende Arbeit widmet sich diesen Bildern, fragt nach den geläufigen Formen der Bildlichkeit und sucht letztlich auch nach Erklärungen für die Funktion dieser Bilder im gesellschaftlichen Kontext der Gegenwart.

Dabei geht die Arbeit von einem fundamentalen Wandel hin zu einer visual culture aus, die die noch nie dagewesene Allgegenwärtigkeit wie Wirklichkeitsrelevanz der Bilder proklamiert. Das Bild in der kollektiven Sinnerschließung derart zentral gesetzt, öffnet sich auch der soziologische Blick auf die Eigendynamik und -logik der Bildlichkeit, die sich anders als Sprache entfaltet und daher auch nach einer eigenständigen Theorie und Methodologie verlangt. Die vorgenommenen Bildanalysen an alltagskulturellen Fotografien von PsychiatriepatientInnen basieren auf der struktural-hermeneutischen Symbolanalyse nach Müller-Doohm, angereichert mit methodologischen und methodischer Anleihen aus der Grounded Theory nach Glaser/Strauss und der Figurativen Hermeneutik nach Müller.

Die Ergebnisse der Analysen legen nahe, dass sich die Wirkmacht der Psychiatrie – seit jeher angetrieben von der zentralen Bedeutung des Diskurses über den Wahnsinn für die vernünftige Gesellschaft – in den Bildern der Alltagskultur nicht nur perpetuiert, sondern vollends entfaltet. So bringt das Bestreben der Allgemeinheit, in der Sichtbarmachung des Wahnsinns eine möglichst klare Abgrenzung zu sich selbst zu ermöglichen, letztlich übertrieben plakative wie symbolisch überladene Bilder des Wahnsinns hervor, die vermutlich weit mehr zeigen und vermitteln als die Alltagswirklichkeit der Psychiatrie selbst.

English

Until the psychiatric reforms in the 1970's the endeavor to create visual manifestations of insanity was omnipresent and resulted in a myriad of paragons of visualized insanity. Ever since modern psychiatry put an end to this practice, these images have not vanished from popular culture. Disposed of their constraint of serving medical purpose only, these pictures may clearer than ever offer an insight on the cultural importance of visualized insanity. The present paper has a focus on these pictures, takes an interest in the common forms of this imagery and finally looks out for explanations of the functional purpose of these pictures in contemporary society.

In doing so, the paper assumes a fundamental cultural change towards a visual culture, which manifests itself in an unprecedented omnipresence and relevance of images. The centrality of the visual entails a specific dynamic and logic which differs from language and therefore requires a specific theoretical and methodological approach. The empirical analyses of photographic pictures of psychiatric patients in this paper build on the Struktural-hermeneutische Symbolanalyse by Müller-Doohm, enriched with fragments of Grounded Theory by Glaser/Strauss and the Figurative Hermeneutik by Müller.

The results suggest that the efficacy of psychiatry – which itself has always been driven by the importance of the discourse about insanity for the reasonable society – not only perpetuates, but completely unfolds itself in the pictures made by the general public. The attempt to clearly distinguish oneself from the insane finally results in an exaggeratedly bold and symbolically cluttered imagery, which assumingly puts more tragedy on display than can be found in the current reality of psychiatric treatment itself.

