

Anja Zimmermann

**Zur Einleitung**

aus:

Sichtbarkeit und Medium.

Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und  
ästhetischer Bildstrategien

Herausgegeben von Anja Zimmermann

Seiten 9–17

## Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:

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

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>

ISBN 3-9808985-9-8 (Printausgabe)

© 2005 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg

<http://www.ew-gmbh.de>

# Inhalt

Zur Einleitung .....	9
<i>Anja Zimmermann</i>	
Bildtechniken .....	19
Mikroskopie in populärwissenschaftlichen Büchern des 17. und 18. Jahrhunderts	
<i>Angela Fischel</i>	
Heilig oder verrückt? .....	47
Die Visualisierung von Ekstase in Kunst und Medizin im Frankreich des 19. Jahrhunderts	
<i>Simone Schimpf</i>	
Bilder von Medien .....	73
Der wissenschaftliche Okkultismus und seine fotografischen Dokumente	
<i>Joseph Imorde</i>	
Medium, Technik, Medientechnik .....	115
Zur Debatte um die Geisterfotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert	
<i>Anette Hüscher</i>	
Visualisierungen der physischen Anthropologie um 1900 .....	129
<i>Christine Hanke</i>	
Die Kunstgeschichte und ihre Bildmedien .....	151
Der Einsatz von Fotografie und Film zur Repräsentation von Kunst und die Etablierung einer jungen akademischen Disziplin	
<i>Barbara Schrödl</i>	
Fotografie und Lichtbild: Die ‚unsichtbaren‘ Bildmedien der Kunstgeschichte .....	169
<i>Ingeborg Reichle</i>	

Die Allianz von Naturwissenschaft, Kunst und Kommerz in Inszenierungen des Gorillas nach 1900 .....	183
<i>Britta Lange</i>	
Durch Fotografien überzeugen .....	211
Die Pflanzenfotografien des Folkwang-Auriga-Archivs im Spannungsfeld von naturwissenschaftlicher und künstlerischer Bildgestaltung	
<i>Wiebke von Hinden</i>	
Bild und Zahl .....	231
Das Diagramm in Kunst und Naturwissenschaft am Beispiel Wassily Kandinskys und Felix Auerbachs	
<i>Karin Leonhard</i>	
Viren „bilden“ .....	255
Visualisierungen des Tabakmosaikvirus (TMV) und anderer infektiöser Agenten	
<i>Andrea Sick</i>	
Beitragende .....	289
Abbildungsnachweis .....	295

# Zur Einleitung

Anja Zimmermann

1774 veröffentlichte der englische Mediziner William Hunter den großformatigen anatomischen Atlas *Anatomia Uteri Humani Gravidi*, der den Ablauf der menschlichen Schwangerschaft in 34 großformatigen Bildtafeln darstellte. Hunters Atlas brach in vielerlei Hinsicht mit älteren Abbildungstraditionen. Eine der Tafeln zeigt einen weiblichen Rumpf, dessen Beine zu Stümpfen amputiert sind und so die Schnitte des Anatomen sichtbar machen, statt sie wie zuvor mit einer Draperie zu verdecken. Die Verstümmelung des weiblichen Körpers steht in deutlichem Kontrast zur Darstellung des Fötus, dessen Unversehrtheit ihn fast lebendig erscheinen lässt (s. Abb.). Während in früheren anatomischen Illustrationen der Embryo oder Fötus als kleiner Erwachsener in einer vergleichsweise riesigen Gebärmutter zu schweben schien, wurde er in Hunters Darstellung zu einem Kind, dessen vorgeburtliche Entwicklung die Anatomen des 18. Jahrhunderts immer stärker zu interessieren begann. Dieses Interesse ging einher mit der Suche nach neuen Bildlösungen, die in erster Linie der Visualisierung neu gewonnener Sichtbarkeiten dienen sollten. Belegt ist dies in den einleitenden Worten, die Hunter seinem Werk voranstellte: „[...] it“, das heißt die Illustration, „represents what was actually seen; it carries the mark of truth, and becomes almost as infalliable as the object itself“.<sup>1</sup>

Hunter bediente sich bestimmter Bildstrategien, die diese Deckung zwischen Repräsentation und Wirklichkeit sicherstellen sollten. Neben der Sichtbarmachung der Fragmentierung des Körpers durch die Sektion gehörte dazu auch der Versuch, den Eindruck zu erwecken, der Betrachter blicke auf den *gerade eben* eröffneten Bauch einer Schwangeren.<sup>2</sup> Die Nabelschnur, die abgebunden auf dem Fötus liegt, schimmert, als ob sie noch feucht sei, so als seien die Schnitte eben erst gesetzt worden. Forciert wird

der Eindruck, der Betrachter blicke tatsächlich auf das „Objekt selbst“, den weiblichen Körper, und nicht auf dessen Repräsentation, indem ein bestimmter Seh-Moment suggeriert wird. Dieser Moment stimmt scheinbar mit dem Moment der Sektion selbst überein: Das schneidende Zerteilen und Offenlegen des Körpers fallen in eins mit dem wissenschaftlich sezierenden Blick des Betrachters auf den dargestellten Körper. Was als besondere, mimetische Nähe zum Repräsentierten erscheint, konnte jedoch nur um den Preis einer tatsächlichen *Abweichung* vom Gesehenen erzielt werden. Die lange Zeit, die zwischen der anatomischen Sektion und der Herstellung und Vollendung des Stichs verstreichen musste, führte dazu, dass die Nabelschnur längst nicht mehr wässrig schimmerte, sondern bereits erste Spuren der Präparation zeigte. Sie wird nicht prall und glänzend gewesen sein, sondern faltig und ausgetrocknet.

Überraschenderweise gründet der realistische Gehalt der Abbildung daher gerade in der Abweichung vom Gesehenen. Hunter bezieht sich in seinen Abbildungen zuvorderst auf eine kulturelle Praxis, nicht auf eine Tatsache der Natur. Dies bedeutet, dass eine bestimmte Bildkonzeption zum integralen Bestandteil des produzierten Wissens wird, oder anders formuliert: In den Abbildungen, die einen erreichten Wissensstand markieren und repräsentieren, sind Sedimente älterer Bildpraxis ebenso eingelagert wie ästhetische Konzeptionen über Wirklichkeit und Repräsentation, die gleichermaßen in der künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeit wirksam werden.

Damit kommt *der* visuelle Teil naturwissenschaftlicher Wissensproduktion zu seinem Recht, dessen Bezeichnung als Illustration nur allzu irreführend ist. Auch Ludwik Fleck spricht in seinem 1935 erstmals erschienenen Buch *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* nicht von Illustrationen, sondern „Ideogrammen“.<sup>3</sup> Damit werden die naturwissenschaftlichen Visualisierungen als etwas Neues lesbar, als „graphische Darstellungen gewisser Ideen, gewissen Sinnes, einer Art des Begreifens: der Sinn ist in ihnen dargestellt wie eine Eigenschaft des Abgebildeten“.<sup>4</sup> Flecks Anliegen ist es zu zeigen, inwiefern naturwissenschaftliche Bilder als Zeugnisse unterschiedlicher Denkstile zu gelten haben, die weniger über den wahrgenommenen Gegenstand Auskunft geben als über den Prozess des Wahrnehmens selbst.

Wie dieser Wahrnehmungsprozess im Laufe der Wissenschaftsgeschichte mit veränderten Objektivitätsvorstellungen abgeglichen wurde, haben unter anderem Lorraine Daston und Peter Gallison untersucht.<sup>5</sup> Mit der Er-

kenntnis von der Historizität von Objektivität wird es möglich, Objektivität selbst als ‚Stil‘ zu verstehen, wie dies im Übrigen auch Paul Feyerabend tat, der sie als „Stilmerkmal“ einer historisch je zu differenzierenden sozialen Praxis deutete.<sup>6</sup> Objektivität ist dann nicht mehr ahistorische Leitkategorie teleologischer Wissenschaftsgeschichte, sondern im Gegenteil eine sich verändernde, konstruierte und vor allem zu konstruierende Bild- und Textpraxis der Moderne.

Weil in den Erkenntnisprozess Bilder eingelagert sind, sind Wissensformationen auch immer Bildformationen. Sie sind als Teil einer kulturellen Praxis zu beschreiben, die Sehtraditionen und Wissenstraditionen gleichermaßen umfasst. Insofern ist die Vorstellung von einem Einfluss des Kulturellen auf die naturwissenschaftliche Praxis nicht ausreichend. Erst wenn naturwissenschaftliche Visualisierung selbst als *kulturelle Praxis* verstanden wird, macht die Frage nach „Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien“, wie der Untertitel der vorliegenden Publikation lautet, Sinn. Denn die Frage legt nahe, dass das Bild als „Wissensbestand und Wissenszustand“<sup>7</sup> untrennbar vom Gewussten ist. Zugespißt auf jene Übergangszonen zwischen Kunst und Wissenschaft, verschiebt sich das Interesse. Es stehen weniger Fragen nach dem *Einfluss* der Naturwissenschaften auf die Kunst und *vice versa* zur Debatte als vielmehr die Auseinandersetzung mit Bildorganisation und Bildstrategien *zwischen* Kunst und Naturwissenschaft.

Die hier versammelten Einzeluntersuchungen tragen dem Rechnung, indem sie etwa auf der Ebene der Bildgestaltung die Veränderung naturphilosophischer Vorstellungen nachweisen (*Angela Fischel*) oder zeigen, welche Rolle fotografische Bilder und deren Deutung im Kampf um wissenschaftliche ‚Wahrheit‘ spielen (*Wiebke von Hinden*). Solchermaßen dem Verhältnis zwischen Erkenntnisprozess und Bildproduktion nachzugehen ist das Ziel aller hier versammelten Beiträge, die zum überwiegenden Teil anlässlich des Studienkurses „Sichtbarkeit und Medium: Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien“ entstanden, der im September 2002 im Warburg-Haus in Hamburg stattfand.

Naturwissenschaft und Ästhetik als „komplementäre Systeme“ (Fischel) zu beschreiben und zu analysieren liegt auch im Interesse von *Simone Schimpf*. Sie widmet sich der radikalen Neudeutung der Ekstase in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei der das Bemühen um Visualisierung Auswirkungen auf die wissenschaftliche Beschreibung und Konstruk-

tion des ekstatischen Körpers selbst hatte. Schimpf zeigt exemplarisch am Beispiel von Eugène Delacroix' Gemälde „La Madeleine dans le désert“, das 1845 im Pariser Salon ausgestellt wurde, wie das Abweichen von der traditionellen Heiligenikonografie als Reflex und Symptom des zeitgenössischen Ekstase-Diskurses verstanden werden kann.

So wie sich die spezielle Bildfindung Delacroix' vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Kirche und Universität im 19. Jahrhundert lesen lässt, sind auch die Debatten um den wissenschaftlichen Okkultismus, denen *Joseph Imorde* nachgeht, in diesem Konflikt anzusiedeln. Imorde beschäftigt sich mit einer Reihe von Experimenten zur „Teleplastie“ oder „Telekinesie“, bei denen die parapsychologischen Befunde – Materialisationen von Stoffen aus den Mündern eines Mediums, unerklärliche Bewegung von Gegenständen und Personen und Ähnliches – fotografisch dokumentiert wurden. Der Versuch der Okkultisten, sich zwischen „reinsten Rationalität“ und „stärkstem Irrationalismus“ zu behaupten, führte zu einer besonders lebhaften Auseinandersetzung und einem verstärkten Bemühen um die Konturierung der eigenen Position. Dass gleichzeitig Wassily Kandinskys Weg zur gegenstandlosen Malerei in theoretischer Hinsicht von einer Künstlerselbstkonzeption begleitet wurde, in der Sichtbarmachung des Unsichtbaren zu den konstituierenden Aufgaben des Künstlers gezählt wird, macht die Relevanz der okkultistischen „Bilder von Medien“ für den ästhetischen Diskurs deutlich. In der Beschreibung der Überführung des Nicht-Sichtbaren oder Geistigen in ein Kunstwerk wurden auch dem Künstler mediumistische Qualitäten zugeschrieben, und es kam zu einer Deckung zwischen okkultistischer Weihung der ‚Mediumität‘ und der ‚Mediumisierung‘ des Künstlers. Damit stehen Adaptionen semantischer Kategorisierungen neben der Verflechtung unterschiedlicher, das heißt (natur-)wissenschaftlicher und künstlerischer Bildstrategien. Die Vorstellung eines Mediums, dessen man bedurfte, damit Außer- und Übersinnliches sich materialisieren konnte, so die These Imordes, bestimmte in der Folge ganz maßgeblich Aufgabe und Rolle des abstrakt arbeitenden Künstlers. Kandinskys Betonung des Geistigen ist in dieser Hinsicht abhängig von okkultistischer Bild- und Textpraxis an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Die semantischen Anhaftungen an den Begriff des Mediums, die dieses zum Vermittler zwischen unsichtbaren und sichtbaren Welten werden ließen, waren auch bei der Bestimmung der Fotografie als „Zeugnis einer

Sichtbarkeit“ von Bedeutung. *Anette Hüsch* macht dies gleich zu Beginn ihres Aufsatzes mit dem Verweis auf juristische Auseinandersetzungen um die Enttarnung gefälschter Geisterfotografien deutlich. Fotografie und Geistererscheinung, so Hüsch, glichen sich an in dem, was sie – medientheoretisch – zu leisten vermochten, denn beide konnten auch als Kopie verstanden werden: die Geistererscheinung als Kopie des Verstorbenen und die Fotografie als Kopie der Wirklichkeit. Diese magisch aufgefasste Vorstellung einer im Medium vermittelten und gewährleisteten Präsenz zeigt sich, darauf weist Hüsch abschließend hin, noch in der Fotografietheorie eines Roland Barthes.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die physische Anthropologie ihrem Selbstverständnis nach ebenfalls mit der Erforschung und Dokumentation von Sichtbarkeiten beschäftigt. Die sichtbaren Differenzen zwischen Menschen wurden in einer Fülle von entsprechenden Datensammlungen auf die beiden Kategorien ‚Rasse‘ und Geschlecht bezogen und interpretiert. Wie diese Datensammlungen, die sich vorgeblich nur auf das beziehen, was ohnehin zu sehen ist, technisches Bild, statistische Verfahren und „ästhetisch geschulter Augenschein“ als Produzenten von Sichtbarkeit verstanden werden können, zeigt der Beitrag von *Christine Hanke*. Ihr besonderes Augenmerk gilt dabei dem performativen Charakter dieser Sichtbarkeitsproduktion, das heißt der Notwendigkeit der ständigen Re-Produktion der Kategorien ‚Rasse‘ und Geschlecht, die die Fixpunkte anthropologischen Interesses um 1900 bildeten. Hanke berücksichtigt auch die Veränderung der Konzeption des zu-sehen-gebenden Wissenschaftlers innerhalb dieses Prozesses, die sich in ähnlicher Weise im Übrigen auch für den Arzt und Mediziner feststellen lässt.<sup>8</sup>

Bei der Beschäftigung damit, wie Sichtbarkeit in den unterschiedlichen Wissenschaften gedacht, produziert und praktiziert wird, ist auch die Kunstgeschichte selbst von Bedeutung. Schließlich ist bekannt, wie sehr ihre Verwissenschaftlichung und Etablierung als universitäre Disziplin von der Nutzung neuer Techniken der Sichtbarmachungen wie der Fotografie und Lichtbildproduktion abhing. *Barbara Schrödl* untersucht vor dem Hintergrund dieser Erfolgsgeschichte von Fotografie und Lichtbild das Scheitern des Films als kunsthistorisches Lehr- und Forschungsmaterial.

Daran anschließend zeichnet *Ingeborg Reichle* die Etablierung der Fotografie in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts anhand zeitgenössischer Mediendiskussion und Medienpraxis nach.

Die Verfahren, die zur Erzeugung von Sichtbarkeiten genutzt wurden, sind, wie die Mehrzahl der hier präsentierten Beiträge an Einzelstudien belegt, in ein Geflecht widerstreitender Zuweisungen und Nutzungspraktiken eingebunden. Nicht nur, dass Grenzen zwischen wissenschaftlicher und kommerzieller Verwendung oft nicht zu ziehen sind; auch führte der Einsatz neuer Techniken oftmals zu veränderten Parametern in der Beurteilung dessen, was als gelungene oder wahre Darstellung neu gewonnenen Wissens verstanden wurde. *Britta Lange* analysiert dies am Beispiel der Ikonografie des präparierten Gorillas. Neue Verfahren wie die Dermoplastik, bei der echte Tierhaut verwendet wurde, waren nicht einfach nur ‚Verbesserungen‘ bisheriger Techniken, sondern führten auch zu einer Veränderung in inhaltlicher Hinsicht. Mit der Dermoplastik etablierte sich eine Darstellungskonvention, die den Gorilla als ‚Bestie‘ inszenierte. In den Präsentationen dieser Präparate auf den „Jagdausstellungen“ konnten über diese neue Ikonografie sowohl koloniale Machtansprüche artikuliert werden wie auch Fragen der menschlichen Abstammungslehre.

Neben der von Lange beschriebenen guten Zusammenarbeit zwischen kommerziell orientierter Tierpräparation, künstlerischer Bearbeitung wissenschaftlicher Theorien und wissenschaftlicher Forschung ist die Geschichte wissenschaftlicher Bildpraxis aber auch voll von Beispielen gescheiterter Zusammenarbeit. Eine Analyse eines missglückten Versuchs der Einschreibung in den Wissenskanon verspricht jedoch besondere Erkenntnis bezüglich der Mechanismen, die über Erfolg oder Misserfolg einer „wissenschaftlichen Tatsache“ (Ludwik Fleck) entscheiden. *Wiebke von Hinden* geht einer solchen Misserfolgsgeschichte in der Botanik am Beispiel Ernst Fuhrmanns nach.

Die unterschiedlichen ikonischen Darstellungsarten der naturwissenschaftlichen Wissenspraxis, auf die sich der vorliegende Band bezieht, beinhalten neben dem, was mit einem traditionellen Bildbegriff beschrieben werden kann, auch andere Formen visueller Wissensproduktion. Im wissenschaftlichen Diagramm ist eine Darstellungsform gegeben, die der Veranschaulichung statistischer Größenverhältnisse dient und von einer rein ikonischen Repräsentation zu unterscheiden ist. Dass diagrammatische Abbildungen und die ihnen zugewiesenen darstellenden Eigenschaften auch für Künstler von Interesse sein können, wird nur auf den ersten Blick überraschen. *Karin Leonhard* liest Wassily Kandinskys Bemühen um die Darstellung des ‚Nichtsichtbaren‘ und des ‚Inneren‘ im Kontext der Reflexion

zeitgenössischer Physik über geeignete Darstellungsverfahren, wie sie im Buch *Die graphische Darstellung* (1914) des Jenaer Physikers und Mathematikers Felix Auerbach zum Ausdruck kommen. Während Joseph Imorde in der vorliegenden Veröffentlichung zeigt, inwiefern Kandinskys Kunsttheorie im Zusammenhang mit okkultistischen Theorien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zu deuten ist, belegt Leonhards Beitrag eine weitere Quelle von Kandinskys Denken in naturwissenschaftlicher Theoriebildung des frühen 20. Jahrhunderts. Hierbei geht es freilich nicht um eine einfache Übernahme naturwissenschaftlicher Theorien, sondern um Überschneidungen, die sich im Rahmen zweier grundsätzlich voneinander unterschiedener Zielstellungen ergeben. Auerbach ist auf der Suche nach einer adäquaten „Veranschaulichung“ abstrakter Zusammenhänge, die durch die graphische Darstellung erreicht werden soll. Er bezieht dabei durchaus künstlerische Verfahren und Ordnungsprinzipien mit ein, indem er einzelne Farbzusammenstellungen u. Ä. explizit favorisiert. Kandinsky dagegen hat die Abstraktion von der Erscheinungswelt zum Ziel und beruft sich gleichwohl auf dieselbe Bildart, an der mit Auerbach die gesamten Naturwissenschaften interessiert waren. Als „anschauliche Träger eines abstrakten Inhalts“ vermochten sie in beiden Feldern, obwohl jeweils mit unterschiedlichen Prämissen verknüpft, doch eine ähnliche Wirkkraft zu entfalten.

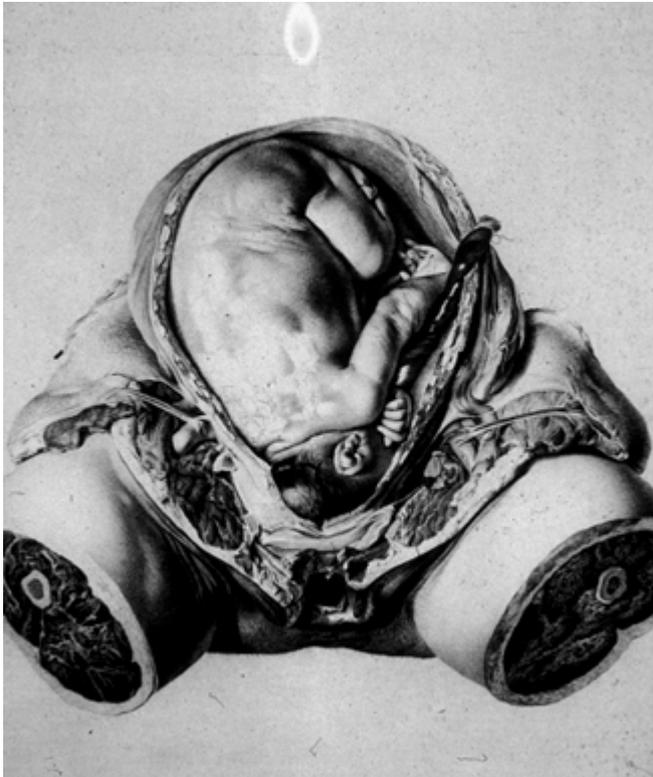
*Andrea Sick* beschließt diesen Band mit einem Beitrag, der nochmals forciert auf die Frage nach Sichtbarkeit und Sichtbarmachung eingeht. Am Beispiel des Tabakmosaikvirus (TMV), der vor allem seit den 1930er Jahren verstärkt zum Gegenstand biologischer Forschung wurde, zeigt Sick nicht nur, inwiefern Labore als spezifische Produktionsstätten von ‚Bildern‘ zu gelten haben, sondern auch, wie sich Design und Konzeption dieser Bilder wiederum auf die weitere Forschungstätigkeit auswirken. Sicks Beitrag macht darüber hinaus deutlich, welche große Rolle die Techniken der Visualisierung spielen, die bestimmte Sichtbarkeiten erst ermöglichen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die technischen Gegebenheiten in absoluter Vorgängigkeit gegenüber dem, was gesehen wird, zu bestimmen seien. Vielmehr beharrt Sick gerade auf der „paradoxalen Situation eines Experimentierfeldes“, in der „das Wissen vom Gegenstand [...] erst das Sehen konstituiert, welches aber wiederum das Wissen etabliert hat“. Mit anderen Worten: Wissen und Sehen sind in der hier beschriebenen Laborsituation füreinander konstitutiv. Damit wird abschließend noch einmal die Ausgangsthese von der Abhängigkeit des Wissens von den Bildern bestätigt,

indem gezeigt wird, wie (natur-)wissenschaftliche Erkenntnisprozesse anhand der Veränderung bildhafter Modelle beschrieben werden können.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> William Hunter: *Anatomia Uteri Humani Gravidi. Anatomy of the Human Gravid Uterus*. London 1774, nicht paginiert [das Englisch wurde in der originalen Schreibweise belassen].
- <sup>2</sup> Ludmilla Jordanova: *Gender, Generation and Science: William Hunter's Obstetrical Atlas*, in: Dies.: *Nature Displayed. Gender, Science and Medicine*. London, New York 1999, S. 183-202.
- <sup>3</sup> Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt/M. 1999, S. 187.
- <sup>4</sup> Fleck: *Entstehung und Entwicklung*, S. 187.
- <sup>5</sup> Lorraine Daston, Peter Gallison: *The Image of Objectivity*, in: *Representations*, Nr. 40 (1992), S. 81-128.
- <sup>6</sup> Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt/M. 1984, S. 78.
- <sup>7</sup> Horst Bredekamp, Angela Fischel, Birgit Schneider, Gabriele Werner: *Bildwelten des Wissens*, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd. 1,1 (2003), S. 9-20.
- <sup>8</sup> Sigrid Schade, Silke Wenk: *Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, 340-407.

Abbildung



William Hunter: Anatomia Uteri Humani Gravidi, 1774, Tafel VI: Fötus im Mutterleib.