



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kulturgeschichtliche Aspekte der Körperprothetik
anhand ausgewählter Kriegsbeschädigtenfotografien
des Ersten Weltkriegs“

Verfasserin

Katharina Mitterer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 308

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Volkskunde

Betreut von: Ao. Univ.-Prof. Dr. Klara LÖFFLER

Danksagung

Ich danke meiner Betreuerin Klara Löffler für die fachliche Beratung und den moralischen Beistand sowie Erika Simoni vom TMW für ihr Engagement.

Für die finanzielle Unterstützung und den emotionalen Rückhalt während meiner gesamten Studienzeit danke ich Romana, Peter, Fred und Flo.

Inhalt

<i>Bilderverzeichnis</i>	6
<i>Einleitung</i>	7
I. Militarisierte Männlichkeit	9
I.1. Das bürgerliche Männlichkeitsideal und die allgemeine Wehrpflicht	9
I.2. Zwingende Opferbereitschaft und das Paradoxon der kriegesischen Männlichkeit.....	12
II. Die Bildanalyse	15
II.1. Erläuterungen zur Methode.....	15
II.2. Formale Bildbeschreibung	16
II.2.1 Die Bilderserien	16
II.2.2 Die Bildercollagen	27
II.3. Evidente Bildinhalte.....	36
II.4. Latente Bildinhalte: Rekonstruktion des Entstehungs- u. Gebrauchszusammenhangs	41
II.4.1. C. Seebald und das k.u.k. Kriegspressequartier	41
II.4.2. Das k. u. k. Reservespital Nr. 11	42
II.4.3. Die Kriegsbeschädigtenfotografie.....	44
II.4.4. Exponierte Invalide	46
II.4.5. Die Rolle der Ärzte und Techniker	47
II.4.6. „Zurück an die Front“	49
II.4.7. Die symbolische Feminisierung u. reale Vereinzelung der Kriegsversehrten	50
II.4.8. Die Prothesen versagen.....	52
II.5. Rekonstruktion des Aufbewahrungs- u. weiterer Verwendungszusammenhänge.....	53
II.5.1. Der Weg ins Museum	53
II.5.2. Die Bilder als Teil des Bildgedächtnisses des TMW	56
II.5.3 Die Bilder im Kontext meiner Arbeit.....	57
III. Résumé	59
<i>Abstract</i>	65
<i>Lebenslauf</i>	67

Bilderverzeichnis

<i>Bild I. a:</i> Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen	19
<i>Bild I. b:</i> Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen	22
<i>Bild I. c:</i> Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.....	23
<i>Bild I. d:</i> Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen	25
<i>Bild I. e:</i> Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.....	27
<i>Bild II. a:</i> Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen	32
<i>Bild II. b:</i> Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen	36
<i>Bild III. a:</i> Verein Technik für die Kriegsinvaliden	54
<i>Bild III. b:</i> Fotografie zur Ausstellung des k.u.k. Reservespitals Nr. 11.....	55

Einleitung

Die vorliegende Arbeit wurde durch einen Museumsbesuch inspiriert. Die Prothesenabteilung der Dauerausstellung „Alltag – Eine Gebrauchsanweisung“ im Technischen Museum Wien (TMW) gab den Ausschlag für eine kulturgeschichtliche Auseinandersetzung mit dem Thema der Körperprothetik zur Zeit des Ersten Weltkriegs.

Ausgehend vom militarisierten Männlichkeitsideal des 19. Jahrhunderts sollten historische Kriegsbeschädigtenfotografien befragt werden, deren ursprünglicher Entstehungs- und Gebrauchskontext im medizinischen Fürsorgewesen zu finden ist und die noch während dem Krieg den Wandel zu Museumsobjekten vollzogen.

Welche Sinnpotentiale sich hinter den sieben betrachteten Bildertafeln verbergen und welche symbolischen Dimensionen ihren Bildinhalte im historischen Diskurs zukamen, waren die zentralen Fragestellungen meiner Analyse.

Damit der Interpretation keine Bildinhalte entgehen ist ihr eine detaillierte formale Bildbeschreibung voran gestellt.

In einem weiteren Arbeitsschritt wurden evidente Bildinhalte, d.h. thematische Verdichtungen und Handlungsbezüge bzw. direkte Anzeichen der Bedeutungsstrukturen zusammen gefasst. Um die symbolischen Dimensionen der Bilder nachzuvollziehen, wurden schließlich ausgehend von den evidenten Bildinhalten abwesende Wirklichkeiten (latente Bildinhalte) rekonstruiert. Insbesondere pragmatische Aspekte der Bilder, d.h. Entstehungs- und Verwendungszusammenhänge spielten für die Analyse der symbolischen Bedeutungsdimensionen eine zentrale Rolle.

I. Militarisierte Männlichkeit

I.1. Das bürgerliche Männlichkeitsideal und die allgemeine Wehrpflicht

Im Laufe des 18. Jahrhunderts gewann das Bürgertum zunehmend gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Einfluss. Nunmehr Deutungselite, beeinflusste es das Bild moderner Maskulinität maßgeblich. Zum einen wurde, inspiriert von der griechischen Antike, ein ästhetisches Bewusstsein entwickelt, das die Bedürfnisse der Gesellschaft nach Ordnung und Fortschritt symbolisierte.¹ Die gesellschaftlichen Umstrukturierungen, ausgelöst durch die industrielle Revolution und die napoleonischen Kriege hatten in den Menschen das Verlangen nach klaren, progressiven Strukturen geweckt.² Das männliche Schönheitsideal wurde neu ausgehandelt, um künftig eine gesunde und fortschrittliche Gesellschaft widerzuspiegeln. Die aristokratische Abstammung wurde im Zuge der kritischen Auseinandersetzung mit der Feudalordnung abgewertet; die Vorstellung von Ritterlichkeit dagegen ausgedehnt.³ Um den eigenen sozialen Status zu verteidigen oder seine männlichen Tugenden zu demonstrieren lebte das, ursprüngliche in adligen Kreisen praktizierte, Duellieren fort.⁴ „Ziel war nicht länger der Tod des Gegners, sondern das Wahren der Prinzipien von Recht und Ordnung, die der bürgerlichen Schicht so wichtig waren. Männliche Ehre bedeutete nicht länger, nur Standesbewusstsein zu besitzen. Das Duellieren und das Fechten [...] wurden jetzt als Charakterschulung betrachtet.“⁵

Ein wohlgeformter, muskulöser, dynamischer männlicher Körper verwies nach bürgerlichen Deutungen auf körperliche Fertigkeiten und Geschicklichkeit. Diese Kombination von Schönheit und Stärke des neuen maskulinen Ideals sollte eine gesunde, moderne Gesellschaft repräsentieren.⁶

Die napoleonischen Kriege waren der Auslöser für politische Bestrebungen eine allgemeine Wehrpflicht durchzusetzen, mit dem Ziel ein langfristig und allzeit bereites wehrhaftes Volk

¹ Vgl. Mosse 1997, S.42ff

² Vgl. ebd., S.50

³ Vgl. ebd., S. 34

⁴Vgl. ebd., S. 31f

⁵Vgl. ebd., S. 33

⁶ Vgl. ebd., S.35

auszubilden.⁷ Bisher war der Staat für den Schutz seiner Bewohner und die Landesverteidigung verantwortlich gewesen; die Herausforderung lag also darin den Bürgern ein Pflichtgefühl gegenüber dem Staat und dem Gemeinwesen beizubringen.

Das maskuline Stereotyp vom tugendhaften, stattlichen und kämpferischen Bürger wurde im Laufe des 19. Jahrhundert zunehmend als identitätsstiftendes Symbol eingesetzt, um das Nationalbewusstsein der Bevölkerung und ihr Verantwortungsgefühl gegenüber der Gemeinschaft zu festigen.

Insbesondere die Vorstellung eines kämpferischen Männlichkeitsideals unterlag dabei einer langsamen Etablierung. Noch im Rahmen des napoleonischen Russlandfeldzugs, d.h. zu Beginn des 19. Jahrhunderts, berichteten bayrische Soldaten ohne Scham von Todesangst und Furcht vor Gefangennahme, von Erschöpfung und Friedenssehnsucht.⁸ Briefe und Tagebucheinträge dieser Zeit geben Aufschluss über die emotionale, enge und liebevolle Bindung der Frontsoldaten zu ihren daheimgebliebenen Ehefrauen und Verlobten oder auch zu barmherzigen Pflegerinnen und Liebhaberinnen vor Ort.⁹ Sie handeln von der Sehnsucht nach den daheimgebliebenen Familien und geben Einblick in das Selbstbild der Männer. Was sie als Männer definierte, war die *Beziehung* zu ihren Kindern und Frauen. Selbst aus großen Entfernungen unternahmen sie den Versuch ihren Pflichten als Familienväter nachzukommen.¹⁰ Die emotionale Zuwendung an den Partner spielte für das Selbstverständnis beider Geschlechter eine wichtige Rolle: Noch im ausgehenden 18. Jahrhundert standen Liebesheiraten im Zentrum des bürgerlichen Familienideals.¹¹

Problematisch für die Durchsetzung des kriegerischen Männlichkeitsideals in der bürgerlichen Gesellschaft war außerdem der schlechte Ruf des Militärs, das als Auffangbecken für trunksüchtige und faule Herumtreiber galt.¹² Vom Rest der Gesellschaft abgekapselt, geführt von einer zumeist adeligen Offizierskaste, existierte das Militär bis ins 19. Jahrhundert hinein als eigener Stand.¹³

Die Idee eine allgemeine Wehrpflicht durchzusetzen und damit die Bringschuld der Bürger gegenüber ihrer Nation einzufordern stieß also anfänglich auf viel Kritik und Widerstand.

Die Aristokratie wehrte sich gegen das Gleichheitsprinzip der allgemeinen Wehrpflicht, das vorsieht allen Ständen dieselben Pflichten und Rechte einzuräumen. Angehörige des

⁷ Vgl. Frevert 1996, S. 72

⁸ Vgl. Murken 2009, S. 319

⁹ Vgl. ebd., S. 321

¹⁰ Vgl. ebd., S. 323

¹¹ Vgl. ebd., S. 325

¹² Vgl. Frevert 1996, S. 77

¹³ Vgl.: Hanisch, S. 21.

Bildungsbürgertums verurteilten das Konskriptionssystem als „Rückkehr in die Barbarei“ und befürchteten das Ende aller Kultur, Wissenschaften, Freiheit und Bildung. Kaufmänner, Handwerker und Gastwirte hatten wirtschaftliche Einbußen zu befürchten, sollten sie jahrelang auf ihre Söhne verzichten müssen.¹⁴

Dennoch trug das politische und mediale Engagement Früchte. Das wachsende Nationalbewusstsein, die Abkehr vom Feudalsystem und das neue bürgerliche Männlichkeitsideal, das sich so hervorragend eignete die aufstrebende Nation zu repräsentieren, führten schlussendlich zur Umsetzung der Wehrpflicht, die „jeden Mann, unabhängig von seiner sozialen Herkunft, seinem Beruf, seinem Geburtsort, zum Soldaten machte und ihm militärische Ordnungsvorstellungen einimpfte“¹⁵.

Zusätzlich schaffte man demütigende, drakonische Militärstrafen sowie die ständischen Beschränkungen, die alleine dem Adel das Offizierskorps zugänglich machten, ab, um die Attraktivität des Militärs zu steigern.¹⁶

Zugleich wurden die Staatsbürgerrechte an die Wehrpflicht gebunden. Mit dem Argument, dass nur derjenige, der für sein Vaterland Verantwortung übernehmen durfte, letztlich dafür gewonnen werden konnte es mit Leib und Leben zu verteidigen, forderten Politiker das politische Partizipationsrecht an die Wehrpflicht zu binden.¹⁷ Davon waren alle bürgerlichen Ehrenrechte, d.h. das Recht zu Wählen, einen Gewerbeschein zu führen und staatliche und kommunale Ämter zu bekleiden, betroffen. Wenn auch nicht alle politischen Forderungen umgesetzt werden konnten, so entwickelte sich der Militärdienst dennoch sukzessive zum politischen und gesellschaftlichen Initiationsritus für junge Männer.¹⁸

Um einen uniformen, geeinten „Körper“ zu schaffen, wurden zumindest temporär regionale, ständische und soziale Differenzen aufgehoben, da die allgemeine Wehrpflicht Männern aller Schichten die Möglichkeit gab ihre Männlichkeit unter Beweis zu stellen.¹⁹ Das von nationalstaatlicher Seite zu Identifikationszwecken eingesetzte kriegerische Männlichkeitsbild, half dadurch nicht nur die Wehrpflicht einzuführen, sondern wurde durch diese sogar verstärkt - soweit bis der vaterlandstreue Krieger als allgemein gültige maskuline

¹⁴ Vgl. Frevert 1996, S. 75

¹⁵ Ebd., S.81

¹⁶ Vgl. ebd., S.77

¹⁷ Vgl. ebd., S.78f

¹⁸ Vgl. ebd., S. 79

¹⁹ Vgl. ebd., S.80

Idealvorstellung fixiert war. Konsequentermaßen war dadurch der „unkriegerische Habitus der Zivilisten als Ausdruck persönlicher Feigheit und Selbstsucht denunziert“²⁰.

Um die Wehrhaftigkeit der Zukunft zu gewährleisten wurde die Jugend mittels Gymnastik, Sport und Kriegsspielen früh auf den Militärdienst vorbereitet und zum Patriotismus erzogen. Als bekanntester Vertreter der neuen Turnbewegung gilt Friedrich Ludwig Jahn, der betonte, Turner hätten keusch, rein, fähig, furchtlos und wahrheitsliebend zu sein und stets bereit Waffen zu tragen.²¹

Während sich diese Entwicklung in Preußen bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts vollzog, wurde die Wehrpflicht in Österreich-Ungarn, ausgelöst durch eine Niederlage ausgerechnet gegen Preußen, erst 1868 eingeführt.²²

I.2. Zwingende Opferbereitschaft und das Paradoxon der kriegerischen Männlichkeit

Nachdem die Vaterlandsliebe zum Prüfstein wahrer Männlichkeit geworden war, stellte der Tod im Kampf um die Heimat die einzig logische höchste Stufe des Heldentums dar.²³ Dieses größte aller Opfer wurde zum Befreiungsakt idealisiert, der sowohl der Nation, als auch dem Soldaten, der fortan nicht mehr an alltägliche Zwänge gebunden war, Freiheit bringen sollte.²⁴ Opferbereitschaft wurde nicht nur zum zwingenden Attribut aufrichtiger Männlichkeit, sie wurde mit aller Konsequenz eingefordert: Wer im Kriegseinsatz den eigenen Tod zu meiden versuchte, musste mit Erschießung durch das Militärgericht rechnen.²⁵

Natürlich befinden sich zu jeder Zeit alle Männer in einer zwangsweise erzeugten Relation zum hegemonialen Männlichkeitsideal. Für die Konstituierung der Gesellschaftsordnung des 19. Jahrhunderts war dieser Umstand besonders notwendig, da sie sich vor allem durch die Ausgrenzung jener definierte, die dem Ideal nicht entsprachen.²⁶ Diese gesellschaftliche

²⁰ Frevert 1996, S. 81

²¹ Vgl. Mosse 1997, S. 60ff

²² Speziell zum k. u. k. Heer siehe: Hämmerle, Christa: Des Kaisers Knechte. Erinnerungen an die Rekrutenzeit im k. (u.) k. Heer 1868 bis 1914. Wien/Köln/Weimar 2012.

²³ Vgl. Mosse 1997, S. 74

²⁴ Vgl. ebd., S. 72

²⁵ Vgl.: Hanisch 2005, S. 17f

²⁶ Vgl. Schmale 2003, S. 198

Exklusion wurde ab Mitte des 19. Jahrhunderts systematisch betrieben und von Faktoren wie Religion, Sprache, Herkunft, sexuelle Orientierung, etc. abhängig gemacht.²⁷ „Die Grenze zwischen der modernen Gesellschaft und ihren Feinden musste scharf gezogen werden, damit die Männlichkeit als Symbol einer gesunden Gesellschaft an diesem Kontrast Stärke gewinnen konnte.“²⁸

Der Erste Weltkrieg verknüpfte Nationalismus und Maskulinität enger als je zuvor miteinander. Millionen Soldaten zogen in den Krieg, ihr jeweiliges Vaterland zu verteidigen und zu ehren. Der Kriegsmythos prophezeite einen, aus den Schützengräben auferstandenen, gestählten Mann.²⁹ Die Realität stellte sich etwas anders dar: Über 8 Millionen Männer kehrten europaweit als „Kriegskrüppel“³⁰ heim.

Zwar hatte sich noch im 19. Jahrhundert eine Kriegsversehrtenfürsorge institutionalisiert und Kriegsbeschädigtenverbände organisiert, doch mit den unerwarteten Massen an Verehrten stieß man schnell an seine kapazitativen Grenzen. Noch während des Krieges musste sich die Gesellschaft mit den Problemen der Fürsorge und der Frage der sozialen Reintegration der Kriegsversehrten auseinandersetzen.³¹ „In der Figur des dauerhaft versehrten Invaliden trat der Krieg in den Horizont des zivilen Alltagslebens ein.“³² Die Kriegsinvaliden wiederum hatten nun mit einem Körper zu leben, der ihnen nicht länger die gewohnte männliche Identifikation ermöglichte. Mobilität, Arbeits- und Leistungsfähigkeit, Kraft, Autorität und Zeugungsfähigkeit waren wesentliche Elemente des männlichen Selbstverständnisses, auf die die kriegsversehrten Männer nicht mehr zurück greifen konnten.³³ Die reale Erfahrung von Tod und Versehrtheit stand in direktem Widerspruch zur anfänglichen Begeisterung für den Krieg, als Abenteuer oder persönliche Erfüllung.³⁴

Wurden die verwundeten Soldaten zu Beginn des Krieges noch als opferbereite Helden gefeiert, so hatte die moralische Überhöhung aufgrund der unerwarteten hohen Zahl bald ein Ende.³⁵ Vor allem staatlichen Renten und finanzielle Fürsorge wurden von vielen nicht nur als ausreichende Entschädigung angesehen, mit wachsender Zahl der Kriegsoffer wurden sie

²⁷ Vgl. Mosse 1997, S.79ff

²⁸ Ebd. 1997, S. 94

²⁹ Vgl. ebd., S.153

³⁰ Siehe dazu: Kienitz 2008a, S.110-120

³¹ Vgl. Kientiz 2008a, S. 17

³² Ebd., S., S.22

³³ Vgl. ebd., S. 21

³⁴ Vgl. Mosse 1993, S.133

³⁵ Vgl. Kienitz 2008a, S. 23

auch als Argument für die Habgier der Invaliden heran gezogen. Eine schleichende Entwertung der soldatischen Leistungen und Opfer führte zu der Erwartung, die Kriegsbeschädigten müssten ihre Versehrtheit verbergen. Mit Kriegsende verschlimmerte sich die Situation speziell für die Kriegsbeschädigten der Verlierermächte, da der Invalidenkörper nun zusätzlich die nationale Niederlage und Versehrtheit symbolisierte und die Sinnlosigkeit der gebrachten Opfer veranschaulichte.³⁶

In Folge dessen beanspruchten vor allem Ärzte und Ingenieure die gesellschaftliche Anerkennung ihrer Deutungsmacht bezüglich der fragmentierten Körper³⁷. Denn Technik und medizinische Forschung versprachen nicht nur verwundeten Individuen auf die Beine zu helfen, sondern die gesamte Gesellschaft von der Stigmatisierung des Versagens befreien.

³⁶ Vgl. Kienitz 2008a, S.23

³⁷ Vgl. ebd., S. 114

II. Die Bildanalyse

II.1. Erläuterungen zur Methode

Die interpretative Analyse der folgenden Bilder setzt nicht an den Sinngeweben der Kriegsbeschädigtenfotografie des Ersten Weltkriegs an sich an. Hier soll der Versuch unternommen werden anhand weniger ausgewählter Bildertafeln bzw. mittels Rekonstruktion ihrer individuellen Entstehungs-, Gebrauchs- und Aufbewahrungskontexte Einblick in ihre Deutungspotentiale zu geben. Angelehnt ist dieses Vorhaben an Roswitha Breckners Methodik der Bildanalyse, die sie in ihrer Habilitation „Sozialtheorie des Bildes“³⁸ ausführlich darlegt.

Als erster Analyseschritt erfolgt eine detaillierte Beschreibung der formalen Gestalt der Bilder. Anhand genauer Erfassung der thematischen und kompositorischen Struktur der Bildinhalte sollen zu interpretierende Sinneinheiten festgemacht werden. Dabei wird allen Fotografien gleichermaßen Aufmerksamkeit geschenkt. Sich wiederholende formale Elemente werden durchaus abgekürzt, da sich die Bildertafeln alleine durch die jeweiligen Fotografien unterscheiden. An dieser Stelle ist es unbedingt erforderlich zu betonen, dass die Analyse anhand digitalisierter und reproduzierter Bilder erfolgte. Je nach Bedarf konnte so, für Detailbetrachtungen, stark in die Bilder gezoomt werden. Die verkleinerten Ausdrucke auf Papier beeinflussten vor allem den Gesamteindruck. Dies ist insofern wichtig, da sich sowohl durch die Vergrößerung als auch durch die Verkleinerung eine andere Wahrnehmung, aber auch ein anderes Bildverständnis ergibt. Außerdem ist festzuhalten, dass ich der Materialität der Originalobjekte keine Beachtung schenken konnte. Insofern klammert die Analyse Aspekte der Nutzung aus, die sich anhand von haptischer Wahrnehmung und detailliert sichtbaren Abnutzungsspuren erschlossen hätten.

In einem nächsten Analyseschritt werden zusammenfassend evidente Inhalte und Strukturen extrahiert, um Symbolisierungspotentiale sichtbar zu machen.

³⁸ Siehe dazu: Breckner, Roswitha: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld 2010. Ergänzend dazu: Breckner, Roswitha: Bildwelten – Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien. 2008. Online-Beitrag zu *Workshop & Workshow* vom 23./24.11.2007. www.univie.ac.at/visuellesoziologie/ [abgerufen am 13.11.2012]

Im Rahmen der Rekonstruktion von Entstehungs- und Gebrauchskontext werden die Bilder anschließend mit zeitgenössischen Theorien zum historischen Diskurs um die Kriegsversehrtheit und die Prothesenentwicklung sowie den eingangs erörterten Männlichkeitskonstruktionen konfrontiert, um sie darin zu verorten. In diesem Schritt wird das Symbolisierungspotential der Bilder für die Gesellschaft des Ersten Weltkriegs verdeutlicht.

Um den diachronen Verwendungs- und Aufbewahrungszusammenhang der Bildertafeln zu erörtern, werden schließlich zwei weitere Bilder herangezogen, deren Inhalte auf eine Neukontextualisierung hinweisen. Diese Bilder werden keiner detaillierten Analyse unterzogen, sondern dienen alleine dem Zweck der Interpretation der Serien und Collagen.

Als letzter Analyseschritt erfolgt eine Reflexion meiner Arbeit, die auf zeitgenössische Bedeutungspotentiale der Bilder verweist und erläutert, warum sie Gegenstand dieser Untersuchung sind.

II.2. Formale Bildbeschreibung

Die Analyse umfasst zehn unterschiedliche Bilder, wobei zwei dieser Bilder keine detaillierte Beschreibung erfahren, da sie alleine dem Zweck der Kontextualisierung dienen. Um den Überblick zu erleichtern unterteile ich sie in drei Gruppen: I. Bilderserien, II. Bildercollagen, III. Bilder der Kontextualisierung; innerhalb dieser Gruppen wurde die Reihenfolge der Inventarnummern des Technischen Museums beibehalten.

Neben den sechs-teiligen *Bilderserien* werden zwei weitere Bildertafeln analysiert, die aus jeweils neunzehn Fotografien zusammengesetzt sind. Um die beiden Bildtypen nominell zu differenzieren, unterscheide ich anhand der augenscheinlichen Gestaltung zwischen einfachen *Serien* und dreizeiligen *Collagen*.

II.2.1 Die Bilderserien

Die Bildertafeln I.a bis I.e beinhalten jeweils sechs schwarz-weiß Fotografien, die horizontal in regelmäßigem Abstand nebeneinander angeordnet und auf einem dunklen Untersatzkarton

mit den Maßen 23 cm x 88,9 cm angebracht sind. Die verkleinerte Arbeitsversion (Verhältnis etwa 1:3) wirkt auf den ersten Blick wie ein horizontaler Film- oder Fotostreifen. Dieser Eindruck entsteht zusätzlich durch eine Dynamik in der Darstellung der Personen. Fast erwartet man eine zusammenhängende Geschichte, gleich einem kurzen comic strip. Diese Eigenschaft erwähne ich explizit, damit klar wird, dass es sich bei jeder Bilderserie (und jeder Collage) um *ein Bild* handelt, das als solches eine Gesamtanalyse erfährt.

Bild I.a

Beim erstmaligen Betrachten der Bilderreihe lassen sich einige Charakteristika umgehend festmachen:

- es handelt sich um Schwarzweißfotografien
- die sechs horizontal angereihten Einzelbilder zeigen immer eine Person
- alle Personen werden bei einer jeweils unterschiedlichen körperlichen Tätigkeit abgebildet
- sämtliche Personen sind männlich
- alle Männer sind ähnlich gekleidet
- den Männern fehlen beide Hände und/oder Arme.

Die Bildunterschrift, die sich unter den mittleren beiden Bildern befindet, bestätigt diesen ersten Eindruck, indem sie einen Hinweis auf den Inhalt der Bilder gibt: „Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.“ Diese Betitelung klammert jedoch einen wesentlichen Aspekt der Fotografien aus: Die Männer sind nicht nur an beiden Armen amputiert, sie tragen auch Prothesen, welche ihnen die „verschiedenen Verrichtungen“ ermöglichen.

Um eine eventuelle thematische Anordnung auszumachen, werden die Fotos der Reihe nach betrachtet.

Ganz links sieht man einen jungen stehenden Mann mit Schnauzbart. Er trägt ein helles Hemd und eine Hose, die von Hosenträgern gehalten wird. Die Haltung seiner Schultern und Arme lässt darauf schließen, dass er gerade dabei ist, sich eine Weste an- bzw. auszuziehen. Seine Hosentaschen sind gerade noch zu sehen, der Rest des Körpers ist auf der Fotografie nicht sichtbar. Dass dieser Mann keine Hände hat, fällt nur bei genauerer Betrachtung auf, da die dunklen Lederkappen, die er an den Armstümpfen trägt vor dem dunklen Hintergrund kaum

sichtbar sind. Der Mann blickt direkt in die Kamera. Sowohl seine Haltung als auch die Kleidung verweisen darauf, dass hier der Akt des An- bzw. Auskleidens festgehalten wird. Die Fotografie friert demnach eine dynamische Bewegung ein. Diese Momentaufnahme einer Bewegung – so viel sei jetzt schon vorweg genommen – findet sich auf allen Fotografien der Bilderserie wieder und soll an späterer Stelle aufgegriffen werden.

Geht man eine Fotografie weiter nach rechts so sieht man einen weiteren Mann in hellem Hemd und Weste. Anhand seines gerade noch sichtbaren Hosenbundes ist ersichtlich, dass er sitzt. Auch er trägt die an riesige Fingerhüte erinnernden Lederkappen an den Armstümpfen. Mit seinem rechten Arm, der über ein Ellbogengelenk verfügt, führt er mittels Metallhaken eine Schnur durch die Haken seiner Weste, um sie auf diese Weise zu schließen. Sein Blick ist abwärts auf die Hakenleiste seiner Weste gerichtet. Er wirkt konzentriert und vertieft in seine Handlung, was den Betrachter - konträr zum vorherigen Foto – weniger direkt anspricht. Foto Nr. 3 zeigt einen auffällig jungen Mann beim Zähneputzen. Auch er trägt eine Weste, die sich mit Prothese zubinden lässt und die Lederkappe am rechten Arm, an welcher die Zahnbürste befestigt ist. Im Hintergrund hängt ein kleiner rechteckiger Spiegel. Dieses Foto hat beim erstmaligen Betrachten der Bilderserie meinen Blick auf sich gezogen, vermutlich weil es zentral angeordnet ist und auch dieser Mann den Blick in die Kamera richtet. Sein Körper wird von rechts beleuchtet; seine linke Gesichtshälfte mit der vom Zahnbürstenkopf gewölbten Wangenbacke ist dadurch sehr hell und gut sichtbar.

Das vierte Foto von links zeigt – Statur, Kleidung und Art der Versehrtheit deuten darauf hin - denselben jungen Mann wie Foto Nr. 3. Der kleine rechteckige Spiegel ist etwas zentraler platziert und jetzt in die Handlung mit einbezogen. Die abgelichtete Person hat der Kamera den Rücken bzw. die rechte Körperseite zugewandt. Die Pose verrät, dass der Blick des Mannes in den Spiegel gerichtet ist. Er kämmt sich mit einem, an seiner Lederkappen-Prothese der rechten Hand montierten Kamm die Haare.

Auf dem fünften Foto der Reihe findet man denselben Mann vor, der schon auf Bild Nr. 2 zu sehen war. Diesmal steht er neben einem Stuhl, sein rechtes Bein auf eben diesen abgestellt, zu seinem Fuß hinab gebeugt. An der Metallvorrichtung seiner Prothese ist eine Schuhbürste befestigt mit welcher er seinen rechten Schuh bürstet. Die Kameraperspektive ist so gewählt, dass der Betrachter, dem Blick des Mannes nach unten folgend, den rechten hellen Hemdsärmel entlang, zur Prothese samt Schuhbürste blickt.

Das letzte Bild der Reihe ganz rechts außen zeigt eine ähnliche Situation. Es handelt sich um denselben Mann, der diesmal - erneut stehend - seine Hose bürstet. Wieder ist sein Blick nach

unten gerichtet, auf die Bürste an seinem rechten Arm, die auf dem Bund bzw. dem oberen Stück seines rechten Hosenbeines liegt. Aufgrund der dezentralen Lage und dem stark nach unten geneigten und deshalb schlecht zu sehenden Gesichts hat dieses Bild meine Aufmerksamkeit zuletzt auf sich gezogen.

Als letztes Element dieses Bildes gilt es das Logo im rechten unteren Eck zu beschreiben. Es handelt sich um einen filigranen Kreis, der drei Zeilen Schrift beinhaltet: „PHOT / C SEEBALD / WIEN“ deuten auf ein Fotostudio bzw. den professionellen Fotografen C. Seebald aus Wien hin. Die Schrift, der Kreis und die Zeilen sind hell, der Untergrund schwarz, die Gestaltung verweist auf den Jugendstil.



Bild I. a: Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen

Zusammenfassend kann für Bild I.a festgehalten werden, dass der Blick zuerst auf das linke mittlere Bild fiel, insbesondere auf das deutlich sichtbare Gesicht der abgebildeten Person. Als nächstes führte die Blickrichtung an den linken Rand. Ob es sich hier auch wieder um das in die Kamera blickende Gesicht als Anzugspunkt, oder die gewohnte Suche nach einem Anfang der erwarteten „Bildergeschichte“ handelt, vermag ich nicht zu sagen. Ab diesem Zeitpunkt jedenfalls erfolgt die Wahrnehmung von links nach rechts und pendelt dann hin und her, um schließlich die Reihe als Ganzes zu erfassen. Über die Identität der Männer erfahren wir nichts; es handelt sich um namenlose, aber nicht gänzlich anonymisierte Invalide, deren Gesicht zweimal deutlich und dreimal zumindest im Ansatz erkennbar ist.

Abgebildet werden drei verschiedene Männer, die sechs unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen. Die Anordnung der Bilder erfolgt dabei eher einer thematischen Zusammengehörigkeit der Fotosujets und weniger einer Ordnung der Personen, was die Menschen in ihrer Bedeutung hinter die demonstrierten Handlungen zurück treten lässt. Die ersten beiden Fotografien thematisieren das An- und Auskleiden, die mittleren Bilder verweisen auf Körperpflege, die rechten beiden Bilder haben das Reinigen der Kleidung zum

Motiv. Alle Fotografien halten demnach Alltagshandlungen fest, an denen die Armprothesen in wesentlichem Ausmaß Anteil nehmen – mit Ausnahme des ersten Fotos. Zusammenhängend betrachtet demonstrieren die ausgewählten Handlungsdarstellungen das morgendliche Ritual eines Armprothesenträgers.

Es handelt sich des Weiteren um Handlungen, die für gewöhnlich in privatem bzw. häuslichem Rahmen stattfinden. Inwiefern der Moment der Privatsphäre für die Analyse der Bilder relevant ist, soll an späterer Stelle nochmals aufgegriffen werden.

Außerdem tragen alle Männer ähnliche, einfache Kleidung. Aufschluss über die soziale Herkunft der Männer erhält man aufgrund dieser jedoch nicht, da man spätestens seit dem Erfassen des Logos von einer Inszenierung durch einen professionellen Fotografen ausgehen muss, in der die Kleidung einen Teil der arrangierten Darstellung ausmachen könnte.

Alle Männer wurden vermutlich vor demselben dunklen Hintergrund fotografiert. Charakteristisch an diesem Hintergrund ist ein schwarzer vertikaler „Streifen“, der in allen Bildern auftaucht und bei dem es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Grenze zweier zusammen gestellter Fotohintergründe handelt.

Zusammenfassend interpretiere ich die Bilderserie als einen Versuch den mühelosen Alltag eines Invaliden mithilfe von Prothesen dazustellen – anhand bildlich dargestellter Praxis.

Bild I.b

Die zweite Bilderserie hat eine identische Rahmung wie Bild I.a, inklusive Schriftzug und Firmenlogo. Alle fotografierten Männer tragen an den Armstümpfen die gleichen Lederkappen als Prothesen und die einfache, aber funktionelle Kleidung wie die Männer der oben beschriebenen Bilderserie.

Die erste Fotografie der Reihe, ganz links unterscheidet sich von bisherigen Fotos durch seine Unschärfe. Hier wurde tatsächliche Bewegung festgehalten. Konkret handelt es sich um einen jungen Mann, der mit einem Teppichklopfer eine Hose ausklopft. Sein gesamter Körper ist nach links gedreht, wir sehen also seine Vorderseite sowie die rechte Körperhälfte. Sein Blick ist auf das Hosenbein gerichtet, das gerade noch ins Bild ragt und das er mit dem Haken an der Lederkappenprothese seiner linken Hand zu sich zieht. An der Prothese des rechten Armes ist der Teppichklopfer befestigt, der gerade zum Schlag ausholt bzw. herab schwingt. Das Arbeitsgerät ist so lang, dass der Kopf des Teppichklopfers nur im Ansatz im Bild zu sehen ist. Meiner Vermutung nach ergeben das Gewicht und die Länge des Teppichklopfers

eine so starke Hebelwirkung, dass der Mann das Gerät für eine Fotoaufnahme kaum still halten konnte. Auffällig ist hier auch der Hintergrund: das rechte vertikale Drittel des Bildes hat einen schwarzen Hintergrund, der Rest ist hell und beinhaltet einen Türrahmen und eine Bodenkante. Dies legt den Schluss nahe, dass der Mann sich über einen dunklen Fotohintergrund hinaus bewegt hat und somit auch das Umfeld zum Bildinhalt wurde.

Das zweite und dritte Bild der Reihe zeigen dieselbe Handlung aus zwei verschiedenen Perspektiven. Auf der linken Fotografie schäumt sich der an einem Tisch sitzende Mann das abgewandte Gesicht mit einem Rasierpinsel ein. Auf dem rechten Bild, das frontaler aufgenommen wurde, rasiert er sich; ein kleiner Handspiegel steht dazu vor ihm auf dem Tisch. Die Aufsätze für die Prothesen sind jeweils andere. Die beiden Fotografien (insbesondere das rechte, auf dem das Gesicht besser zu erkennen ist) sind zusammen mit dem nächsten Foto jene, die bei der erstmaligen Betrachtung als erstes auffallen.

Die vierte Fotografie ist insofern speziell als sie die einzige der Serie ist, in welcher die abgebildete Person in die Kamera und damit direkt den Betrachter anspricht. Der Mann wird von rechts beleuchtet, seine linke Körperhälfte ist demnach gut zu sehen, während die andere im Schatten liegt. Sein Oberkörper ist stark nach rechts geneigt, da ihn das Gewicht am rechten Arm nach unten zieht. Am Haken seiner rechten Armprothese hängt ein Eimer, der ob der starken Neigung des Körpers tatsächlich gefüllt zu sein scheint. Der straff gezogene Hemdsärmel und der angespannte Gesichtsausdruck des Mannes verstärken diesen Eindruck. Unterschenkel und Füße sowie ein Großteil des Eimers sind nicht mehr im Bild.

Auf der folgenden Fotografie leert der vermutlich selbe Mann eben diesen Eimer über einer Waschschüssel, die auf einem Stuhl steht, aus. Dazu bückt er sich, um mit dem Haken an der linken Armprothese den Boden des Eimers zu fassen um ihn vornüber zu kippen. Die Frage, ob der Eimer auf dem vierten Bild bereits gefüllt war, um eine „authentische“ Darstellung der Transportkapazität der Prothese bzw. der Fähigkeit des Wasserholens zu verdeutlichen, oder ob der Fotograf schlicht Zeit einsparen wollte kann im Nachhinein nicht mehr geklärt werden. Jedoch bestärkt diese Inszenierung meine Hypothese, dass die Fotografien in aller Deutlichkeit zeigen wollen, was Prothesenträger und ihre Ersatzglieder imstande sind zu verrichten – eben nicht nur theoretisch.

Die letzte Fotografie dieser zweiten Serie ist mir zuletzt ins Auge gesprungen, bei genauerer Betrachtung jedoch sehr aufschlussreich. Die Szenerie ist denkbar unspektakulär, veranlasst aber zu der nun expliziten Hypothese, dass die Fotos nicht in einem Studio aufgenommen

wurden. Zu sehen ist ein Mann, der einen leeren, kargen Flur fegt. Den Fluchtpunkt bildet das Ende des Ganges, das eine gerahmte Glastür und menschliche Schemen erahnen lässt. An der linken Wand erkennt man eine Tür; die rechte Wand des Ganges sieht man nicht, die Lichtkegel am Boden lassen dort jedoch Fenster vermuten. Da der Mann nur von der Seite der vermuteten Fenster bestrahlt wird, schließe ich weitere Lichtquellen wie Lampen oder Scheinwerfer aus. Bei der Person könnte es sich um den Mann handeln, der sich „zuvor“ rasiert hat. Bart und Kragen, sowie derselbe Grad an Amputation weisen darauf hin. Seine Schuhe sollten noch Erwähnung finden: es handelt sich um schwarze Hausschuhe, die darauf verweisen könnten, dass sich der Invalide zur Zeit der Fotoaufnahme an seinem dauerhaften Aufenthalts- oder einem Wohnort befand, oder dass dieser inszeniert werden sollte.



Bild I. b: Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen

Die Anordnung der Bilder erfolgt wiederholt eher thematisch als personenbezogen. Ausgehend von der Mittelachse beschäftigen sich die beiden Bilder auf der linken Seite mit Körperhygiene, die beiden rechts der Mittelachse mit Wasserholen/Waschschüssel füllen (was als Hausarbeit im Rahmen der Körperhygiene gewertet werden kann). „Gerahmt“ werden diese vier Fotografien von links und rechts außen. Beide Randbilder haben Hausarbeit zum Thema. Eine logische Zusammengehörigkeit sämtlicher Fotomotive kann ich jedoch nicht ausmachen, da die Handlungen sehr unterschiedliche Bereiche des Alltags umfassen.

Die beiden Randbilder veranlassen zu der Hypothese, dass die Fotografien nicht in einem Fotostudio aufgenommen wurden. Die dunkle Rückwand verweist wiederum auf eine bewusste Inszenierung, wobei der vertikale Spalt in dieser Wand eine Improvisation vermuten lässt.

Die körperlich anstrengenden Tätigkeiten des Teppichklopfers und des Eimerträgers werden durch die jeweilige Inszenierung als eben solche vermittelt. Die Bildertafel, als Instrument der

Theorie, versucht damit einen Schritt Richtung praktische Demonstration zu machen und die physischen Fähigkeiten der Verwehrten hervorzuheben.

Bild 1.c

Kleidung, Art der Prothese und Setting gleichen denen der vorherigen Bilder. Wieder finde ich auf allen Fotografien den dunklen Fotohintergrund mit Spalt vor, diesmal lässt sich sogar eine Vorrichtung am Boden ausmachen, die wahrscheinlich als Fixierung dient.

Diese Serie ist meiner Wahrnehmung nach die homogenste der Serien, da es sich um eine chronologische Erzählung mit einem Protagonisten handelt. Von links nach rechts lässt sich ein logischer Ablauf von Handlungen ausmachen, die immer derselbe Mann vorführt.

Links außen ist der Mann mittleren Alters damit beschäftigt sich zu waschen. Er ist – mit nacktem Oberkörper - über eine Waschschüssel, welche auf einem Stuhl steht, gebeugt und reibt sich die Brust mit seinem rechten Armstumpf, über den ein Waschlappen gestülpt ist, ab. Die Hose, die er auf diesem Bild trägt, fehlt auf dem folgenden wieder. Hier ist er damit beschäftigt sich ein großes, weißes Unterhemd überzuziehen. Das dritte Foto zeigt ihn auf dem Stuhl sitzend, eine helle Stoffhose an seiner Taille festbindend; er trägt hier bereits die prothesenfreundliche Weste mit Hakenleiste. Auf Bild Nr. 4 und 5 zieht er sich sitzend Strümpfe über und bindet, das Bein auf dem Stuhl abgestellt, einen Schuh. Das letzte Bild zeigt ihn, die Hose fixierend.



Bild I. c: Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen

Thematisiert wird, mit Ausnahme des ersten Bildes, das sich aber dennoch in den Ablauf logisch einfügt, das Ankleiden, das bisher insgesamt am häufigsten vertretene Thema der Bildertafeln. Ich schlussfolgere daraus, dass das Ankleiden im Tagesablauf der Invaliden einen neuralgischen Punkt dargestellt haben könnte.

Die Serie ist außerdem jene, die in ihrer Gesamtdarstellung den bislang höchsten Grad an thematisierter Privatsphäre aufweist.

Bild I.d

Die vierte Bilderserie ist in mehrerer Hinsicht bemerkenswert. Zum einen werden neue Handlungsinhalte vorgestellt, zum anderen neue Prothesen. Die Betrachtung der Fotoreihe war vor allem durch ein Hin- und Herpendeln bestimmt, da alle Bilder (mit einer Ausnahme) ähnliche Motive zeigen. Ins Auge springen allenfalls die helleren Fotos. Die Fotografie rechts außen allerdings verursacht eine enorme Irritation, da sie einen salutierenden Soldaten zeigt. Bislang erweckten die Serien den Eindruck Alltagshandlungen darstellen zu wollen, die in Verbindung mit Prothesen verrichtet und damit erleichtert werden. Salutieren ist, sofern man nicht beide Arme gänzlich verloren hat jedem möglich. Hier liefert das Bild einen entscheidenden Hinweis auf seine Intention: Der Mann salutiert mithilfe einer Prothese, die einer natürlichen Hand zum verwechseln ähnlich ist. Derselbe Mann ist auf der zweiten Fotografie von rechts damit beschäftigt die Hakenleiste seiner Uniformjacke zuzubinden; auch dies tut er mit der handähnlichen Prothese. Das Material dieser Prothese ist nicht gut erkennbar, jedenfalls ist sie dunkel und könnte mit Leder oder Textil (wie ein Handschuh) überzogen sein. Auffällig ist, dass in dieser Serie alleine der salutierende Soldat direkt in die Kamera blickt. Die übrigen Männer halten ihren Blick gesenkt, auf die Tätigkeit konzentriert.

Die übrigen vier Fotografien nehmen erstmals die Themen Essen und Trinken in den Fokus. Vier verschiedene Männer demonstrieren dabei abwechselnd den Gebrauch von Essgeschirr. Das Bild links außen zeigt einen frontal aufgenommenen Mann, dunkelhaarig mit Schnauzbart, der an einem kleinen Tisch sitzt. An den Prothesen in Form der bekannten Lederkappen ist Essbesteck befestigt. Der rechte Arm, samt beladenem Löffel liegt auf halber Höhe zwischen Teller und Mund.

Der Mann rechts nebenan, von der Seite aufgenommen, sitzt an einem Tisch und hält mit seiner Lederkappenprothese ein gefülltes Trinkglas.

Auf der dritten Fotografie von links wird der Gebrauch einer Serviette demonstriert. Besonders ist hier die andersartige Prothese. Es handelt sich um ein Ersatzglied, dass einen menschlichen Arm inklusive Hand imitiert. Die Prothese ist mit Gurten an den Armstumpf

geschnallt und die künstlichen Hände suggerieren einen problemlosen Umgang mit dem Essbesteck.

Das vierte Foto von links zeigt einen Mann, der aus einer Flasche in ein Glas einschenkt. Auch er trägt die Prothese mit Handsatz an seinem rechten Armstumpf, der linke ist nicht im Bild. Zwei Details seien noch erwähnt: auf dem Tisch vor ihm liegt Essbesteck und ein zur Seite geschobener Teller. Außerdem ist sein Hemd nur schlampig geschlossen, was in Summe einen leicht chaotischen Eindruck hinterlässt und Fragen zur Inszenierung und Professionalität des Fotografen aufwirft.

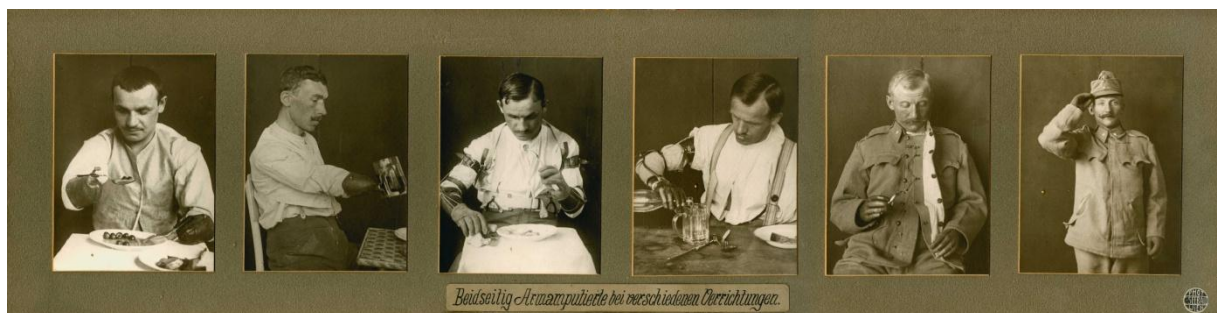


Bild I. d: Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen

Resümierend ist festzuhalten, dass die Bilderserie erstmals auf einen militärischen Kontext verweist.

Gerade die Fotografien, die das Essen und Trinken, d.h. oftmals gesellige Bereiche des Alltags, thematisieren, lassen die Frage aufkommen, wieso die Männer immer einzeln auftreten. Im Kontext des Ankleidens und der Körperhygiene schien dies noch nachvollziehbar, hier wirken die Männer aber isoliert. Das Thema der Nahrungsaufnahme wird in den kommenden Serien nicht mehr aufgegriffen, d.h. es ist durch diese Bilderserie in verdichteter Form repräsentiert.

Bild I.e

Das Foto am linken Rand zeigt einen schreibenden Mann mittleren Alters. Er wurde frontal fotografiert: sein Oberkörper und das Gesicht sind leicht über den Tisch gebeugt, auf dem ein dünnes Heft oder großes Stück Papier liegt. Der Mann trägt die bereits bekannte prothesenfreundliche Weste und ein Hemd darunter sowie die Lederkappe mit Metallvorsatz an seinem rechten Arm. Dieser Arm ist auf den Tisch gelegt und führt die Feder über das

Papier. Der linke Arm ist gänzlich amputiert. Sein Gesicht ist nicht deutlich zu sehen, dennoch lassen sich charakteristische Züge und ein Schnauzbart ausmachen.

Obwohl sein Gesicht im Schatten liegt, denke ich, dass es sich auf der nächsten Fotografie um denselben Mann handelt. Diesmal trägt er nur Hemd, Hose und Hosenträger, doch statt der Lederkappe jene Prothese, die am Oberarm festgeschnallt wird und über eine Handprothese verfügt. Er steht an einer großen weißen Türe und – so meine Vermutung – sperrt deren Schloss auf bzw. zu. Der Schlossbeschlag ist sehr dunkel und die Hand davor lässt die Handlung nicht mit absoluter Sicherheit festlegen.

Der dritte Mann in der Reihe demonstriert den Gebrauch eines Wasserhahnes mit der großen Armprothese. Die rechte künstliche Hand liegt auf dem Griff der Bassena, die an einer weißen Wand montiert ist, mit der linken führt er ein Glas unter den Wasserauslass. Dieser Mann ist auffallend gut gekleidet: er trägt eine dunkle Hose mit hohem Bund und ein Hemd mit einer Manschette auf der linken Seite, wo es die Prothese zulässt. Es ist das hellste Bild in dieser Reihe und zieht deshalb die Aufmerksamkeit zuerst auf sich.

Der vierte Mann der Reihe, bekannt aus vorherigen Bildern, sitzt und blickt zu seinem Schoß herab. Was genau er tut, lässt sich nicht bestimmen. Jedenfalls trägt er die große Prothese am rechten Arm (der linke fehlt zur Gänze) und dreht den Ellbogen nach oben, während seine künstliche Hand in Schoßnähe etwas hält. Außerdem ragen von rechts ein Tisch und ein Suppenteller ins Bild. Die Tatsache, dass man die Handlung nicht erkennen kann, lenkt den Blick auf die aufwendige Prothese.

Der vorletzte Mann, es könnte sich wieder um den vorherigen handeln, da auch ihm der gesamte linke Arm fehlt, bückt sich vornüber zu Boden und hebt mit dem Haken der Lederkappen-Prothese einen Gegenstand auf. Auf diesem Bild sieht man wieder die Stützen des aufgestellten Fotohintergrundes, der nicht bis ganz zum Boden reicht.

Das letzte Bild schließlich zeigt einen Mann, der eine Leiter hinauf steigt. Die Aufnahme fand im Freien statt - allem Anschein nach auf einem Dach, denn hinter dem Mann kann man einen großen Rauchfang aus Ziegelsteinen erkennen. Der Mann trägt ein „Schiffchen“ und verweist damit wie die vorherige Bilderserie auf einen militärischen Kontext.



Bild I. e: Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen

Diese letzte Bilderserie fällt durch ihre thematische Vielfalt auf. Zwar ist man dem Prinzip des einzeln Vorführenden treu geblieben, doch die Bilderserie zeigt eine größere Bandbreite an alltäglichen Handgriffen, Männern, Prothesen und Schauplätze als bisher. Dies erweckt den Eindruck eines beabsichtigten Querschnitts an Handlungsmöglichkeiten eines Invaliden (obwohl die exakte Festlegung einer der Verrichtungen nicht möglich war). Dass einer der Handlungsträger auf einen militärischen Zusammenhang hinweist – diesmal wesentlich subtiler – soll in einer zusammenfassenden Interpretation aufgegriffen werden.

II.2.2 Die Bildercollagen

Beide Collagen beinhalten neunzehn gleich angeordnete Fotografien: sieben Hochformatfotografien in der oberen und in der unteren Zeile, zentral positioniert ein Foto in Querformat, mit gänzlich neuen Bildinhalten, das links und rechts von jeweils zwei kleineren Hochformatfotos umgeben ist.

Die Abzüge sind auf einem hellgrauen Untersatzkarton angebracht, der seinerseits von einem dunkleren Karton gerahmt wird.

Bild II.b zeigt leichte Abnutzungsspuren an den Kanten, das rechte untere Eck des Kartons ist gänzlich abgerissen. Bild II.a ist in noch schlechterem Zustand: an insgesamt vier Stellen fehlen Stücke des dunklen Rahmens, die Kanten sind stark abgewetzt und auch die Fotografien selbst sowie der helle Untergrund weisen Kratzer auf.

Das Inventarblatt des Museums gibt an, dass C. Seebald auch der Fotograf dieser Bilder ist. Zwar ist auf den Collagen dessen Logo nicht abgedruckt, aber bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass einige Fotografien der Serien auch in den Collagen Verwendung gefunden haben.

Die Collagen verfügen über keine Bildunterschrift.

Bild II.a

Die Einzelaufnahmen

Obwohl die zentral positionierten Fotos eine wesentliche Abweichung von den Serien darstellen, werden sie bei der Beschreibung erst mal hintangestellt. Denn zwei andere „Neuerungen“ ziehen noch mehr Aufmerksamkeit auf sich. Es sind die jeweils ersten Bilder der ersten und zweiten Reihe.

Das Bild ganz links im oberen Eck zeigt einen dünnen Mann mit Schnauzbart vom Hosenbund aufwärts mit nacktem Oberkörper. Seine Unterarme sind amputiert, die Oberarme liegen eng am Körper. Der Bildhintergrund ist dunkel, wodurch der helle Körper deutlich hervorgehoben wird. Er wurde frontal aufgenommen, sein Blick ist in die Kamera gerichtet.

Darunter (und etwas nach rechts versetzt) ist ein ähnliches Foto platziert. Dieser Mann wurde formatfüllender aufgenommen. Seine Unterarme fehlen nur etwa zur Hälfte; er hat die Ellbogen gebeugt, sodass die Armestümpfe vor der Brust zueinander zeigen. Was unterhalb der Unterarmstümpfe liegt, ist auf dem Foto nicht zu sehen. Der Mann ist kräftig gebaut, er trägt ebenfalls einen Schnauzbart, sein Kopf ist leicht zur Seite gedreht und er lächelt.

Bei weiterer Betrachtung kann man erkennen, dass der schwächliche Mann alle Tätigkeiten der oberen Reihe demonstriert. Auf dem zweiten Foto von links wäscht er sich. Vor ihm steht ein Stuhl mit einer Waschschüssel darauf, ein Handtuch und eine weitere Prothese sind über die Lehne gehängt. Der Mann trägt eine Hose und eine weiß Unterhose darunter, die über dem Bund hervor blitzt. Er ist über die Schüssel gebeugt, den Kopf zur Seite gedreht und wäscht sich mit einer Prothese, an der ein großer weißer Waschlappen angebracht ist, die linke Schulter.

Die nächste Fotografie der Reihe zeigt eben diesen Mann, seitlich aufgenommen, beim Essen. Er sitzt an einem kleinen Tisch, den Blick auf den Teller und das Essen gerichtet. Mit der Gabel, die an der Prothese seines linken Armes befestigt ist, zielt er auf das Essen. Auf dem nächsten Bild erkennt man, dass auch seine Kleidung in den mechanischen Ablauf der Nahrungsaufnahme einbezogen ist. Hebt er den Arm, spannt sich die Schnur, die von der Gabel über den Arm zum Hosenbund führt und die Gabel stellt sich um 90 Grad auf, sodass der Mann – wie auf dem nächsten Bild dargestellt – die Gabel inkl. Essen (vermutlich handelt es sich um Brot) an den Mund führen kann. Er trägt eine Weste, die auf seine Armstümpfe

zugenäht ist. Der rechte Arm, mit dem er sich am Tisch abstützt, trägt eine kleine Lederkappe. Der Blick des Mannes wirkt teilnahmslos und abwesend.

Auf der nächsten Fotografie, hebt der Mann, der nun spiegelverkehrt vor demselben Tisch sitzt, mit der Prothese seines linken Armes einen Bierkrug hoch, der mit einer dunklen Flüssigkeit gefüllt ist.

Das Foto rechts davon zeigt den Mann, von den Oberschenkeln aufwärts, mit zwei künstlichen Armen posierend. Er blickt, die Brauen leicht zusammen gezogen, in die Kamera. Den linken Arm hält er angehoben, der rechte liegt auf Höhe seiner Hüfte. Über die künstlichen Hände sind dunkle Handschuhe gezogen, er selbst trägt die robust wirkende Hose der voran gegangenen Fotos sowie Hemd und Hosenträger.

Auf der letzten Fotografie – er ist gleich „ausgerüstet“ wie auf dem Foto zuvor – dreht er seinen Körper vom Betrachter weg und hält eine Türklinke in der rechten künstlichen Hand. Ob der Mann tatsächlich imstande ist die Türe zu öffnen bzw. zu schließen ist nicht eindeutig erkennbar, da sich die Klinke in einer waagrechten Position befindet. Von der Tür ragt nur ein Ausschnitt ins Bild, der gesamte rechte Bildhintergrund liegt im Dunklen - vermutlich ein unbeleuchteter Gang.

Die übrigen Fotografien zeigen den lächelnden kräftigen Mann, dessen variierender Haarschnitt darauf hinweist, dass die Fotos nicht alle an einem Termin gemacht wurden. Der Mann mit nacktem Oberkörper und entblößten Armstümpfen trägt sein Haar sehr kurz, doch auf mehr als der Hälfte der Fotos ist es etwas länger. Auf der Fotografie rechts davon geht der Mann einer nicht eindeutig auszumachenden Handlung nach. Die Aufnahme zeigt den Mann seitlich, das Gesicht im Halbdunkel, den rechten Arm angehoben. Er hat seinen Körper zur Wand gedreht, an der eine Weste an zwei Wandhaken angebracht ist. Entweder hält er die Weste zwischen seinen Armstümpfen eingeklemmt (den linken Arm kann man auf dem Foto nicht sehen) und der Moment des Aufhängens wurde festgehalten, oder er ist bereits dabei in den rechten Hemdsärmel zu schlüpfen. Die Haltung des Armes deutet meiner Ansicht nach allerdings auf ersteres hin, was anschließend ein rasches und selbstständiges Überziehen der Weste ermöglichen würde

Einen anderen interessanten Bildinhalt liefert die Weste selbst. An dem hängenden Kleidungsstück sieht man, dass die Lederkappen, an denen die Metallschienen angebracht wurden, keine losen Ersatzglieder, sondern direkt an die Hemdsärmel der Weste angenäht sind.

Überspringt man das mittlere Bild, so sieht man den Mann, die Weste mit dem Mund zurecht ziehend. Er trägt auf dieser Fotografie eine Hose mit Hosenträgern, aber kein Hemd.

Das letzte Bild der Reihe ist die Fortsetzung des vorletzten. Der Mann hat den Rücken zur Wand gedreht und den Blick in die Kamera gerichtet. Er führt beide Armstümpfe in die nach unten hängenden Ärmel. Über dem Hemd, aber unterhalb der Hosenträger, ist ein Gurt um seinen Oberkörper geschnallt. Im linken unteren Eck findet sich der Fortgang der Handlung. Der Mann führt die Schnur mit dem Metallaufsatz seiner Prothese durch die einzelnen Haken der Jacke, um sie von oben nach unten zuzuziehen.

Die zweite Fotografie von links in der untersten Reihe baut wiederum auf jenem Bild auf, auf der sich der Mann mithilfe seines Mundes die Weste überzieht. Er ist nun angekleidet und hält die Prothesen mit den Metallansätzen hoch, sodass sie auf Brusthöhe und damit im Zentrum des Fotos gut erkennbar sind.

Auf den beiden kommenden Fotos demonstriert er den Umgang mit Essbesteck, das an den Lederkappen befestigt ist. Er wurde frontal aufgenommen und zerkleinert einmal die Speise mit Messer und Gabel und benutzt auf der zweiten Fotografie einen Löffel. Über dem Tisch liegt ein weißes Tisch Tuch.

Im Mittelpunkt der kommenden beiden Fotografien steht die Konstruktion der Prothesen, die mit künstlichen Händen ausgestattet sind. In die Inszenierungen sind keine Alltagshandlungen einbezogen. Der Mann fungiert als statisches Modell. Auf dem linken der beiden Fotos wurde er von vorne aufgenommen. Sein rechter Arm hängt seitlich an seinem Körper herab. Den linken Arm hält er angehoben und angewinkelt waagrecht vor seiner Brust, die Außenseite der Hand zeigt zum Betrachter. Die zweite Fotografie präsentiert die Rückenansicht des Mannes. Die Arme sind leicht nach hinten gestreckt, sodass die Hände auf dem Gesäß liegen. Die beiden Fotos lenken den Blick auf die Komplexität der Prothesentechnik. Während die relativ einfachen Lederkappen nur kleine Metallschienen zum Ankoppeln funktioneller Werkzeuge bieten, ahmen diese Prothesen den menschlichen Körper nach. Die Prothese ist mit mehreren Gurten an den Oberarmen und entlang des Rückens festgeschnallt. Außerdem verlaufen Metallschienen an den Innen- und Außenseiten der Arme. Was genau sich unter den Handschuhen, die an den Handgelenken mit zwei Druckknöpfen verschlossen sind, verbirgt bleibt ein Geheimnis. Zum kurzärmeligen Hemd und der Hose samt Hosenträgern gesellt sich auf der letzten Fotografie – sie befindet sich im rechten unteren Eck der Bildtafel – ein breiter Gurt, der um den Bauch geschnallt wurde. Erneut demonstriert der Mann die Nahrungsaufnahme, diesmal mit dem großen Prothesengeschirr. Die künstlichen Hände halten

Löffel und Gabel, die mit dicken Holzgriffen ausgestattet wurden. Die Aufnahme zeigt den Mann frontal abgelichtet vor einem kleinen quadratischen Tisch. Tisch Tuch und Serviette sind vorhanden. Was auf dem Teller liegt lässt sich nicht feststellen, doch ein aufgespießtes Stück der Speise führt der Mann mit der Gabel in Richtung des Gesichts, das nach unten auf den Teller gerichtet ist.

Das Gruppenfoto

Zuletzt gilt es die zentral positionierte Fotografie zu beschreiben. Sie stellt neben den „Nacktaufnahmen“ die zweite erhebliche Neuerung gegenüber den Serien dar und springt bei der Betrachtung besonders ins Auge.

Sechs Männer stehen mehr oder weniger versetzt, aber dennoch gut sichtbar, in einem sonst fast leeren Raum in drei Zweiergruppen positioniert. Die Art der Prothesen, die Handlungen, die Kleidung sowie die Prothesenträger selbst sind aus den vorangegangenen Betrachtungen bekannt. Neu an dieser Fotografie ist die halbtotale Einstellung, die mehrere Personen und den sie unmittelbar umgebenden Raum zeigt.

Die Beschreibung erfolgt wie gewohnt von links nach rechts: Ein Mann in weißen Kittel beobachtet die Handlung des Mannes rechts neben ihm, einem Prothesenträger, der das Verschließen seines Hosenschlitzes übt. Der dritte Mann von links ist etwas in den Vordergrund gerückt und sitzt auf einem Stuhl. Seine Beine sind überschlagen und der Oberkörper leicht nach vorne gebeugt. Er trägt – wie der Mann links neben ihm, die an Ober- und Unterarme angeschnallten Prothesen mit künstlichen Händen und widmet sich einem Kleidungsstück, das auf seinem Schoß liegt. Er wird dabei von einem Mann in Uniform, der rechts neben ihm steht, überwacht. Der zweite Mann von rechts steht etwas in den Hintergrund gerückt und ist damit beschäftigt sich die bereits bekannte Haken-Weste mit Hilfe der Lederkappen-Prothese zuzubinden. Der letzte Mann dieser Fotografie trägt ebenfalls die Prothesen mit den artifiziellen Händen und bückt sich nach einem Gegenstand, der auf dem Boden liegt.

Neben den, in ihre Handlungen vertieften Verehrten, die eine rehabilitative Einrichtung andeuten, verweisen der Arzt auf einen explizit medizinischen und der Soldat auf einen militärischen Kontext des Ortes.

Der Raum ist mit wenigen Möbeln bestückt. Zwei Türen befinden sich unmittelbar nebeneinander an der Stirnseite des Zimmers. Eine führt in einen dunklen Gang, die andere in ein weiteres Zimmer. Die Sicht auf dieses Zimmer wird allerdings durch eine davor gestellte

Schultafel verstellt. Auf der Tafel steht (teilweise verdeckt) geschrieben „Schule der Beidseitig Arm-Amputierten“ – was ebenfalls auf einen rehabilitativen Kontext des Ortes hinweist. Darunter sind Vornamen (Eugen, Wilhelm) erkennbar. Links neben der Tafel steht an die Wand gerückt eine Bank, die als Ablage für andere Prothesen und Ersatzglieder genutzt wird. Der Lichteinfall und die Schatten der Männer verraten, dass sich links – im Bild nicht mehr sichtbar – ein Fenster befinden muss. An der Wand auf der rechten Seite, von der etwas mehr zu sehen ist, sind Mäntel und Hüte aufgehängt. Das bühnenhafte Arrangement der wenigen Möbel und aller abgebildeten Personen an eine Seite des Raumes, lässt darauf schließen, dass die abgebildeten Objekte und Subjekte eigens für diese Fotografie positioniert wurden und dass es sich nicht um einen Schnappschuss aus dem Krankenhausalltag handelt.



Bild II. a: Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen

Bild II.b

Die Einzelaufnahmen

Die detaillierte Beschreibung des Mittelfotos möchte ich auch in diesem Fall zuletzt vornehmen, um eventuelle logische Reihungen nicht zu unterbrechen – obwohl das zentrale Bild selbst genau dies tut. Die Einzelhandlungen, die in den kleinen Fotografien demonstriert

werden, werden von zwei unterschiedlichen Männern durchgeführt, die aus den Bilderserien bereits bekannt sind. Ein Mann mittleren Alters mit Schnurrbart wird in den Fotografien der oberen und mittleren Reihe gezeigt, die untere Fotoreihe präsentiert einen jungen Mann mit dunklem Haar. Auch diese beiden Männer werden dem Betrachter mittels eines Fotos, das sie mit nacktem Oberkörper und entblößter Armstümpfe zeigt, vorgestellt: das Foto in der obersten Reihe ganz links zeigt den Mann mit Bart. Er ist frontal aufgenommen und blickt direkt in die Kamera. Außer einer Hose, deren Bund man erkennen kann, trägt er keine Kleidung. Er hält beide Ellbogen angewinkelt; es fehlen beide Unterarme, vom linken etwas mehr als vom rechten. Die folgenden fünf Fotografien machen in leicht abgewandelter Reihenfolge fast die gesamte Bilderserie I.c aus. Konkret handelt es sich um die zweite bis sechste Fotografie der Serie, wobei in diesem Fall das Bild, auf welchem das Überziehen der Strümpfe demonstriert wird jenem, das sich den Stiefeln widmet, nachgereiht wird, was hier zu einer Unterbrechung des logischen Handlungsablaufes führt. Die letzte Fotografie dieser obersten Reihe, zeigt den Mann, bekleidet mit der prothesenfreundlichen Weste und den Lederkappen an beiden Stümpfen, vor einem Tisch samt weißem Tischtuch sitzend. Vor ihm steht ein Teller mit Essen bereit, er ist jedoch noch damit beschäftigt, die Gabel in die Schiene seiner rechten Prothese einzuführen. Das Anbringen des Essbestecks wird hier erstmals gezeigt.

Die erste Fotografie der zweiten Reihe zeigt den Mann in derselben Situation nun essend. An seiner rechten Prothese ist allerdings auf diesem Foto ein Löffel angebracht, die Gabel befindet sich nun links. Sein Blick ist auf den Löffel gesenkt, den er gerade zu seinem Mund führt. Außerdem steht gefülltes Trinkglas vor ihm, das die unmittelbare Frage aufwirft, wie das Trinken mit diesen Prothesen (inklusive Aufsätze) möglich ist.

Auf dem Foto rechts davon trägt er die aufwendigeren Handprothesen. Er steht; sein linker Arm hängt seitlich herab, der rechte ist angewinkelt und ruht vor dem Bauch. In seinem linken Mundwinkel hängt eine große Pfeife. Sie ist ungewöhnlich lang und hängt beinahe bis zu seinem Arm hinab.

Auffällig sind der geöffnete Hosenschlitz und der große Anhänger, der am Schieber des Reißverschlusses angebracht ist, um (vermutlich) die Handhabe des sehr kleinen Gegenstandes zu ermöglichen.

Überspringt man das zentrale Gruppenfoto, so sieht man auf der folgenden Fotografie immer noch denselben Mann, diesmal auf einer Bank sitzend. Er trägt die Prothesen mit künstlichen Händen und schreibt. In seiner linken Hand hält er ein Stück Papier in der rechten den Stift.

Er wurde seitlich aufgenommen, seine Beine sind nur bis unterhalb der Knie abgebildet. Vor allem die Haltung des Mannes ist bemerkenswert. Er hat seine Beine überschlagen und stützt sich beim Schreiben auf das linke, obere Bein ab. Es ist eine sehr legere Körperhaltung, die impliziert, dass ihm das Schreiben ohne feste Unterlage trotz Prothesen keine Probleme bereitet.

Die letzte Fotografie dieser Reihe ist gleichzeitig die letzte der Bilderserie I.d: es handelt sich um das Bild, das den Mann uniformiert und salutierend zeigt.

Auch der junge Mann, der auf sämtlichen Bildern der untersten Reihe zu sehen ist, wird auf der ersten (ganz linken) Fotografie mit nacktem Oberkörper gezeigt. Er steht leicht gedreht, sodass seine linke Schulter etwas nach vorne tritt. Der linke Arm ist gänzlich amputiert. Seinem rechten Arm fehlt „lediglich“ die Hand. Der Blick des jungen Mannes ist dennoch direkt in die Kamera gerichtet und transportiert, stärker als alle voran gegangenen Fotos, Emotionen, die ich als Trauer und Bedauern deute. Der Mann trägt eine Halskette, was außer ihm noch keines der Fotomodelle getan hat. Auch bei sehr starker Vergrößerung des Bildes lassen sich keine näheren Angaben zur Kette oder dem Anhänger machen.

Die nächste Fotografie zeigt den Mann schlicht „in voller Prothesen-Montur“. An der rechten Seite trägt er eine Handprothese, die an drei Stellen des Armes, der von einem Strumpf geschützt wird, festgeschnallt wurde. Links wurde ein künstlicher Arm inklusive Hand an die verbliebene Schulter mittels Gurten, die den Brustkorb umspannen, angebracht. Da er ihm der linke Arm gänzlich fehlt ist die Prothese an der linken Seite alleine eine ästhetische Korrektur des Gesamtbildes. Auch um seine Taille ist ein Gurt gebunden und von den Schultern herab zu den horizontalen Riemen verlaufen ebenfalls Gurte – die sich alle über dem Hemd befinden. Die Taillengurte verfügen über mehrere Ösen bzw. Haken, die sowohl die Hose als auch den Reißverschluss, die ihrerseits mit Haken und Schlaufen ausgestattet sind, an den Oberkörper binden. Die zwei folgenden Fotos fanden auch schon in der Serie I.a als mittlere Fotografien Verwendung. Zur Erinnerung: Man sieht den jungen Mann beim Kämmen seines Haares und beim Zähneputzen.

Die nächsten beiden Fotografien gehören thematisch zum zweiten Foto der Reihe. Sie zeigen den Mann beim Einhaken der Schlaufe seines Hosenbundes in den Haken des Taillengurts und beim Zuziehen des Hosenreißverschlusses. Er trägt auf diesen Fotos bereits sämtliche Prothesen und Gurte. Das Befestigen der Hose scheint somit der letzte Schritt im Prozess des Ankleidens zu sein.

Die Fotografie im unteren rechten Eck stellt wieder eine intime Szene dar. Man sieht den Mann beim Waschen. Er steht, bekleidet mit einer Hose und mit nacktem Oberkörper, über eine Waschschüssel, die auf einem Stuhl steht, gebeugt. Sein Hemd ist zum Bauch hinuntergezogen, sodass er sich mit dem Waschlappen, der über seinen rechten Armstumpf gezogen ist, am Hals abreiben kann. Seinen Kopf dreht er dabei so zu Seite, dass sein Gesicht nicht mehr sichtbar ist.

Das Gruppenfoto

Die zentrale Fotografie dieser Collage beinhaltet dieselbe Szenerie wie das erste Gruppenfoto. Wesentliche Unterschiede machen vor allem ein Schreibtisch, an dem zwei der Prothesenträger arbeiten und eine Krankenschwester aus - die einzige Frau in allen betrachteten Bildern. Der Fotoausschnitt beinhaltet nun eine Fensterreihe an der linken Wand; die aufgehängten Mäntel an der rechten Wand sind nicht mehr zu sehen. Arzt und Uniformierter stehen an der linken Stirnseite des Tisches und blicken auf eine Prothese, die der Soldat hält. Auch die invaliden Männer sind dieselben; diesmal jedoch tragen alle die Prothesen mit artifiziellen Händen. Der Mann mit Schnauzer sowie der junge Mann sitzen - frontal zur Kamera - an dem Schreibtisch. Ersterer blättert, beide Arme auf den Tisch gestützt, in einem Buch. Die Handlung des jungen Mannes, der ebenfalls die Prothesen auf dem Tisch abgelegt hat und etwas in Händen hält, lässt sich nicht festlegen. Er wird von einer älteren Frau überwacht, die eine lange weiße Robe inkl. Kopftuch trägt und sich damit als Krankenschwester auszeichnet. Hinter dem Mann mit Schnauzer steht ein weiterer Versehrter, der mit dem linken Arm einen Wurf andeutet. Was für einen Gegenstand er im Begriff ist Richtung Kamera zu werfen, kann ich nicht feststellen. Die letzte Person befindet sich an der rechten Stirnseite des Tisches, das rechte Bein auf einem Stuhl abgestellt. Die Zigarette im Mund des Mannes weist darauf hin, dass er den Umgang mit Streichhölzern übt.

Dieses Foto lässt einen genaueren Blick auf die Tafel zu, die hinter den Personen aufgestellt ist. Unter der bereits entzifferten Überschrift befinden sich verschiedene Zu- und Vornamen, die in unterschiedlicher Handschrift an die Tafel geschrieben wurden.



Bild II. b: Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen

II.3. Evidente Bildinhalte

Konzeptionelle Aspekte

Sowohl die Gestaltung der Bildserien als auch die der Collagen weist kein durchgängiges Konzept auf. Gemeinsam ist ihnen lediglich die vereinzelte Darstellung von Prothesenträgern in Alltagshandlungen. Innerhalb der Bilder gibt es zudem thematische Verdichtungen, die allerdings zumeist durch interne Brüche irritiert werden. Herausragendes Beispiel dafür ist der salutierende Soldat, der die Reihe, die sich hauptsächlich der Nahrungsaufnahme widmet, abschließt. Das abgebildete Handlungsspektrum reicht vom Ankleiden, als häufigstes Thema, über Körperhygiene sowie Essen und Trinken. Auch unterschiedliche Hausarbeiten und andere alltägliche Handlungen (z.B. Türe absperren, Schreiben, Leiter besteigen, Rauchen) werden demonstriert. Die einzelnen Bilderserien widmen sich jedoch nicht jeweils einem Thema, sondern ordnen Fotografien unterschiedlicher Handlungskategorien in willkürlichen

Reihenfolgen an. Es entstehen wohl thematische Kumulationen und im Ansatz auch ein kaleidoskopischer Abriss, doch ein homogener Gesamteindruck hat für den oder die Gestalter auf den ersten Blick keine Rolle gespielt. Ähnlich verhält es sich mit den Bildercollagen. Wieder werden thematisch zusammenhängende Fertigkeiten hintereinander demonstriert, neben einzeln aufkommenden Inhalten. Vielmehr als bei den Serien hat man sich jedoch auf bestimmte Protagonisten festgelegt, was auf eine durchdachtere Gliederung hinweist. Jeweils sieben bzw. elf aufeinander folgende Fotografien zeigen ein und denselben Mann bei unterschiedlichen Tätigkeiten. Eben diese insgesamt vier Männer sind auch auf den Gruppenfotos abgebildet, die beiden Collagen als Mittelpunkt gegeben wurden. Die Männer stehen durch die wiederholte Darstellung als Handlungsträger im Vordergrund – im Gegensatz zu den Serien, in denen Protagonisten häufiger abgewechselt werden und der Fokus auf den Fertigkeiten und den unterschiedlichen Handlungen liegt.

Sequentialität und Leerstellen

Da alle Bildertafeln einen sequentiellen Charakter aufweisen möchte ich auf die Frage der Reihenfolgen eingehen. Die oben erwähnte, als willkürlich angesehene Anordnung muss hier relativiert werden. Tatsächlich gibt es innerhalb der Serien angedeutete Abläufe: zuerst muss man mit einem Eimer Wasser holen, um es im nächsten Schritt in eine Waschschüssel zu leeren; außerdem sollte man sich die Strümpfe vor den Schuhen überziehen. Diese logischen Abläufe werden auch in der uns bekannten Leserichtung (von links nach rechts) dargestellt. Dennoch werden längere Handlungsabläufe, die genauen Aufschluss über die Handhabe der Ersatzglieder geben könnten, nicht gezeigt.

Durch einprägsame Bildelemente, wie z.B. die unterschiedlichen Helligkeitsstufen der Fotografien wird der Blick zusätzlich durch die irritierende Erfahrung der beliebigen Bilderfolge zu einem Pendeln bewegt. Die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung, die charakteristisch für Bildbetrachtungen ist³⁹, wird im Fall der Bilderserien an eine sequentielle Wahrnehmung gekoppelt.

Der sequentielle Charakter der Bilder erweckt die Erwartung, in der folgenden Fotografie eine logische Weiterführung der dargestellten Handlung zu sehen. Doch bei den Bilderserien handelt es sich nicht um pädagogische Lehrtafeln im Sinn einer exakten Anleitung. Wir können sehen, dass die Handlungen mithilfe der Prothesen ausgeführt werden und damit

³⁹ Vgl. dazu Breckner 2010, S.12

möglich sind, den tatsächlichen Ablauf können wir anhand der Fotografien jedoch nicht nachvollziehen. Die Demonstration der Prothesennutzung klammert dabei zahlreiche aufkommende Fragen aus. Die oftmals intimen Alltagshandlungen legen die These nahe, dass der Invalide in seiner neuen Selbstständigkeit dargestellt werden soll. Diese Bilder, die das Ankleiden sowie Körperhygiene thematisieren, schließen andere Bereiche der Privatsphäre, die einem Mann ohne Hände bzw. Arme ebenfalls dringlich erscheinen müssen, wie beispielsweise der Gang zur Toilette, aus.

Auch das Anlegen der Prothese kann man zu den abwesenden Bildinhalten zählen. Auf ein Nacktfoto folgt ein Foto „in voller Montur“. Das Umschnallen der sperrigen Armprothesen, die den gesamten Oberkörper involvieren, ist auf keiner der Fotografien zum Motiv gemacht worden und lässt die Frage offen, ob die Verehrten denn überhaupt in der Lage sind ihre Prothesen selbstständig anzulegen. Mit dem Fixieren eines Essbestecks ist auf einer einzigen Fotografie der Wechsel der Prothesenaufsätze thematisiert. Zweifelsohne gelangt die Fotografie an Grenzen, wenn es um detaillierte Handlungsanleitungen geht, dafür eignen sich Filme sicherlich besser. Dennoch drängt sich ob des Demonstrationscharakters der Bilder die Frage auf, warum wir Fotografien vor uns haben, die abbilden, *dass* etwas gemacht wird, aber nicht *wie*.

Dynamik, Kultiviertheit und Ordnung

Die Handlungen wirken in den wenigsten Fällen starr. Es sind Momentaufnahmen von dynamischen Bewegungen. Manche der Fotos weisen aus diesem Grund sogar Unschärfe auf. Die Prothesenträger als mobile Akteure zu präsentieren – einzig auf fünf Fotografien der Collagen würde ich von einem simplen Posieren zum alleinigen Zweck der Prothesendarstellung sprechen – ist herausragendes Charakteristikum der betrachteten Bilder. Aber nicht nur die dargestellte Dynamik, auch andere Aspekte verweisen auf ein Leben ohne Einschränkungen. Speisen werden in sieben von zwölf Fotografien an einem Tisch mit Tischtuch zu sich genommen, sogar der Umgang mit Servietten wird demonstriert. Es ist eine kultivierte Form des Essens, die hier von Männern ohne Arme praktiziert wird.

Auch die mehrmalige Referenz auf den soldatischen Stand kann als Rück- oder Vorausblick auf ein Leben außerhalb der Krankenanstalt gelesen werden.

Ordnung zu halten kann für einen Mann ohne Arme zur Überlebensstrategie gehören. Der Mann, der auf der Collage II.a in die an der Wand hängende Weste schlüpft ist darauf

angewiesen, dass sie dort hängt, damit er sie alleine überziehen kann. Die erlernte soldatische Ordnungsliebe kann als Werkzeug im Zusammenhang mit Bewältigungsstrategien der Versehrtheit interpretiert werden.

Doch nicht alle Handlungen, die mit (häuslicher) Disziplin in Verbindung zu bringen sind, erinnern an militärische Strukturen. Bild I.b zeigt Handlungen, die als klassische Hausarbeit einem traditionell weiblichen Tätigkeitsfeld angehören. Besonders die Nähe zu Fotografien, auf denen einer eindeutig männlichen Aktivität – dem Rasieren des Bartes – nachgegangen wird, lässt diesen Aspekt aufscheinen. Nicht in jedem Kontext sind diese Darstellungen als Feminisierung aufzufassen. Betrachtet man die Bilder als Abriss einer potentiellen Resozialisierung kann die Darstellung dieser Handlungen, die später im Alltag auch durchgeführt werden sollen, durchaus als eine Einführung der Männer in weibliches Terrain zu verstehen sein.

Vereinzelung

Neben der Darstellung von Dynamik ist die Vereinzelung der Protagonisten ein weiteres heraus stechendes Merkmal der Bilder. Nur vier von achtundsechzig Fotografien haben mehr als einen Menschen zum Bildinhalt. Und selbst auf den Gruppenfotos gehen die Versehrten keinen gemeinschaftlichen Handlungen nach. Im Kontext der Prothesentechnik kann diese Vereinzelung als demonstrative Selbstständigkeit gedeutet werden. Diese These stützt sich auch auf die ausgewählten Themen der Handlungen. Körperhygiene, Ankleidung und Nahrungsaufnahme sind Aktivitäten, die jeder Mensch im Idealfall ohne fremde Hilfe durchführen können sollte. Dennoch drängt sich mir der Gedanke auf, dass man im Falle dieser Bilder auch von einer dargestellten Vereinsamung sprechen könnte.

Spezifika der Collagen

Die Besonderheiten der Collagen im Vergleich mit den Serien bestehen insbesondere aus den Gruppenbildern und den Nacktaufnahmen.

Die den Reihen an den Anfang gestellten vier Nacktaufnahmen der Invaliden geben neben den Fotografien, die die Männer bei der Körperhygiene zeigen, als einzige einen Eindruck vom Ausmaß der physischen Versehrtheit. Tatsächlich schaffen es die Prothesen die betroffenen Männer weniger hilflos erscheinen zu lassen. Jene Ersatzstücke, die den

unversehrten menschlichen Körper nachahmen, lassen in Kombination mit Kleidung die Verstümmelungen gänzlich unsichtbar werden. Der salutierende Soldat, der sowohl in Bild I.d als auch in der Collage II.b zu sehen ist, würde in anderem Kontext nicht als Kriegsversehrter zu erkennen sein.

Die Gruppenfotos stellen erstmals unversehrte Menschen in den Fokus der Analyse. Information zum Grund ihrer Anwesenheit geben ihre Kleidung und das Geschlecht. Weißer Kittel, Militäruniform und lange weiße Robe inkl. Kopftuch verweisen eindeutig auf Berufsstände. Arzt und Krankenschwester indizieren, dass es sich bei dem Ort der Aufnahme um eine Krankenanstalt handelt, der Soldat (dessen Dienstgrad sich anhand der Schulterklappen oder etwaiger Abzeichen leider nicht feststellen lässt) deutet auf einen militärischen Zusammenhang des Ortes hin.

Anders als bei den kleinen Fotografien, die nur eine handelnde Person zeigen, erwecken die Gruppenfotos den Eindruck Krankenhaus*alltag* darstellen zu wollen. Ob der auffälligen Inszenierung der Motive gelingt dies kaum.

Neben den bereits angesprochenen Bildinhalten fällt außerdem auf, dass die Collagen im Gegensatz zu den Serien mehr Augenmerk auf die Prothesen selbst legen. Anders als die Serien beinhalten die Bildercollagen Fotografien, welche die Männer beim schlichten Posieren mit ihren Prothesen zeigen. In diesen Fotografien sollen keine Handlung demonstriert werden, sondern die Prothesen an sich. Diese Fotos, die den Blick nicht auf eine gesetzte Aktion lenken, machen erst auf die komplexen Konstruktionen aufmerksam, die sich um die Körper der Invaliden schlingen. Die zahlreichen Gurte und Geschirre, die den gesamten Oberkörper umspannen machen dabei einen unhandlichen, schweren und einengenden Eindruck. Mir stellt sich die Frage, ob sie sich auf die Bewegungsfreiheit derart restriktiv auswirken, dass der einzige Vorteil, nämlich die ästhetische Korrektur von den Betroffenen nicht als zu gering angesehen werden könnte.

Dennoch stellen die Collagen deutlich weniger Protagonisten (jeweils zwei pro Collage) in Szene, was wiederum den Eindruck hinterlässt, dass die Männer nicht alleine als Prothesenmodell fungieren. Sie bekommen die Gelegenheit mehrere unterschiedliche Handlungen und Haltungen hintereinander und damit ihre Fähigkeiten zu demonstrieren.

Der Schriftzug auf der Tafel ist ein direkter Hinweis, dass es sich beim Ort der Aufnahme um eine rehabilitative Einrichtung handelt.

Das letzte Spezifikum der Collagen ist der Umstand, dass sie über keine Logos und keine Bildunterschriften verfügen.

II.4. Latente Bildinhalte: Rekonstruktion des Entstehungs- und Gebrauchszusammenhangs

II.4.1. C. Seebald und das k.u.k. Kriegspressequartier

Die Bildunterschrift, die wir auf allen seriellen Bildertafeln finden, der Umstand, dass es sich um Schwarz/weiß-Fotografien handelt und die Kleidung der Abgebildeten sind Anhaltspunkte für eine Datierung. Außerdem kennen wir aufgrund des Logos in der rechten unteren Ecke den Namen des Fotografen. C. (vermutlich Carl) Seebald, geboren 1878, war ein Wiener Pressefotograf, der als Mitglied des Kriegspressequartiers in den Jahren des Ersten Weltkrieges als Kriegsberichterstatte tätig war.⁴⁰ Die Collagen liefern keinen Hinweis auf ihren Fotografen, da allerdings einige Fotografien sowohl in den Serien als auch in den Collagen Verwendung finden, gehe ich davon aus, dass C. Seebald der Urheber aller betrachteten Fotos ist.

Die Aufgaben des Kriegspressequartiers (KPQ), das am 28. Juli 1914, dem Tag der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien gegründet wurde, umfassten vor allem Kriegsberichterstattung, Zensur und Propaganda. Ab August 1916 wurde die Kunstgruppe des Kriegspressequartiers, die Kriegsmaler, Kriegsbildhauer und Kriegsphotografen umfasste, aus Wien koordiniert. 1917 übersiedelte das gesamte KPQ-Kommando nach Wien.⁴¹

Bis zum Juni 1915 wagten sich wenige Fotografen freiwillig an die Front und ihre Aufnahmen wurden zu hohen Preisen gehandelt. Eine Neuordnung wies jedem Armee- und Korpskommando einen wehrpflichtigen Fotografen oder Illustrator zu.⁴²

Sämtliches Material musste dem Pressequartier des Kriegsministeriums zur Zensur übergeben werden. Ab August 1917 übernahm das KPQ diese Aufgabe und hatte im Folgenden einen „maßgebenden Einfluss auf die Gestaltung der illustrierten Presse“⁴³. Neben dem Deponieren, Verwalten und Registrieren neuer Bilder sowie der Auswahl der Pressefotografien wurden auch Kunstaussstellungen sowie Film- und Theateraufführungen zu Propagandazwecken

⁴⁰ Vgl. Benito-Sanchez 2009, S. 116

⁴¹ Vgl. Schmölzer 1965, S. 5f

⁴² Vgl. ebd., S. 32

⁴³ Ebd., S. 34

durchgeführt. Ziel jeder dieser Aktionen war die Moral der eigenen Landsleute zu heben und das Vertrauen in das k. u. k. Militär zu stärken.

Dass die in dieser Arbeit betrachteten Bilder im Kontext einer rehabilitativen Einrichtung von einem Fotografen, der für das KPQ tätig war, gemacht wurden, verweist auf den propagandistischen Gehalt der Bilder. Ihr Sinnpotential liegt innerhalb dieses Deutungskontextes in den abgebildeten Prothesen, der Rehabilitationseinrichtung und den dargestellten Fertigkeiten der Männer. Diese Bildinhalte verweisen auf eine innovative Medizintechnik, eine fortschrittliche Invalidenfürsorge und den starken Willen der versehrten Soldaten. Im Rahmen rehabilitativer Institutionen, aber auch in der Zivilgesellschaft, galt es diese Inhalte zu vermitteln, um Kriegseuphorie und Patriotismus nicht einbrechen zu lassen.

II.4.2. Das k. u. k. Reservespital Nr. 11

Für die Rekonstruktion des Entstehungs- und Verwendungszusammenhangs soll im Folgenden der Provenienz der betrachteten Bilder, dem k. u. k. Reservespital Nr. 11 nachgegangen werden.

Das Reservespital wurde im November 1914 von der österreichischen Militärverwaltung ins Leben gerufen. Oberstabsarzt und Kommandant des k. u. k. Reservespitals XI wurde Prof. Dr. Hans Spitzzy.

Bereits wenige Monate nach Kriegsbeginn überforderten die unzähligen Verwundeten die vorhandenen Spitäler, weshalb am 20. Jänner 1915 schließlich das orthopädische Spital inklusive angegliederter Invalidenschule mit einer Bettenanzahl von 1000 eröffnet wurde. Vier Wochen später war die Maximalbelegung überschritten. Eine Barackenstadt, die Platz für über 4000 Mann bot, wurde dem Schulungszentrum angegliedert⁴⁴; für das medizinische Zentrum war eine Aufstockung von 650 auf 1000 Betten geplant⁴⁵.

Die logistische Organisation der Einrichtung war Produkt der eigenen Erfahrung, da die Invalidennachbehandlung und –fürsorge dezentral gesteuert bzw. zur Aufgabe der einzelnen Länder erklärt wurde. In allen größeren Industriestädten (Linz, Graz, Budapest, Prag, Krakau u.v.m.) errichteten Länderkommissionen Anstalten zur Behandlung und Schulung von

⁴⁴ Vgl. Spitzzy nach 1915, S.116

⁴⁵ Vgl. ebd., S.114

Kriegsversehrten.⁴⁶ Das Reservespital in Wien gliederte sich in eine chirurgisch-orthopädische sowie eine pädagogische Abteilung. In seinem Aufsatz „Orthopädisches Spital und Invalidenschulen“ betont Spitzzy stolz, dass keine Kosten gescheut wurden, um das medizinische Gerät des Spitals nach dem neuesten technischen Standard einzurichten. Die medizinische Einrichtung verfügte über Räume zur mechanischen und elektrischen Behandlung der versehrten Glieder, über Operationssaal, Verbands- und Gipszimmer, ein Laboratorium und Röntgeneinrichtung sowie Bandagenwerkstätten⁴⁷, die die Patienten mit ersten Behelfsprothesen versorgten⁴⁸. Diese vorübergehenden *Immediatsprothesen* wurden aus Gips und in weiterer Folge aus Leder gefertigt, da sich diese Materialien dem noch verformbaren jungen Stumpf anpassen ließen.⁴⁹ Für die unteren Extremitäten war diese Unterscheidung zwischen *Immediatsprothesen* und *Definitivprothesen* revolutionär, da sie auf physiologische Unterschiede Rücksicht nahm und eine individuelle Behandlung des Stumpfes mit sich brachte. Die Konstruktionen und Ausführungen beider Prothesentypen waren sehr vielfältig, doch gerade die eng anliegende Lederhülsen mit Stahlschienen, die mit unterschiedlichsten Aufsätzen bestückt werden konnte und die auf den meisten der betrachteten Fotografien zu sehen sind, hatte sich in Österreich durchgesetzt.⁵⁰

Die pädagogische Einrichtung des Reservespitals konzentrierte sich auf die berufliche Rehabilitation der Kriegsinvaliden. Deklariertes Ziel des Spitals war, die Versehrten durch pädagogische Maßnahmen in ihrem Selbstbewusstsein und ihren Fähigkeiten zu stärken, damit sie in ihrem alten Beruf wieder Fuß fassen konnten. Spitzzy schreibt dazu: „Abgesehen von der seelischen Niedergeschlagenheit, in der sich der Invalide befindet, spielen noch andere Momente mit, die für jeden Wissenden durchsichtig sind. So glaubt jeder Invalide auch bei einer kleinen Verletzung, die ihn einigermaßen behindert, nicht mehr imstande zu sein, sein früheres Gewerbe wieder ausüben zu können. Und diese Klippe muß umsteuert werden. Dies lässt sich weder durch guten Rat, noch durch Zureden des Arztes oder anderer wohlmeinender Personen erreichen, hier wirkt nur das Beispiel. Zu diesem Zwecke müssen dem orthopädischen Spital Schulwerkstätten angegliedert sein, in welchen die Invaliden wieder arbeiten lernen.“⁵¹

⁴⁶ Vgl. ebd., S.113

⁴⁷ Vgl. Spitzzy nach 1915, S.114

⁴⁸ Vgl. Spitzzy 1916, S. 4

⁴⁹ Vgl. Eiselsberg o.J., S. 2f

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 2

⁵¹ Spitzzy nach 1915, S. 115

Ob Spitzzy mit seiner Definition einer „einigermaßen hindernden kleinen Verletzung“ das Ausmaß tatsächlicher Versehrtheit willentlich bagatellisiert, bleibt ungelöst. Jedoch hilft seine Aussage den Verwendungszusammenhang der Bilderserien zu rekonstruieren. Die Verantwortlichen der Rehabilitationseinrichtung sahen offenbar in anschaulichen Exempeln die wirksamste Methode ihre Patienten zu motivieren. Interessant ist der Umstand, dass die Bilder keine beruflichen Handlungen zeigen. Natürlich muss in einer Werkstatt der Boden gefegt und die Türen abgesperrt werden, doch keine der Fotografien zeigt dezidiert Männer in einer der „21 Werkstätten, die für die Berufe des kleinen Mannes eingerichtet wurden“⁵² seinem Handwerk nachgehend. In den Bildern manifestiert sich, dass Kriegsversehrte nicht nur in Belangen des Berufslebens, sondern in allen Bereichen des Lebens – insbesondere den häuslich-privaten – massiv eingeschränkt waren.

Spitzzys Betonung auf die medizinischen Bemühungen zur beruflichen Reintegration der Patienten soll dennoch nicht untergehen. Insbesondere die Arbeitsuntauglichkeit der Invaliden stellte für die Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft, aber natürlich auch die Versehrten selbst, einen großen Unsicherheitsfaktor dar.

II.4.3. Die Kriegsbeschädigtenfotografie

Fotografien, welche die Kriegsinvaliden des Ersten Weltkrieges als Sujet hatten, entstanden insbesondere im Kontext der medizinisch-technischen Kriegsofferfürsorge.⁵³ Diese Bilder hatten je nach Publikationszusammenhang unterschiedliche Funktionen. Sabine Kienitz geht in ihrer Habilitation „Beschädigte Helden – Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914 -1923“ den Versehrtenfotografien als Bedeutungsträger in einem Prozess sozialer Sinnbildung nach und deklariert den beschädigten Körper zum Medium der nationalen Sinnstiftung.⁵⁴ Kriegserfahrungen wurden über diese Fotografien kommuniziert und konstruiert.⁵⁵ Bilder des zerstörten Soldatenkörpers, die anfangs wegen ihrer möglichen demoralisierenden Wirkung⁵⁶ der Öffentlichkeit enthalten wurden, wurden rasch zum Zwecke einer systematischen Würdigung der medizinischen und technischen Errungenschaften umfunktioniert. Außerdem

⁵² Vgl. Spitzzy 1916, S. 4

⁵³ Vgl. Kienitz 2008a, S. 212

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 212f

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 214

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 215

gewährleistete die Dokumentation der Versehrtenfürsorge das Aufrechterhalten des öffentlichen Glaubens an humane Strategien der Kriegsfolgenbewältigung. Angesichts des drohenden Wandels normativer Wertevorstellungen, den dieser Krieg auszulösen vermochte, beruhigte die intensive Auseinandersetzung mit den „Kriegskrüppeln“ das nationale Gewissen.

Sabine Kienitz vertritt die These, dass die Kriegsbeschädigtenfotografie dabei unterschiedliche Effekte evozierte. Zum einen vollzog sich eine Objektivierung der Invaliden. Sie wurden als Produkt einer erfolgreichen Rekonstruktion durch Spezialisten, als Kopplung von Mensch und Maschine präsentiert.⁵⁷ Damit ging des Weiteren eine Marginalisierung der Versehrtheit einher, als wäre die Opferfürsorge auf die Ausstattung mit Prothesen reduzierbar. In letzter Instanz hatten die Bilder eine Verschleierung und Tabuisierung der Kriegsgräuel zu Folge.⁵⁸

Dort wo die Bilder eingesetzt wurden dienten sie der Identifikation und Orientierung, „da sie sowohl für die zivilen Betrachter als auch für die Kriegsbeschädigten Leitlinien der Darstellung, der (Selbst-) Wahrnehmung und der Deutung des invaliden Körpers entwarfen“⁵⁹. Die in dieser Arbeit analysierten Bilder sollten diese Funktion im Kontext einer Rehabilitationseinrichtung für die Invaliden vor Ort übernehmen. Nicht nur Mitschüler übernahmen eine Vorbildfunktion; auch Bildmaterial wurde eingesetzt, um die Adaption des „neuen Körpers“ zu unterstützen. Die direkt in die Kamera gerichteten Blicke einiger Modelle der Bildertafeln wirken wie ein Spiegelbild, das unterschiedliche Identifikationen auslöst – sowohl für historische als auch zeitgenössische Betrachter. Beim zivilen Publikum rief der inszenierte invalide Körper das Wissen um die eigene Unversehrtheit, um die identitätsstiftende Wirkung der Technik und Wissenschaft, aber auch um die Brutalität des Krieges in Erinnerung. Den Kriegsbeschädigten dienten sie als normative Vorbilder, an denen sie sich orientieren sollten.⁶⁰ Der öffentlich präsentierte beschädigte Körper bot demnach unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten in Bezug auf geteilte und individuelle Kriegserfahrungen, je nach Interessenslage der Betrachter. Je nach Publikationskontext

⁵⁷ Siehe dazu: Harrasser, Karin: Body Politics. Prothetische Körper als Metapher des Sozialen. In: Marlen Bidwell-Steiner/Veronika Zangl (Hg.): Körperkonstruktionen und Geschlechtermetaphern – Zum Zusammenhang von Rhetorik und Embodiment. Innsbruck 2009a. S. 201-2019

⁵⁸ Vgl. Kienitz 2008a, S. 215

⁵⁹ Ebd., S. 217

⁶⁰ Vgl. ebd. S.153

konnten die Bilder von kriegsinvaliden Körpern barbarische Zerstörung oder aber auch zivilisiertes Gemeinwesen symbolisieren.⁶¹

II.4.4. Exponierte Invalide

Der Erste Weltkrieg konfrontierte die Gesellschaft mit einem bis dahin ungekannten Ausmaß an Kriegsversehrten. Doch auch die Prothesentechnik, die als Konsequenz der Masseninvalidität immer neue Entwicklungen hervor brachte, sollte durch unterschiedliche Kampagnen, z.B. Wanderausstellungen, der Öffentlichkeit näher gebracht werden. Zu Beginn des Krieges wurden vor allem Unfallinvaliden zu diesem Zweck rekrutiert. Diese öffentlichen Zurschaustellungen fanden jedoch nicht nur Befürworter. Einigen Kritikern war der Nutzen der Aufklärungskampagnen in Anbetracht der Erniedrigung der Versehrten zu gering. Der Großteil der Demonstrationsinvaliden wurde zum Schaustück degradiert, das hinter einer Prothese versteckt wurde. Zum anderen waren die Unfallinvaliden langjährige Geübte, die beim Publikum den Eindruck erweckten jeder müsse sich derart geschickt anstellen. Der Umgang mit Ersatzstücken wurde so auf den Ehrgeiz der Individuen reduziert. Versehrte, die insbesondere im Berufsleben scheiterten, gerieten in Erklärungsnot und mussten sich mangelnden guten Willen vorwerfen lassen.⁶²

Zweiflern war außerdem bewusst, dass sich alleine „gesellschaftstaugliche“ Verletzungen zu Demonstrationszwecken eigneten. Dort wo in Ausstellungen nur Ärzten Einblick gewährt wurde und Tücher die menschlichen Exponate verhüllten, vermuteten kritische Gemüter die grausamsten Verstümmelungen⁶³, die sich schwerlich in die Inszenierung des Invaliden als leistungsfähiges und vollwertiges Mitglied der Gesellschaft integrieren ließen.

Die in dieser Arbeit thematisierten Bilder gliedern sich in die Tradition jener Fotografien ein, die eine medizinische und technische Rekonstruktionsarbeit vorführen und in deren Zentrum die Verbindung zwischen Mensch und technischer Apparatur steht. Andere Arten der Kriegsbeschädigtenfotografie legten ihren Fokus auf die Darstellung einer sozialen Reintegration in einen beruflichen Arbeitsalltag; wieder andere übten einen Blick ein, der die Neuformierung, die künstlich herbeigeführte Menschwerdung der fragmentierten Körper

⁶¹ Vgl. ebd., S.345

⁶² Vgl. Kienitz 2008a, S. 205

⁶³ Vgl. ebd., S. 197

sichtbar macht.⁶⁴ Vielen der Bilder ist gemeinsam, dass sie Namenlose präsentieren, deren vergangenes und zukünftiges Schicksal sich dem Betrachter nicht erschließt – so wie die in dieser Arbeit diskutierten Bilder. Allen Bildern ist gemeinsam, dass sie einem Prozess angehören, der die Gewöhnung der Nachkriegsgesellschaft an die Folgen des Kriegs bewirkte; oder anders gesagt: durch das systematische Sichtbarmachen der Verehrten wurden sie zunehmend unsichtbar.⁶⁵ Die öffentlich präsentierten Schaustücke wandelten sich in Anbetracht ihrer stetig wachsenden Zahl und ihrer visuellen Präsenz zum Regelfall im Nachkriegsalltag.

II.4.5. Die Rolle der Ärzte und Techniker

Die Folgen der massenhaften Invalidität reichten tief in die Gesellschaft. Der Einsatz für die Kriegsversehrten von Seiten der Opferfürsorge, der Experten, der Gesellschaft zeigt, dass man Bewältigungsstrategien nicht alleine für Betroffene entwickelte. Die fehlende Arbeitskraft, die durch die Kriegsoffer entstand war ein Problem, das alle bewegte. Aber vor allem ging es darum die Kriegseuphorie nicht einbrechen zu lassen. Dazu genügte es nicht die gefallenen und verletzten Soldaten als Helden zu inszenieren. Staatlich subventionierte Institutionen, die oft auch private Wohltäter hatten, wie z.B. die 1916 gegründete *Prüfstelle für Ersatzglieder* in Berlin, forcierten die Zusammenarbeit von Medizinern, Ingenieure und Psychologen. Inter- und Transdisziplinäre Kooperationen führten nicht nur zu neuen Entwicklungen in der Prothesentechnik und Massenproduktion von Ersatzgliedern, sondern brachten auch ganz neue Disziplinen, z.B. die Orthopädie hervor. Unterschiedlichste Professionen zogen ihre Legitimation aus den Opfern des Krieges. Insbesondere boten die Feldlazarette Ärzten die Möglichkeit ihre chirurgischen Fertigkeiten und ihr Wissen von der Funktionsweise des menschlichen Körpers zu verbessern, was ihnen in weiterer Folge nicht nur öffentliche Aufmerksamkeit sondern auch gesellschaftliche Anerkennung sicherte.⁶⁶ Ärzte, Techniker und Bandagisten konnten sich persönlich und ihre Fächer zu echten Kriegsgewinnern zählen.⁶⁷ Der experimentellen Forschung wurde zu Versuchszwecken Menschenmaterial *in*

⁶⁴ Vgl. ebd., S.221

⁶⁵ Vgl. Kienitz 2008, S. 353

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 158

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 160

Massen zur Verfügung gestellt, sodass unterschiedlichste neue Operations- und Bandagetechniken tentativ durchgeführt werden konnten.

Trotz des gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Ärzten und Verehrten, machen gerade die „invaliden Schaustücke“ (in Ausstellungen, Vorträgen etc.), aber auch die Vielfalt der Operationsergebnisse das Machtverhältnis eindeutig zugunsten der Mediziner fest. Ärzte, aber auch Ingenieure, Bandagisten und die sich als universitäre Disziplin konstituierende Orthopädie beeinflussten normative Körperbilder; sie waren die Deutungselite, die in Schöpfungsakten über das äußere Erscheinungsbild von Zehntausenden entschied und damit die Kriegserfahrung der gesamten Gesellschaft mit beeinflusste. Exemplarisch sei hier die Operationstechnik genannt, die vom Arzt Hermann Krukenberg entwickelt wurde, bei der dem Armverletzten Elle und Speiche getrennt und jeweils mit Haut überzogen wurden, mit dem Ergebnis eines hummerscherenähnlichen Greifinstruments, das ohne prothetisches Ersatzstück auskommen sollte.⁶⁸

Eine weitere Methode, die das Körperbild revolutionierte, war die von Karin Harrasser beschriebene „exakte Verschaltung von Einzelkörpern mit Maschinensystemen“⁶⁹, bei der die Verehrten ihre Prothesen an Maschinen der industriellen Massenproduktion ankoppelten und mit ihrer Muskelkraft antrieben. Diese und zahlreiche andere Verfahren veranschaulichen jedenfalls nicht nur die damalige wissenschaftliche Auffassung von der Austauschbarkeit einzelner Körperteile und vom Prinzip des maschinengleichen menschlichen Ersatzteillagers, sondern sie verdeutlichen, dass sich „Kriegserfahrungen materiell verdichtet in Körpern objektiviert und über entsprechende Praktiken gesellschaftlich vermittelt wird“⁷⁰.

Da sich soziale Wirklichkeit über die Materialität von Körpern konstituiert, hatten die Kriegsversehrten des Ersten Weltkrieges bzw. ihre aberranten Körper sowie alle mit ihnen in Verbindung stehenden sozialen Handlungen, gesellschaftlichen Praktiken und vor allem sämtliche damit einhergehenden Symbolisierungen einen enormen Einfluss auf die gesamtgesellschaftliche kollektive Kriegserfahrung.⁷¹

Ärzte, die direkt an den invaliden Körpern arbeiteten, hatten maßgeblich Anteil an den Symbolismen um ihren eigenen Berufstand als innovative, vaterlandstreue Retter der Gesellschaft und den versehrten Soldaten als anonymen, rekonstruierten Arbeiter, der sich nach der Ausstattung mit Prothesen in einer Bringschuld befand.

⁶⁸ Vgl. Kienitz 2008a, S. 177

⁶⁹ Harrasser 2009b, S.5

⁷⁰ Vgl. Kienitz 2008a, S. 152

⁷¹ Vgl. ebd., S. 152

Der Arzt, der in den Gruppenfotos in Erscheinung tritt, erinnert daran, dass hinter den Amputationen und Prothesen der abgebildeten Verehrten medizinische und technische Spezialisten standen, die nicht nur den Einzelnen Hoffnung auf ein uneingeschränktes Leben gaben, sondern im Kontext der brutalen Zerstörungskraft des Krieges symbolische Bewältigung und nationalen Wiederaufbau betrieben.⁷²

II.4.6. „Zurück an die Front“

Dass sich ein Uniformierter in einem Militärkrankenhaus aufhält ist natürlich nicht weiter verwunderlich, seine Anwesenheit auf den Gruppenfotos jedoch, die Rehabilitationsalltag inszenieren, auf den ersten Blick nicht ganz verständlich. Auch einige Einzelfotos verweisen direkt oder indirekt auf den militärischen Kontext der Bilder. Die beiden Soldaten der *Bilder I.d* und *I.e* (zur Erinnerung: demonstriert werden das Salutieren und das Besteigen einer Leiter) verweisen auf das deklarierte Ziel, die Verehrten wieder der Armee zurückzuführen. Dr. Hans Spitzzy schreibt dazu: „Aus dem orthopädischen Spital und den Invalidenschulen kommt der Invalide nur heraus, wenn er wieder in die Reihen der Kämpfer zurückkehren kann oder aber seine alte Arbeit wieder aufzunehmen imstande ist“.⁷³ „Jeder Invalide, der unser Spital verläßt, verläßt es nur entweder zurück ins Heer oder medizinisch und gesellschaftlich versorgt auf einen ihm vom Spital aus verschafften Platz.“⁷⁴ Tatsächlich wurde von Soldaten berichtet, die den Dienst an der Waffe wieder aufgenommen haben. Einher ging damit allerdings auch eine mediale Vereinnahmung zu Propagandazwecken, die je nach Verwendungszusammenhang unterschiedlich interpretiert wurden. Von der medizintechnischen Sensation, dem ungebrochenen Kampfeswillen über die vorbildliche Kriegsbeschädigtenfürsorge wurden alle vaterlandsrelevanten Themen abwechselnd abgedeckt.

Die Forderung nach Reintegration der Kriegsversehrten ins Heer ist ein wesentlicher Hinweis auf die ganzheitliche Militarisierung der Gesellschaft. Der Aufruf an Invalide zurück an die Front zu kehren, stellte für die Gesellschaft des Ersten Weltkriegs keinen Affront dar. Dass insbesondere ein Arzt darauf drängt, verdeutlicht, wie tief die Opferbereitschaft fürs Vaterland in den Krieg zu ziehen verwurzelt war.

⁷² Vgl. ebd., S. 153

⁷³ Spitzzy nach 1915, S. 117

⁷⁴ Spitzzy 1916, S. 7

II.4.7. Die symbolische Feminisierung und reale Vereinzelung der Kriegsversehrten

Der Erste Weltkrieg hatte nicht nur zur Folge, dass mehr Männer denn je in Kampfhandlungen verwundet wurden, es überlebten - dank medizinischer Experimentierfreudigkeit - auch mehr als je zuvor ihre Verletzungen. Allein auf deutscher Seite schrieb sich der Krieg in die Körper von 2,7 Millionen Männern ein. Je länger der Krieg andauerte und je mehr Kriegsinvalide heim kehrten, desto präsenter wurden ihre Leiber als Symbol der nationalen Versehrtheit.⁷⁵ Das Männlichkeitsideal vom soldatischen Heros rückte für die Versehrten spätestens dann in weite Entfernung, wenn sie in Lazaretten und Rehabilitationseinrichtungen auf die Entwicklungsstufe von Kindern herab gesetzt wurden und grundlegende Fertigkeiten, wie selbstständiges Essen, Schreiben oder sogar Sprechen neu erlernen mussten und mit weiblich konnotierte Handarbeiten wie Stricken, Häkeln, Knüpfen beschäftigt wurden.⁷⁶ Ihr Einsatz und ihr Opfer konnten ihr Bedürfnis und ihren Anspruch auf Fürsorge bald nicht mehr aufwiegen; zu sehr trugen sie die gewaltige Zerstörungskraft des Krieges in den zivilen Alltag.

Mit eisernem Willen und technischen Hilfsmitteln sollten die Versehrten zu ihren männlichen Attributen zurück finden. Denn die Männer verloren viel mehr als nur Gliedmaßen, Unterkiefer, Augenlicht oder sogar Genitalien⁷⁷. „Ihnen gingen jene identitätsstiftenden Handlungsspielräume verloren, die eng an eine spezifische und für selbstverständlich gehaltenen Funktionstüchtigkeit und Leistungsfähigkeit des als männlich erlebten und gedeuteten Körpers gebunden waren: die Fähigkeit zu harter körperlicher Arbeit, der Habitus und die Praxis intellektueller Produktivität, Mobilität und Unabhängigkeit im Alltag, aber auch der Anspruch auf jene Formen von Autorität, die direkt über den Körper ausgelebt wurden.“⁷⁸ Wer nicht in der Lage war den Kampf, nun gegen den eigenen Körper, fortzusetzen, lief schnell Gefahr an den Prozessen der „Verkindlichung“ und „Verweiblichung“ zu zerbrechen. Da sich die massiv zerstörten Körper nur in Maßen zur symbolischen Überhöhung eigneten und damit den Versehrten selten den Status eines Kriegshelden zukommen ließen, gerieten auch zunehmend ihre Ansprüche auf staatliche Entschädigungen in die Kritik. „Das Zurschaustellen der Verletzungen, die öffentlich sichtbare Präsentation des Leidens galt in den Nachkriegsjahren als larmoyant, unmännlich

⁷⁵ Vgl. Kienitz 1999a, S. 184

⁷⁶ Vgl. Kienitz 1999a, S. 184

⁷⁷ Siehe dazu: Kienitz, Sabine: Die Kastrierten des Krieges – Körperbilder und Männlichkeitskonstruktionen im und nach dem Ersten Weltkrieg. In: Zeitschrift für Volkskunde, 95. Jahrgang 1999b II. Halbjahresband, S.63-82.

⁷⁸ Kienitz 2008b, S. 445

und verachtenswert, war einer modernen Gesellschaft nicht mehr angemessen und wurde von den Vertretern staatlicher und privater Fürsorgeinstitutionen moralisch diffamiert.⁷⁹ Von Heilmaßnahmen, sozialer und finanzieller Fürsorge konnte Gebrauch gemacht werden, doch hatte nur jener tatsächlich eine Chance auf gesellschaftliche Anerkennung, wer sich dem Drill der Versehrteninstitutionen unterwarf, bald in eine Berufstätigkeit zurückkehrte, in Eigeninitiative seinen Status als Familienernährer zurück eroberte, Steuern zahlte und damit die Kürzungen der Kriegsrenten legitimierte bzw. das Gemeinwesen entlastete. Diese Emanzipation in Eigenregie ist es, die in den Fotografien des k. u. k. Reservespitals angedacht wird. Die einzeln dargestellten Versehrten bei unterschiedlichen Handlungen spiegeln die Erwartung der Selbständigkeit und Leistungsfähigkeit seitens der Betroffenen, aber auch seitens der Gesellschaft wieder. Die Arbeitsfähigkeit war im Zuge des Technikglaubens an die Prothesen gekoppelt und die gesellschaftliche Anerkennung an den erlernten Umgang mit den Körperersatzstücken, d.h. die Heilung und Überwindung des fragmentierten männlichen Körpers erfolgte gleichermaßen durch die Technik und das Arbeiten. Dieser Anspruch an die Versehrten spiegelt sich auch in der Bildunterschrift wieder. Der Begriff der *Verrichtung* impliziert, dass die abgebildeten Personen einer *Arbeit* nachgehen, da man nichts anderes als eine Arbeit *verrichten* kann.⁸⁰

Dieser Prozess führte die Betroffenen in weiterer Folge in strukturierte und vereinzelte Arbeitsabläufe. Im Zuge der Technisierung der gesamten Industrie wurde der Prothesenkörper auf einzelne monotone Arbeitsschritte spezialisiert, die zumindest zu Beginn dieser Entwicklung von den ausgebildeten Handwerkern als eintönige „Frauenarbeit“ angesehen wurde.⁸¹ In *Bild I.b* rahmen Fotografien, die Hausarbeiten zeigen, jene Fotografien, die eindeutig „männliche“ Tätigkeiten demonstrieren: das Rasieren des Bartes. Im Zuge dieser spezifischen Symbolisierung können die Bilder der betrachteten Männer als Feminisierung, oder zumindest als Marginalisierung gelesen werden: Im Kern immer noch Männer, stellten die Versehrten äußerlich keine vollwertige Arbeitskraft mehr dar.

⁷⁹ Ebd., S. 447

⁸⁰ Vgl. dazu: Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten: Österreichisches Wörterbuch. ÖBV Pädagogischer Verlag, 38. Aufl., Wien 1997, S.654, Stichwort: Verrichtung

⁸¹ Vgl. Kienitz 2008b, S. 454

II.4.8. Die Prothesen versagen

„Der Kriegskrüppel war (...) nicht nur mahnendes Symbol der Zerstörungskraft moderner Kriegsmaschinerien, in ihm verkörperte sich zugleich das Problem der sozialen Desorganisation nach dem Krieg und der Neukonstituierung gesellschaftlicher Ordnungsstrukturen.“⁸² Die Darstellung von Dynamik, von kultivierten Formen des Essens, die redundante Abbildung von Handlungen, die ein selbstständiges Leben imitieren, symbolisieren nicht nur das Bedürfnis der Verehrten nach Normalität, sondern verdeutlichen, dass hinter der Kamera die Fragmentierung und darauf folgende Modifizierung des verehrten Soldatenkörpers, als anthropomorphe Metapher der Nation, den von vielen geteilten Glauben an die technische (und damit männlich codierte) Lösung sozialer und gesellschaftlicher Dysfunktionen symbolisiert.⁸³ Tatsächlich jedoch konnten die mechanischen Ersatzglieder die fehlenden und verehrten Glieder nicht ersetzen und sie schafften auch die sozialen Differenzen, die die Masseninvalidität mit sich brachte, nicht ab. Eine Umfrage unter Prothesen tragenden Arbeitern in Deutschland hatte bereits in den Kriegsjahren ergeben, dass 87 Prozent der Befragten auf ihre aufwendig angepassten Arbeitsprothesen verzichteten. Zum einen gaben die Männer an, dass die Prothese oft mehr Blicke auf sich zog als der leere Ärmel, zum anderen wurden die Ersatzglieder von den wenigsten als Teil ihres neuen Körpers akzeptiert.⁸⁴ Die Invaliden präferierten vor allem im privaten Umfeld einfache Lederkappen, oder behelfen sich alleine mit dem Stumpf. Techniker, Mediziner und Bandagisten scheiterten demnach schlichtweg an dem Wunsch der Verehrten nach Unauffälligkeit und dem ständigen Gefühl einen Fremdkörper mit sich herum zu schleppen. Das Ignorieren emotionaler, psychischer Faktoren bei der Prothesenkonstruktion durch die Deutungseliten und das daraus resultierende Verweigern der Prothesen durch die Kriegsinvaliden zeigt, dass die Selbstdeutungen der Verehrten und ihr Umgang mit ihren eigenen Körpern zentrale Faktoren in der Gestaltung der sozialen (Nach-)Kriegswirklichkeit waren. Die Materialität der fragmentierten Körper korreliert mit den symbolischen Dimensionen sozialen Handelns und gesellschaftlicher Praktiken.⁸⁵ Mit dem Ablegen der Prothese und der Zurschaustellung des Stumpfes setzten die Kriegsinvaliden nicht nur eine Aktion, die das ambivalente Verhältnis der Verehrten und der Nicht-Verehrten prägte, sie stellten auch die hegemonialen Ideen von Männlichkeit zur Diskussion. Auf die Bewältigungsstrategien der Deutungseliten gab es keine

⁸² Kienitz 1999b, S. 182

⁸³ Vgl. Harrasser 2009a, S.217

⁸⁴ Vgl. Kienitz 2008a, S.190f

⁸⁵ Ebd., S.152

Garantie, da weder die Dauer dieses Krieges noch das Ausmaß der individuellen und der nationalen Verheertheit für irgendjemanden vorhersehbar gewesen war.

II.5. Rekonstruktion des Aufbewahrungs- und weiterer Verwendungszusammenhänge

II.5.1. Der Weg ins Museum

Zwei weitere Fotografien aus dem Archiv des TMW sollen helfen den Gebrauchskontext und die Verwendungszusammenhänge der thematisierten Bildertafeln zu rekonstruieren.

Eine Gruppenaufnahme auf Karton (Bild III.a), die das Logo von C. Seebald trägt, gibt Aufschluss über die Verwendung der Bilderserien im Kontext der Prothesenwerkstätten des Vereins „Die Technik für die Kriegsinvaliden“, der im Jahr 1915 von Wilhelm Exner gegründet wurde. Der Verein zählte über 300 Mitglieder, darunter Ärzte, Ingenieure, Gewerbetreibende und Erzherzog Karl Stephan, den Exner als Schirmherren gewinnen konnte. Die Bemühungen des Vereins konzentrierten sich auf die Einrichtung einer Versuchs- und Lehrwerkstätte für die Entwicklung, Herstellung und Prüfung von Prothesen und Bandagen mit dem Ziel der raschen beruflichen Wiedereingliederung der Kriegsversehrten.⁸⁶ Exner organisierte außerdem eine medizinische Kooperation mit dem Orthopädischen Spital im k. u. k. Reservespital Nr. 11, das unter der Leitung von Hans Spitzzy stand, sowie mit den Invalidenschulen im 10. Wiener Gemeindesbezirk, die 35 Handwerksbetriebe beheimateten, und mit der Prüfstelle für Ersatzglieder des preußischen Kriegsministeriums in Berlin.⁸⁷ Die Werkstätte ging im März 1915 in der Mollardgasse 87, Wien VI in Betrieb und übersiedelte im Februar 1916, in die Borschkegasse 10, Wien IX.⁸⁸

Das Gruppenfoto selbst verweist demnach auf eine Rehabilitationseinrichtung als Entstehungsort und damit auf den Gebrauch der Bilderserien im Kontext dieser Institution, da an der rechten Wand gerahmte Bilder zu sehen sind, die, wenn auch nicht eindeutig

⁸⁶Vgl. Lackner 2009, S. 164

⁸⁷Vgl. ebd., S.166

⁸⁸Vgl. ebd., S. 164ff

feststellbar, in ihrer Gestalt den Bilderserien gleichen und zwar so sehr, dass ich mich dahingehend festlege, dass die von mir analysierten Bilder oder sehr ähnliche in den Rehabilitationseinrichtungen der Verwehrten Verwendung fanden.

Die Kriegsbeschädigtenfotografie diente der Dokumentation des eigenen Erfolgs seitens der Ärzte und Techniker, aber auch der Kriegspropaganda und sollte eine Vorbildwirkung einnehmen für all jene, die den mühsamen Prozess der medizinischen, beruflichen und sozialen Rehabilitation noch vor sich hatten. Dieser Aufgabe konnten die Bildertafeln sowohl in medizinischen als auch technischen Institutionen nachkommen. Einem breiten zivilen Publikum waren die Bilder im Kontext der Rehabilitationseinrichtungen von Reservespital und Prothesenwerkstätten jedoch noch nicht zugänglich.



Bild III. a: Verein Technik für die Kriegsinvaliden

Eine weitere Fotografie aus dem Bestand des TMW zeigt einen Ausschnitt aus der Ausstellung des k. u. k. Kriegsministeriums bzw. des k. u. k. Reservespitals Nr. 11 mit drei Offizieren, die vermutlich im Februar 1916 an einem heute nicht mehr bekannten Ort gezeigt wurde. Auch auf diesem Foto sind an der rückwärtigen Wand Bilder auszumachen, die in ihrer Gestaltung eindeutig mit den Bilderserien und den Collagen in Verbindung zu bringen sind. Die Schemen und deren Kompositionen verweisen darauf, dass es sich um einige der von mir beschriebenen Bildertafeln handelt. Sollte es sich nicht um exakt dieselben Bilder handeln, so haben zumindest Bilder, die als gleichartig zu bewerten sind, durch diese Ausstellung den Wandel zum Ausstellungsobjekt vollzogen.



Bild III. b: Fotografie zur Ausstellung des k.u.k. Reservespitals Nr. 11

II.5.2. Die Bilder als Teil des Bildgedächtnisses des TMW

Wilhelm Exner war nicht nur Gründer des Vereins „Die Technik für die Kriegsinvaliden“, sondern außerdem geistiger Vater des Technischen Museums. Er nutzte daher seine Verbindungen, um das im Entstehen begriffene Museum mit einer ansehnlichen Schausammlung zu bestücken.

In einem Brief bestätigt Wilhelm Exner den Empfang von 46 Schaustücke, darunter Büsten, Figuren, Bilder und Prothesen, die dem Technischen Museum für Industrie und Gewerbe Wien für seine Abteilung „Ersatzglieder“ durch das k. u. k. Reservespital Nr. 11, Wien V, Gassergasse Nr. 44/46 im Oktober 1917 übergeben wurden. Die in dieser Arbeit analysierten Bildertafeln (I.a – II.b) sind laut Frühakten des TMW (Mappe 63, Gruppe XVI) noch während des Kriegs in die Sammlung des Technischen Museums eingegangen.

Erfüllten die Bildertafeln im Reservespital noch die Funktion eines Anschauungsmaterials im Dienste der Rehabilitation der Verehrten, so gelangten sie über den Umweg der Ausstellung für Kriegsinvalide des K. u. K. Kriegsministeriums in einem musealen Kontext und diesem entsprechend weiter ins Technische Museum Wien, wo sie bis heute im Archiv aufbewahrt werden.

Der Erste Weltkrieg stellte für das im Entstehen begriffene Museum ein enormes Hindernis dar. Unzählige zugesagte Objekte konnten mit Beginn des Krieges nun doch nicht geliefert werden, da sowohl Personal als auch Material der Firmen zu Kriegszwecken eingesetzt wurden. Wilhelm Exner hatte erhofft das Museum im Dezember 1914 eröffnen zu können, doch mit Kriegsbeginn geriet die Einrichtung der Schausammlung beinahe zum Stillstand.⁸⁹ Ludwig Erhard, erster Direktor des Museums, schlug deshalb eine Neuorientierung im Sammlungsschwerpunkt vor. Unter den Stichwörtern „Krieg und Technik“ sollten kriegsrelevante Themen wie z.B. Sprengstoffe, Geschütze, Flugzeuge, Feldverpflegung und eben auch Verwundeten- und Invalidenfürsorge in die Sammlungsbemühungen einziehen und so das Museum ins Zentrum öffentlichen Interesses stellen.⁹⁰ Doch der Versuch scheiterte, wie schon vorangegangene Bemühungen, an derselben kriegsbedingten Versorgungsproblematik. Trotz allem wurden auch während des Krieges Inventarnummern vergeben und Leihverkehr getätigt – wie man an den Bildertafeln sehen kann.

⁸⁹ Vgl. Schneider 2009, S. 160

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 161

Erhards Umschwung in Bezug auf die Sammlungspolitik war jedoch nicht alleine auf den Versorgungsengpass im gesamten musealen Bereich zurückzuführen, sondern auch Ausdruck des Zeitgeists. Um die Kriegseuphorie nicht einbrechen zu lassen wurden von ingenieurwissenschaftlicher und politischer Seite Maßnahmen gesetzt, die das ambivalente Verhalten der Technik, einerseits zu zerstören und andererseits zu rekonstruieren, das im Laufe des Ersten Weltkrieges immer stärker hervor trat, zugunsten der regenerativen Leistungen der Technik umdeuten sollten.

Dass jedoch Objekte, die sich auf die Kriegsversehrtheit beziehen, so zahlreich in die Sammlung des Museums eingegangen sind ist wohl der Person Wilhelm Exner und seiner Verbindung zum Verein „Die Technik für die Kriegsinvaliden“ und damit auch zum k. u. k. Reservespital Nr. 11 zuzuschreiben.

Die Aufnahme der Prothesen und relevanter anderer Objekte in die Sammlung des Museums noch zu Kriegszeiten ist also dem Umstand geschuldet, dass sich der Kreis jener Personen, die sich mit der Entwicklung von Körperprothesen mit dem Kreis der Personen, die sich mit der Objektbeschaffung des Museums beschäftigte, überschneidet. Beide Aufgabenbereiche drehten sich um dasselbe hochtechnisierte Ding, das wie kein zweites den aktuellen Stand der technischen und medizinischen Forschung, aber auch der politischen Lage Europas verkörperte und als solches in den Dienst der öffentlichen Aufklärung gestellt wurde.

II.5.3 Die Bilder im Kontext meiner Arbeit

Im Rahmen einer Lehrveranstaltung besuchte ich vor einiger Zeit zum ersten Mal die Dauerausstellung „Alltag – eine Gebrauchsanweisung“ des Technischen Museums Wien. Der von meiner Arbeitsgruppe untersuchte Bereich der Ausstellung beschäftigte sich mit dem Thema „Mensch von Menschenhand“ und setzte sich mit dem Phänomen der Vermessung und Rekonstruktion von Menschen durch Menschen auseinander.

Dass der Umgang mit Versehrtheit, das Verschmelzen von Mensch und technischem Gerät und die ambivalente Bedeutung von Prothesen als Produkt von Zerstörung und Fortschritt in einer technikaffinen Ausstellung unter dem weit gespannten Titel „Alltag“ gezeigt werden, war Anlass genug mich im Rahmen meiner Diplomarbeit mit diesem Thema aus alltags- und kulturgeschichtlicher Perspektive zu beschäftigen.

Die Dauerausstellung zeigt insbesondere die Prothesensammlung des Hauses, das Archiv beherbergt jedoch eine große Zahl an Fotografien aus der Zeit des Ersten Weltkrieges, die in unterschiedlicher Form Kriegsversehrtheit und den Umgang damit dokumentieren.

„Alltag – eine Gebrauchsanweisung“ hatte mein Interesse an der historischen Prothetik geweckt, das hauseigene Archivmaterial einer vertiefenden Befragung zu unterziehen war demnach naheliegend.

Im Kontext der historischen Geschehnisse ist die Fotografie als neues Massenmedium zu verstehen, das von unterschiedlichen Interessensvertretern in großen Mengen zum Zweck der Sinnstiftung eingesetzt wurde. Je nach Publikationskontext konnten bereits zeitgenössische Deutungen des Versehrtenkörpers sehr unterschiedlich ausfallen.

Da die soziale Wirklichkeit der Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft direkt durch die Materialität der versehrten Körper erfahrbar wurde⁹¹ und „Fotografien als Medium für die Möglichkeit stehen, Vergangenes auch in seinen körperlichen Bezügen *bildlich* zu fixieren“⁹² erschien es mir unumgänglich historische Fotografien für eine kulturgeschichtliche Betrachtung von Körperprothesen heranzuziehen.

Das Betrachten und Deuten historischer, fast 100 Jahre alter Kriegsbeschädigtenfotografien und korrelierender Kategorien, wie historische Männlichkeit, Kriegsversehrtheit, Medizintechnik und Fotografien steht im Kontext dieser Arbeit auch in Wechselwirkung zum Wissen um zeitgenössische Entwicklungen.

Zum einen stehen die Bilder als Zeugen für eine historische Forschung, die als Basis für heutige High-Tech-Prothetik und Bionik gilt. Alle nachfolgenden Generationen konnten auf das Medizinwissen des frühen 20. Jahrhunderts zurück greifen, das ohne den Krieg sicher nicht derart umfangreich ausgefallen wäre.

Durch die Vergegenwärtigung moderner Kriege wird außerdem die praktikable Eigenschaft der Medien in Erinnerung gerufen, Bildinhalte zu eigenen Gunsten umzudeuten und im Idealfall die Distanz zu Kriegsfolgen möglich groß erscheinen zu lassen. Auch heute noch schreiben sich kriegerische Auseinandersetzungen in menschliche Körper ein; die Betrachtung aus einer zeitlich distanzierten Perspektive, die einen emotionalen Abstand zu den fragmentierten Körpern schafft, fällt dabei mitunter leichter.

⁹¹ Vgl. Kienitz, 2008a, S. 152

⁹² Breckner 2010, S. 235

III. Résumé

Sowohl im 19. Jahrhundert, als die Idealvorstellung von Männlichkeit neu ausgehandelt wurde, als auch in den Kriegsjahren des frühen 20. Jahrhunderts stellte der männliche Körper ein zentrales Medium der Sinnstiftung dar.

Die Neuerungen in der Kriegsführung und der Waffentechnik, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, stellten die identitätsstiftende Bedeutung dieses Idealbildes auf eine harte Probe. Über 8 Millionen Soldaten hatten mit dem Verlust ihrer Gliedmaßen, oder in besonders drastischen Fällen der Unterkiefern oder Genitalien, ihre Opferbereitschaft gegenüber dem Vaterland unter Beweis gestellt. Besonders in Städten mit großen Lazaretten kam die Zivilbevölkerung bereits 1914 in Kontakt mit Kriegsbeschädigten, womit der Krieg in Form seiner Folgeerscheinungen in das zivile Alltagsleben Einzug fand.⁹³ Die staatlichen Fürsorgeeinrichtungen initiierten eine breit angelegte medizinische und soziale Rehabilitation dieser Männer, nicht nur mit dem Ziel der individuellen Genesung. Um Kriegseuphorie und Patriotismus und damit die Hoffnung auf Sieg am Leben zu halten, mussten die verstümmelten Körper umgedeutet werden. Die medizintechnische Forschung, die aufgrund der massenhaften Versehrtheit florierte, eignete sich besonders für eine Neuinterpretation der fragmentierten Körper zugunsten der Kriegspropaganda. Im Zuge einer demonstrativen Inszenierung der Invaliden lag der Fokus jedoch weniger auf den Fertigkeiten der Männer, sondern vielmehr auf den Innovationen der Chirurgie sowie revolutionären Fortschritten in der Prothesentechnik, die neues Identifikationspotential für die Gesellschaft bargen. Insbesondere *Bilder* von Versehrten in Kombination mit modernen Prothesen fanden im Zuge dieser gezielten symbolischen Umdeutungen Verwendung. In rehabilitativen Kontexten sollten sie versehrten Männern ein Vorbild sein, in öffentlichen, wie z.B. musealen Kontexten wurden sie der gesamten Gesellschaft zugänglich gemacht.

Doch in der Praxis stießen diese Bewältigungsstrategien bald an ihre Grenzen. In ihrem Ringen um symbolische Anerkennung wurden vor allem finanzielle Forderungen der Versehrten bald als unpatriotisch denunziert. Das Spannungsverhältnis zwischen Überhöhung, Entwürdigung, Integration und Exklusion oder sogar Gleichgültigkeit basierte auf unterschiedlichen und sich wandelnden Allianzen und Interessensgemeinschaften.⁹⁴ Gemeinsam ist diesen Strategien nur die Instrumentalisierung des männlichen Körpers und seiner Bilder.

⁹³ Vgl. Kienitz 2008a, S. 22

⁹⁴ Vgl. Kienitz 2008a, S. 348

Quellenverzeichnis

Literatur

Benito – Sanchez, Samanta: Pressefotografen zwischen den Weltkriegen. Eine Biografiensammlung von Pressefotografen, die zwischen 1918 und 1939 in Wien tätig waren. Dipl. Wien 2009. http://othes.univie.ac.at/6945/1/2009-06-29_0008090.pdf [abgerufen am 27.11.2013]

Breckner, Roswitha: Bildwelten – Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien. 2008. Online-Beitrag zu *Workshop & Workshow* vom 23./24.11.2007. www.univie.ac.at/visuellesoziologie/ [abgerufen am 13.11.2012]

Breckner, Roswitha: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld 2010

Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten: Österreichisches Wörterbuch. ÖBV Pädagogischer Verlag, 38. Aufl., Wien 1997.

Eiselsberg, Anton Freih. v.: Die während des Krieges erzielten bleibenden Fortschritte im Prothesenbau. In: Mitteilungen des k.k. Vereines Die Technik für die Kriegsinvaliden. Heft 11, Wien o.J., S. 1-10.

Frevert, Ute: Soldaten, Staatsbürger. Überlegungen zur historischen Konstruktion von Männlichkeit. In: Kühne, Thomas (Hg.): Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne. Frankfurt am Main/New York 1996, S. 69-87.

Hämmerle, Christa: Des Kaisers Knechte. Erinnerungen an die Rekrutenzeit im k. (u.) k. Heer 1868 bis 1914. Wien/Köln/Weimar 2012.

Hanisch, Ernst: Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts. Wien, Weimar, Köln, 2005.

Harrasser, Karin: Body Politics. Prothetische Körper als Metapher des Sozialen. In: Marlen Bidwell-Steiner/Veronika Zangl (Hg.): Körperkonstruktionen und Geschlechtermetaphern – Zum Zusammenhang von Rhetorik und Embodiment. Innsbruck 2009a. S. 201-209

Harrasser, Karin: Passung durch Rückkopplung. Konzepte der Selbstregulierung in der Prothetik des Ersten Weltkriegs. In: Fischer, Stefan u.a. (Hg.): Informatik 2009. Im Focus das Leben. Proceedings, Bonn: Gesellschaft für Informatik 2009b: 788-801. (=GI-Edition Lecture Notes in Informatics). <http://subs.emis.de/LNI/Proceedings/Proceedings154/gi-proc-154-33.pdf> [abgerufen am: 06.02.2013]

Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden – Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923. Paderborn u.a. 2008a.

Kienitz, Sabine: Körper-Beschädigungen. Kriegsinvalidität und Männlichkeitskonstruktionen in der Weimarer Republik. In: Johler, Reinhard und Tschöfen, Bernhard (Hg.): Empirische Kulturwissenschaft – Eine Tübinger Enzyklopädie. Tübingen 2008b, S.437-454.

Kienitz, Sabine: Das Ende der Männlichkeit? Zur symbolischen Re-Maskulinisierung der Kriegskrüppel im Ersten Weltkrieg. In: Köhle-Hezinger, Christel u.a. (Hg.): Männlich.Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur. Münster 1999a. S. 181-189.

Kienitz, Sabine: Die Kastrierten des Krieges – Körperbilder und Männlichkeitskonstruktionen im und nach dem Ersten Weltkrieg. In: Zeitschrift für Volkskunde, 95. Jahrgang 1999b II. Halbjahresband, S.63-82.

Lackner, Helmut: Die Prothesensammlung, In: Lackner, Helmut u.a. (Hg.): 100 Jahre Technisches Museum Wien. Wien 2009, S.164-167

Mosse, George L.: Der Gefallenenkult, In: Mosse, George L.: Gefallen für das Vaterland. Stuttgart 1993, S.89-133.

Mosse, George L.: Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit. Frankfurt am Main, 1997.

Murken, Julia: Von „Todesängsten“ zu „guter Manneszucht“. Soldatische Männlichkeit im napoleonischen Russlandfeldzug und ihre Umdeutung im 19. und 20. Jahrhundert. In: Planert, Ute (Hg.): Krieg und Umbruch in Mitteleuropa um 1800. Paderborn 2009, S.317-332.

Schmale, Wolfgang: Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450-2000). Wien, Weimar, Köln, 2003.

Schmölzer, Hildegund: Die Propaganda des Kriegspressequartiers im ersten Weltkrieg 1914-1918. Diss. Wien 1965.

Schneider, Martin: Der Erste Weltkrieg. In: Lackner, Helmut u.a. (Hg.): 100 Jahre Technisches Museum Wien. Wien 2009, S.159-214

Spitzzy, Hans: Organisation und Aufbau des Orthopädischen Spitals und der Invalidenschulen. Vortrag an der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Krüppelfürsorge in Berlin, 6. Februar 1916. Medizinische Klinik, Sonderdruck 1916, S. 2-16.

Spitzzy, Hans: Orthopädisches Spital und Invalidenschulen. Separatausdruck aus "Viribus unitis" Österreich - Ungarn und der Weltkrieg. Nach 1915, S.113-118.

Technisches Museum Wien – Archiv, Frühakten, Mappe 63, Gruppe XVI.

Bilder

Bild I.a: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-014734.4), Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.

Bild I.b: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-014734.5), Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.

Bild I.c: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-014734.6), Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.

Bild I.d: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-014734.7), Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.

Bild I.e: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-014734.8), Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.

Bild II.a: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-014734.1), Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.

Bild II.b: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-014734.2), Kriegsinvalide - Beidseitig Armamputierte bei verschiedenen Verrichtungen.

Bild III.a: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-014733.1), Verein Technik für die Kriegsinvaliden.

Bild III.b: Technisches Museum Wien – Archiv, (Signatur BPA-010941.6), Zwei Fotografien zur Ausstellung der Technik für Kriegsinvalide.

Abstract

Ausgehend vom militarisierten Männlichkeitsideal des 19. Jahrhunderts, das im Zuge gesellschaftlicher Umstrukturierungen, verursacht insbesondere durch ein aufsteigendes Bürgertum und die napoleonischen Kriege, etabliert wurde, beschäftigt sich die vorliegende Arbeit mit sieben unterschiedlichen Bildertafeln von Kriegsversehrten des Ersten Weltkriegs und fragt nach deren symbolischer Dimension im Kontext ihrer Entstehung und ihres Gebrauchs.

Anhand einer detaillierten formalen Bildbeschreibung und daran festgemachten evidenten Anzeichen für latente Bildinhalte werden Aspekte der Kriegsbeschädigtenfotografien herausgearbeitet, die Aufschluss über den historischen Diskurs um die Kriegsversehrtheit geben.

Die Fotografien, die in einem medizinisch-rehabilitativen Kontext entstanden sind, verweisen auf die Problematik der Invalidenfürsorge, die in krassem Widerspruch zur gebotenen Opferbereitschaft stand. Des Weiteren lassen sich Bildinhalte nachvollziehen, die die symbolische Umdeutung der Kriegsbeschädigten, abhängig von Interessen der Kriegspropaganda und Deutungseliten, die von der Massenverstümmelung profitierten, aufzeigen. Im Zentrum dieser Umdeutungen finden sich (Bilder von) Körperprothesen, die als Produkt dieses Kriegs dessen Folgen sowohl für die direkt Betroffenen, als auch für die gesamte Zivilbevölkerung, relativieren sollten.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Katharina Mitterer
Geburtsdaten	23.09.1987 in Wien

Schulbildung und Studium

1993 - 1997	Volksschule in Wien
1997 – 2005	AHS Theodor-Kramer-Straße in Wien
2005/2006	Montanuniversität Leoben, Werkstoffwissenschaften
2006/2007	Universität Wien, Romanistik
2007 - dato	Universität Wien, Europäische Ethnologie Nebenfach: Kulturwissenschaften / Cultural Studies

Praktika

2010/2011	Praktikum bei Rapp & Wimberger GesbR, Mitarbeit an der Sonderausstellung „Badewonnen“ im Brennpunkt° - Museum der Heizkultur Wien
2012	Freie Mitarbeit an der Sonderausstellung „Als der Ofen kalt blieb“ im Brennpunkt° - Museum der Heizkultur Wien

Weitere Qualifikationen

Fremdsprachenkenntnisse in Englisch (fließend) und Französisch (Grundkenntnisse)

Wien, 2013