

Li-Chun Lee

KÖRPER BILDEN

Körperdarstellungen
in der europäischen
und chinesischen Medizin



[transcript] Image

Aus:

Li-Chun Lee

Körper bilden

Körperdarstellungen in der europäischen und chinesischen Medizin

September 2019, 316 S., kart., Dispersionsbindung,

112 SW-Abbildungen, 1 Farabbildung

39,99 € (DE), 978-3-8376-4801-0

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4801-4

Wir leben in einem Zeitalter, in dem medizinische Körperdarstellungen allgegenwärtig sind. Die durch verschiedene bildgebende Verfahren hergestellten Körperbilder nehmen nicht nur in der Prognose, Diagnose und Behandlung des Körpers eine unübersehbare Rolle ein, sondern bestimmen auch unsere Vorstellung vom Körper selbst. Indem er die Körperdarstellungen aus kulturvergleichender Sicht analysiert, hinterfragt Li-Chun Lee die in der Gegenwart selbstverständlich erscheinenden Körperbilder. Er zeigt, wie kulturspezifisch diese scheinbar ganz normalen Bilder konstituiert sind und wie unterschiedlich der Körper durch Bilder sicht- und lesbar gemacht werden kann.

Li-Chun Lee, geb. 1981, promovierte an der Humboldt-Universität zu Berlin und forscht zu medizinischen Körperdarstellungen, Kulturtechniken und Bildtheorie. Er studierte bildende Kunst, Kunst- und Bildgeschichte sowie Kulturwissenschaft in Taiwan und Berlin.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4801-0

Inhalt

Einleitung | 7

1 Der Blick in den Körper | 31

- 1.1 Die Sichtbarkeit des Körperinneren | 31
- 1.2 Der geöffnete Körper im Bild | 36
- 1.3 Der Zugang zum Körperinneren | 48
 - Der Traum von einem ungehemmten Blick in das Körperinnere | 48
 - Die kulturspezifische Anatomie des Abendlandes | 54
 - Der Blick des Anatomen | 58
 - Der anatomische Blick des Künstlers | 62
 - Die Beobachtung der Färbungen (*se* 色) | 70
 - Die Beziehung zwischen Innen und Außen des Körpers | 80

2 Das Medium des Lebendigen: Die Luft und das *qi* 氣 | 93

- 2.1 Der Körper als Spannungsfeld voller heterogener *qi* | 94
- 2.2 Die Form des Körpers, die von *qi* hervorgebracht wird | 111
 - Exkurs: Das Bild, welches das *qi* in sich behält | 120

3 Das Bild der Eingeweide | 127

- 3.1 Die anatomisierende Perspektive | 131
- 3.2 Die Besessenheit von der Form | 144
- 3.3 Das Körperbild als Diagramm | 153
- 3.4 Der gerasterte Bildraum | 160
- 3.5 Die Kartografie des Taktilen | 167

4 Das Bild der Gefäße und *mai* 脈 | 175

- 4.1 Die Venen, Arterien und Nerven | 186
- 4.2 Die »Leitbahnen« (*mai* 脈) | 191
- 4.3 Die auf den Körper geschriebenen Linien und Punkte | 196

5 Das Bild des Pulses | 205

- 5.1 Eine angemessene Sprache für den Puls | 210
 - Die Pulskurve als eine »universale Sprache« | 210
 - Die Metaphern und Darstellungen der Pulseigenschaften in der chinesischen Medizin | 223
- 5.2 Das Tasten des Pulses | 232
 - Das maschinelle Tasten des Sphygmographen | 235
 - Das Tasten in der chinesischen Pulslehre | 246
- 5.3 Die Musiknotation als Aufschreibesystem des Pulses | 250
 - Der fühlbare »Rhythmus« des Pulses | 250
 - Die Pulsdarstellung und die Musiknotation | 263

Schluss | 269

Literatur | 275

Abbildungsverzeichnis | 303

Danksagung | 313

Einleitung

DAS VERGLEICHEN VON BILDERVERGLEICHEN

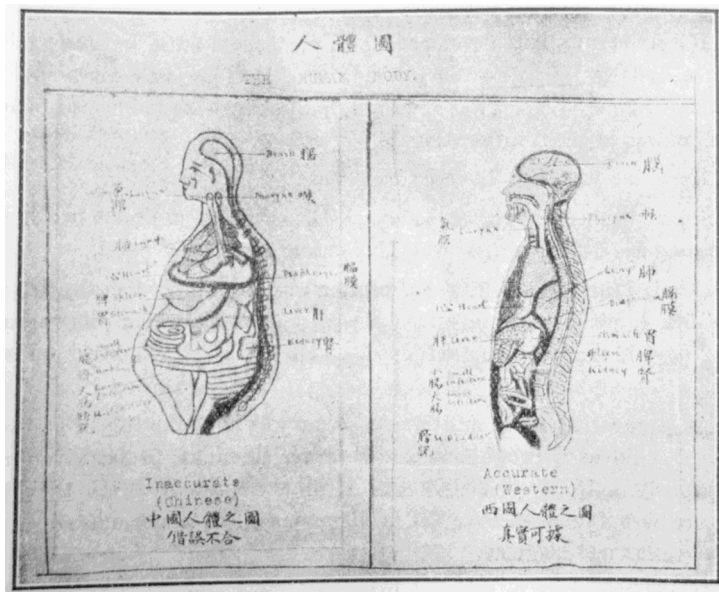
In der Erstausgabe der Zeitschrift *The National Medical Journal of China* aus dem Jahr 1915 finden sich zwei einander gegenübergestellte, jeweils in einem Rahmen eingefasste chinesische und westliche Körperdarstellungen (Abb. 1) unter dem Titel *The Human Body*. Dadurch, dass sie beide eine ähnliche Seitenansicht der menschlichen Figur aufweisen, wird ihre Vergleichbarkeit gefördert, während die unüberbrückbare Kluft zwischen ihnen umso stärker hervortritt. Der anonyme Autor begründet die Gegenüberstellung der beiden Körperdarstellungen mit folgenden Worten:

»The principal cause of the backwardness of Chinese as compared with Western medicine lies in the wrong foundation upon which the former is built. Take for instance the structure of the human body. In Chinese books, the drawings and descriptions are mostly inaccurate, as can be ascertained by dissection. Our modern native physicians continue to rely upon this deceptive knowledge for the treatment of their patients, and do infinite harm to our people. Every branch of knowledge must nowadays be exact, and medicine is one of the most important. We cannot afford to play with it or with the future of our race. In order to show the fallacy of these old ideas, I have taken a photo of a Chinese medical engraving placed side by side with an accurate picture of the human body. The difference is obvious.«¹

Für ihn ist die bildliche Differenz *evident*. Aber wenn das Wort ›evident‹ auf das lateinische Wort ›*evidens*‹ zurückgeht und das Präfix ›*ex-*‹, ›*aus-*‹, ›*heraus-*‹ und das von dem Verb ›*videre*‹, ›Sehen‹, abgeleitete Partizip umfasst,

1 Anonym: »Wrong Ideas of the Structure of the Human Body«, in: *The National Medical Journal of China* 1.1 (1915), S. 51-52.

Abbildung 1: Gegenüberstellung einer chinesischen und einer westlichen Darstellung des menschlichen Körpers in *The National Medical Journal of China*, 1915.



so soll diese *evidente* Differenz keineswegs lediglich auf der Ebene des *videre*, des Sehens, vorgeführt werden. Vielmehr soll sie über das vergleichende Sehen *hinausgehen*. Sie soll sich rasch in eine feste Polarität verwandeln, zu einem klaren Urteil verhelfen und schließlich durch die »Ungenauigkeit« der chinesischen Körperdarstellung die »Rückständigkeit« der chinesischen Medizin in völliger Gewissheit offenbaren.

Die Rahmen, welche die zwei Körperdarstellungen umgeben, verbinden und trennen sie zugleich. Sie verleihen ihnen jeweils einen eigenen Bildraum, in dem Körper, Legenden, Hinweislinien und Benennungen der einzelnen Organe dargestellt, gezeichnet und eingetragen werden. Während die chinesische Darstellung den Körper durch eine Umrisslinie als abgeschlossenen Raum zeigt, blendet die westliche Darstellung den unteren Teil des Körpers aus. Im Gegensatz zur westlichen Darstellung des Körpers, in der eher die Silhouette des Kopfes als ein Gesicht zu erkennen ist, sind in der chinesischen Darstellung – wenn auch nur durch wenige einfache Pinselstriche angedeutet – Auge, Augenbraue, Nase, Nasolabialfalte, Lippen und Ohr zu sehen. Es fällt auf, dass

der anonyme Autor seine Urteile ins Bild eingeschrieben hat: Unter dem chinesischen Körperbild ist »Inaccurate (Chinese)«, unter dem westlichen dagegen »Accurate (Western)« zu lesen. Er präzisiert diese Urteile in den auf Chinesisch eingetragenen Legenden weiter: »Die chinesische Körperdarstellung ist mangelhaft und nicht übereinstimmend« und »Die westliche Körperdarstellung ist wahrhaft und zuverlässig«.

An dieser Stelle ist jedoch zu fragen: In welchem Sinne ist die chinesische Körperdarstellung »ungenau«? Womit eigentlich stimmt sie nicht überein? Mit dem darzustellenden Körper, mit der ihr gegenübergestellten Körperdarstellung einer anderen Kultur? Oder vielmehr nicht mit dem, was wir von einem Körperbild erwarten? Angesichts der Tatsache, dass diese chinesische Körperdarstellung über Hunderte von Jahren in der chinesischen Medizin verwendet und keineswegs für »ungenau« gehalten wurde, stellt sich die Frage, ob die chinesischen Ärzte eine andere Auffassung von »Genauigkeit« hatten. Verrät uns die bildliche Differenz, die der anonyme Autor als einen evidenten Beweis für die »Ungenauigkeit« des chinesischen Bildes vorführt, nicht vielmehr eine *andere* Vorstellung vom Körper und eine *andere* Ordnung der Sichtbarkeit des Körpers?

Solange wir der bildlichen Differenz nicht vorschnell mit der Frage nach der »Genauigkeit« des Bildes begegnen, könnte sie sich also verschieben, verlagern, verzweigen und ständig neue Fragen eröffnen. Die durch die Differenz ausgelöste Bewegung ähnelt der »Überschreitung« im Sinne Michel Foucaults, wenn er schreibt: »Die Überschreitung durchbricht eine Linie und setzt unaufhörlich aufs Neue an, eine Linie zu durchbrechen, die sich hinter ihr sogleich wieder in einer Welle verschließt, die kaum eine Erinnerung zulässt und dann von neuem zurückweicht bis an den Horizont des Unüberschreitbaren.«² Diese »Überschreitung« bedarf jedoch eines bestimmten Umgangs mit der zwischen den Bildern zutage getretenen Differenz. Um sich in eine solche Bewegung zu begeben, muss man wagen, das Evidente immer wieder der Dunkelheit anheimzugeben und sich dem Schwindel der Unbestimmtheit auszusetzen. Diese Gefahr ist der hohe Preis, den es für einen solchen Umgang mit dem Zwischen der Bilder zu zahlen gilt. Aber gerade dadurch erweist sich dieser Umgang, um mit Georges Didi-Huberman zu sprechen, als »eine Mine«,³ die über das

2 Foucault, Michel: »Vorrede zur Überschreitung«, in: ders.: Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits, Bd. I, 1954-1969, Frankfurt a. M. 2001, S. 320-342, hier S. 324.

3 Didi-Huberman, Georges: Atlas oder die unruhige fröhliche Wissenschaft, übersetzt von Markus Sedlaczek, Paderborn 2016, S. 12. Didi-Huberman bezeichnet den Atlas als »eine Mine«, ein »doppeltes, gefährliches, ja explosives Objekt«.

Potential verfügt, das Kraftfeld in alle möglichen Richtungen auszubreiten und das Offenkundige zu beunruhigen und zu problematisieren – statt es ausschließlich zu analysieren oder ein für alle Mal abzumessen.

Man könnte sagen, dass es zwei unterschiedliche Modi des Umgangs mit der bildlichen Differenz gibt. Der eine strebt nach einem endgültigen Urteil und hebt den produktiven Kontrast auf. Er verschließt und stabilisiert den Unterschied. Der andere dagegen ist auf der Suche nach der immer wieder erneut zu ziehenden Grenze, die sich unablässig auflöst, sowie nach der unbekannten Tiefe und der ungedachten Sphäre, die uns die Differenz darbietet.

Es liegen in der Tat zahlreiche Forschungen in verschiedenen Disziplinen wie Anthropologie, Ethnologie, Physiognomie, Medizin und Kunstgeschichte vor, in denen das Gegenüberstellen bzw. Vergleichen von Bildern eine bedeutende Rolle für die Wissenserzeugung spielt.⁴ In der Kunstgeschichte beispielsweise wurde »über das rein Illustrative hinaus ein didaktisches Vorgehen«⁵ erst möglich, nachdem die Bilder seit dem Ende des 19. Jahrhunderts durch die Einführung der Doppelprojektion nebeneinander gestellt und miteinander verglichen werden konnten.⁶

In seinem ambitionierten Buch *Giotto und die Erfindung der dritten Dimension* zog Samuel Y. Edgerton bemerkenswerte Vergleiche zwischen wissenschaftlichen Abbildungen in westlichen und chinesischen Abhandlungen.⁷ Am Beispiel von Philosophen und Künstlern verfolgte er die These, dass die Entstehung der Linearperspektive sowie des Chiaroscuro in der europäischen Renaissancekunst für die moderne Wissenschaft äußerst förderlich gewesen

4 Vgl. Bader, Lena; Gaier, Martin; Wolf, Falk [Hrsg.]: *Vergleichendes Sehen*, München [u.a.] 2010; Bruhn, Matthias; Scholtz, Gerhard [Hrsg.]: *Der vergleichende Blick: Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017.

5 Haffner, Dorothee: »Die Kunstgeschichte ist ein technisches Fach: Bilder an der Wand, auf dem Schirm und im Netz«, in: Helas, Philine; Polte, Maren; Rückert, Claudia; Uppenkamp, Bettina [Hrsg.]: *Bild/Geschichte: Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 119-129, hier S. 121.

6 Siehe ebd. sowie Dilly, Heinrich: »Lichtbildprojektion: Prothese der Kunstbetrachtung«, in: Below, Irene [Hrsg.]: *Kunstwissenschaft und Kunst-vermittlung*, Gießen 1975, S. 153-172.

7 Edgerton, Samuel Y.: *Giotto und die Erfindung der dritten Dimension: Malerei und Geometrie am Vorabend der wissenschaftlichen Revolution*, übersetzt von Fritz Böhler, Jürgen Reuß und Rainer Höltschl, München 2003.

sein. Im vorletzten Kapitel spitzt er seine These mithilfe eines weiteren Vergleichs zu. Er möchte zeigen, dass die chinesischen Künstler nicht imstande gewesen wären, die von Jesuiten im 17. Jahrhundert nach China gebrachten, perspektivisch gezeichneten Bilder richtig zu verstehen und getreu wiederzugeben. Mithilfe dieses »fundamentale[n] Unterschied[s]«⁸ glaubt Edgerton, die Frage, die am Anfang des Buches gestellt wurde, beantworten zu können: »Warum war das kapitalistische Europa nach 1500 die erste Zivilisation der Welt, die [...] die damals höher entwickelten Kulturen des Ostens rasch überflügelte?«⁹ Es ist nicht nötig, Edgerton an dieser Stelle auf eingehendere Weise zu widersprechen, da bereits einige Texte vorliegen, die seine These zu relativieren versuchen.¹⁰ Uns interessiert vielmehr, wie er diesen Vergleich ausführt. Er zeigt dem Leser beispielsweise Marten de Vos' *Geburt Christi* aus der *Evangelicae historiae imagines* (Abb. 2) und vergleicht diese mit einer Kopie eines chinesischen Künstlers (Abb. 3). Sodann erklärt er dem Leser:

»Es fällt sofort auf, dass der Kopist die gesamte Komposition dem chinesischen Geschmack angepasst hat. Die Perspektive wurde nach chinesischer Tradition abgeflacht, Landschaftsdetails werden nach einheimischen Mustern dargestellt, und selbst die Hauptfiguren tragen orientalische Gesichtszüge. [...] Der wichtigste Unterschied, der zeigt, wie wenig die traditionelle chinesische Bildkunst auf die Verbreitung der »wissenschaftlichen« christlichen Meditationen Nadals vorbereitet war, betraf das Chiaroscuro.«¹¹

8 Ebd., S. 273.

9 Ebd., S. 9.

10 Siehe Lynch, Michael: »The Production of Scientific Images: Vision and Re-Vision in the History, Philosophy, and Sociology of Science«, in: Pauwels, Luc [Hrsg.]: *Visual Cultures of Science: Rethinking Representational Practices in Knowledge Building and Science Communication*, Hanover [u.a.] 2006, S. 26-40; Bert, S. Hall: »The Didactic and the Elegant: Some Thoughts on Scientific and Technological Illustrations in the Middle Ages and Renaissance«, in: Baigrie, Brian S. [Hrsg.]: *Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*, Toronto 1996, S. 3-39; Mahoney, Michael S.: »Diagrams and Dynamics: Mathematical Perspectives on Edgerton's Thesis«, in: Shirley, John William; Hoeniger, F. David [Hrsg.]: *Science and the Arts in the Renaissance*, Washington [u.a.] 1985, S. 198-220. Vgl. auch Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion: Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, übersetzt von Lisbeth Gombrich, Berlin 2002.

11 Edgerton: *Giotto und die Erfindung der dritten Dimension*, S. 250.



Abbildung 2: Marten de Vos' *Geburt Christi* aus der *Evangelicae historiae imagines*, 1593.

Edgertons Vergleich liegt eine implizite apriorische *Asymmetrie* zugrunde: einerseits eine zu kopierende Abbildung, die als Vorlage dient, und andererseits eine Kopie, die diese vorliegende Abbildung nachahmen soll, aber ihre Aufgabe offenbar nicht erfüllt hat. Zwar weist Edgerton auf stilistische Anpassungen, Übersetzungen und Transformationen hin, doch in seinen Augen entpuppen sich die Unterschiede letztlich als Unstimmigkeiten und als schlüssige Beweise für die Unfähigkeit des chinesischen Künstlers. Es verwundert daher nicht, dass Edgerton den Verschlingungen, Vermischungen und Widersprüchen, die den Differenzen zwischen Bildern innewohnen, keinen heuristischen Status zuerkennt, sondern sie auf die konkrete historische Situation hin interpretiert hat.¹² Statt die »Vorlage« in Frage zu stellen und sich mit den beim Akt des Übersetzens entstandenen Spannungen zu befassen, gründet Edgerton seinen Vergleich auf einer Annahme, die an die Ideenlehre Platons erinnert.

Bei Platon wird die Sphäre des wahren Seienden, also der Idee, dem Bereich des Sinnlichen hierarchisch gegenübergestellt. In diesem Modell wird das sinnliche Bild als ein Bild aufgefasst, welches das, was durch das Urbild (*eidos*) schon *vor*-bestimmt ist, *nach*-ahmt und *nach*-bildet. Das sinnliche Bild

12 Siehe ebd., S. 250-252.

Abbildung 3: Die von
einem chinesischen
Künstler angefertigte
Kopie von Marten de
Vos' *Geburt Christi* aus
Nian zhu gui cheng, 1620.



kann sich in diesem Zusammenhang nur in der Relation zu dem übergeordneten, vorher bestehenden *Vor*-bild bestimmen und wird immer durch sein immanentes, als Makel erachtetes Anders-Sein gekennzeichnet.¹³ Es ist zu erkennen, dass Edgertons Urteil auf einem zwischen Vor und Nach unterscheidenden Vergleichsmaßstab beruht. Ihm gilt das perspektivisch gestaltete Bild als

13 Zu Platons Bildverständnis siehe Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*, München 2004, S. 13-25. Dazu vgl. auch Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder: Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2005, S. 56-61; Därmann, Iris: *Tod und Bild: Eine phänomenologische Mediengeschichte*, München 1995. Gernot Böhme weist auf den Zusammenhang hin zwischen εἰκών, was im Deutschen mit ›Bild‹ wiedergegeben wird, und εὐκάζω, was ›vergleichen‹, ›ähnlich machen‹ heißt. Er betont außerdem, dass das Bild in der griechischen Tradition von Anfang an in einer Ähnlichkeitsbeziehung gedacht wird. (Siehe Böhme: *Theorie des Bildes*, S. 14) In unserem Zusammenhang ist aber der wesentliche Unterschied zwischen ›Vergleichen‹ und ›Vergleichend-ähnlich-machen‹ von Bildern zu betonen, denn während das Vergleichen einen Raum schafft, in dem die Bilder sich gegenseitig beleuchten, einander ähnlich erscheinen und voneinander unterscheiden können, setzt das Vergleichend-ähnlich-machen ein voreingenommenes Machtverhältnis voraus, unter dessen Druck sich ein Bild einem bestimmten anderen anzupassen hat.

eine »getreue« Wiedergabe der Wahrnehmung und daher als ein Vorbild, das einen Vorrang genießt.

Bei allen inhaltlichen Unterschieden unternehmen Edgerton und Platon einen ähnlichen Vergleich zwischen Bildern. Es geht ihnen nicht darum, dass eine Bild mit dem anderen zu vergleichen, um ihrer bildlichen Differenz, also der *Vielfalt der Bildlichkeiten* gewahr zu werden, sondern vielmehr darum, auf die Relation der *Abbildlichkeit* als solche hinzuweisen. Edgerton und Platon betrachten die Beziehung, die sie zwischen den Bildern voraussetzen und in der das eine das andere wiederholen soll, als selbstverständlich und sehen keinerlei Anlass, die Transzendenz bzw. Priorität, die sie dem nachzubildenden Bild zuschreiben, in Frage zu stellen. Insofern findet kein wirklicher Dialog zwischen den Bildern statt. Das Bild soll demjenigen Bild, das als wahrhaft, glaubwürdig und übergeordnet gilt, idealerweise einfach *gleichen*.

Erinnern wir uns an die eingangs angesprochenen zwei Modi des Umgangs mit der Differenz zwischen Bildern, dann ist leicht zu erkennen, dass Edgertons Herangehensweise nicht in der Lage ist, die »Mine«, von der Didi-Huberman spricht, zu zünden. Ein entscheidender Grund dafür liegt wohl darin, dass er dem epistemischen Modell Platons folgt. Wie Platon setzt er die Existenz eines absolut »wahren« Bildes voraus. Wenn das *eidos* in Platons Ideenlehre das einzige wahre, allen sichtbaren Erscheinungen zugrunde liegende Bild ist, so ist das perspektivisch gestaltete Bild für Edgerton das einzige Bild, das die »wirklichen Oberflächenmerkmale der Erscheinungswelt«¹⁴ wiedergeben und alleinigen Anspruch auf die Wahrheit erheben kann. Wenn er dieses Bild einem anderen Bild gegenüberstellt, so geht es ihm stets darum, das andere Bild anhand der Unterschiede zurückzuweisen.

Es bleibt aber zu fragen, ob die durch die Gegenüberstellung von Bildern zutage geförderten Unterschiede nicht gerade ein eindeutiger Beleg dafür wären, dass es vielfältige Erscheinungsweisen und Darstellungsmöglichkeiten der Wirklichkeit gibt, die sich zugleich als *Denkweisen* deuten lassen. Zeigen sie uns nicht vielmehr, dass der Glaube an das Vorhandensein eines absolut »wahren« Bildes eher eine Ideologie ist? Wenn wir die Wahrhaftigkeit eines Bildes nicht am anderen zu messen suchen, eröffnen die Unterschiede, die sich zwischen den Bildern zeigen, eine *produktive Distanz*, die uns nötigt, nicht

14 Edgerton: Giotto und die Erfindung der dritten Dimension, S. 16.

lediglich über die Unterschiede nachzudenken, sondern auch die Bilder ihrerseits erneut zu thematisieren und zu reflektieren.¹⁵

DAS VERGLEICHEN VON KÖRPERBILDERN

In der vorliegenden Arbeit werden Körperbilder in der westlichen und chinesischen Kultur miteinander verglichen. Den Anlass für den Vergleich zwischen diesen Körperbildern aus verschiedenen Kulturen liefert der Umstand, dass Körperdarstellungen in der Medizin allgegenwärtig sind: In der Gegenwart spielen die durch verschiedene bildgebende Verfahren hergestellten Bilder für die Prognose und Diagnose von Krankheiten sowie für die Behandlung des Körpers eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Wie Markus Buschhaus schreibt, werden die Körperbilder »auf der einen Seite zwar als Notwendigkeit aufgefasst, auf der anderen Seite aber gleichzeitig als Zumutung erfahren«.¹⁶ Um diese Autorität der Bilder zu hinterfragen, hat Buschhaus das anatomische Wissen in den Mittelpunkt seiner Studie gestellt und die Anatomie nicht nur medienarchäologisch analysiert, sondern auch die mit ihr einhergehende Ordnung der Sichtbarkeit untersucht.¹⁷

Wenn in der vorliegenden Arbeit – im Unterschied zu Buschhaus' Herangehensweise – Körperbilder aus zwei unterschiedlichen Kulturen einem Vergleich unterzogen werden, so geht es darum, einen Perspektivwechsel von der Analyse des anatomischen Wissens hin zu einer Problematisierung des Körperbildes zu vollziehen. Es wird nicht gefragt, auf welche Weise die Körperbilder einen entscheidenden Anteil an der Wissensproduktion und -organisation haben oder wie sich die Herstellungsweise der Körperbilder im Laufe der Geschichte verändert hat, sondern vielmehr versucht, die scheinbar selbstverständliche Verbindung zwischen »Körper« und »Bild« in Frage zu stellen.

15 In seinem Buch *Remontagen der erlittenen Zeit* schreibt Didi-Huberman: »Der Vergleich ist nämlich in der Tat keine Übung, die sich in aller Ruhe ausführen ließe: Heißt Vergleichen nicht, den Konflikt zu begreifen, den jedes Bild im Kontakt mit einem anderen Bild zum Ausbruch bringen kann?« (Didi-Huberman, *Georges: Remontagen der erlittenen Zeit*, übersetzt von Markus Sedlaczek, Paderborn 2014, S. 178-179.)

16 Buschhaus, Markus: *Über den Körper im Bilde sein: Eine Medienarchäologie anatomischen Wissens*, Bielefeld 2005, S. 8.

17 Siehe ebd.

Abbildung 4: Jeff Wall: *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver, 1992.*



Ohne Zweifel scheint eine solche Fragestellung auf den ersten Blick trivial zu sein, denn in allen Kulturen wird der Körper als Bild wahrgenommen, zum Bild gemacht und im Bild dargestellt.¹⁸ Aber meine Arbeit zielt darauf, zu zeigen, dass es ebenso naiv wäre, die Sichtbarkeit des Körpers einfach als unproblematische Grundlage für das Im-Bilde-Sein des Körpers anzusehen.

Uns soll Jeff Walls Fotografie *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* (Abb. 4) als ein gutes Beispiel für diese instabile Beziehung zwischen Körper und Bild dienen. Das Werk zeigt einen Moment, in dem sich der Körper noch als etwas Störrisches erweist und sich hartnäckig weigert, im Bild fixiert zu werden; einen Moment, in dem der Künstler – obwohl sein Blick auf dem Papier verweilt und seine Rechte noch den Stift hält – aufhören muss, den Anblick des vor ihm liegenden Armes auf das Papier zu bannen. Sein Kinn auf die linke Hand stützend, verliert er sich in Gedanken. In diesem Moment verwandelt sich der Künstler, Adrian Walker, in einen Denker und nimmt eine ähnliche Pose ein wie der Engel in Dürers *Melencolia*

18 Vgl. Belting, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2006, insb. S. 87-113.

I. Man könnte an dieser Stelle sagen, dass der Abgrund zwischen Körper und Bild, in den der Künstler beim Abzeichnen so lange geblickt hat, nun umgekehrt in ihn fragend blickt und ihm seine bisherigen Gewissheiten entzieht. In Bezug auf dieses Werk hat Bruno Latour einmal gefragt: »Was könnte [...] geheimnisvoller sein als jene Kluft zwischen einer Kopie und ihrer Vorlage?«¹⁹ Können wir nicht in einem ganz ähnlichen Sinne fragen: Was könnte geheimnisvoller sein als jene Kluft zwischen einem »Körper« und seinem »Bild«?

Es ist zu betonen, dass Adrian Walker sich in einer relativ günstigen Situation befindet: Der vor ihm liegende Körper ist ein mumifizierter Arm auf einem Stofftuch. Er ist bereits gereinigt, getrocknet, in eine bestimmte Position gebracht, still, unbeweglich und zeigt sich als ein bearbeiteter Gegenstand. Der Künstler muss ihn gar nicht berühren, geschweige denn enthäuten, zerteilen oder Schicht für Schicht analysieren. Er arbeitet von vornherein an einem sauberen *Stilleben*. Aber es ist zu betonen, dass eine arrangierte Szene wie diese höchst künstlich ist, vor allem wenn es sich dabei, wie der Titel des Kunstwerks deutlich macht, um eine Begegnung mit dem Körper »in a laboratory in the Department of Anatomy« handelt. Wir sollten nicht vergessen, dass eine anatomische Arbeit niemals so sauber ausgeführt werden kann, wie hier dargestellt wird. Der Anatom muss den Körper öffnen, das weiche, blutige, lästige Körperinnere bearbeiten, die materiellen Nuancen verfolgen, das Nebensächliche vom Wesentlichen unterscheiden, die undurchsichtige Masse des Fleisches definierend zerlegen und eine Struktur des Körpers herausarbeiten, um sich schließlich ein Bild von ihm zu machen. Die anatomische Arbeit am Körper ist daher immer eine anspruchsvolle und schmutzige Handarbeit.²⁰ Man könnte sogar sagen, dass dieser Arm, bevor er als eine zu zeichnende Vorlage vor dem Künstler liegt, schon lange als Bild gedacht und zum Bild gemacht worden ist.

In Wirklichkeit ist der rohe Körper *Chaos*. Sofern der Körper nicht aufgeteilt, differenziert und mittels Wort und Bild symbolisch durchgestaltet wor-

19 Latour, Bruno: »Die Ästhetik der Dinge von Belang«, in: Heiden, Anne von der; Zschocke, Nina [Hrsg.]: *Autorität des Wissens: Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*, Zürich 2012, S. 27-46, hier S. 28.

20 Vgl. Böhme, Hartmut: *Der anatomische Akt: Zur Bildgeschichte und Psychohistorie der frühneuzeitlichen Anatomie*, Gießen 2012.

den ist, bleibt er abstrus und anarchisch, unbezeichenbar und unaussprechlich.²¹ Er ist, dem »Abjekt« im Sinne Julia Kristevas ähnlich, weder Objekt noch Subjekt, sondern eine Quelle von Horror, Angst und Unruhe.²² Aus dieser Perspektive ist der Körper nicht als ein gegebenes Objekt, das schon vorhanden und jederzeit bereit wäre, aufs Papier übertragen zu werden, sondern vielmehr als ein *Ding* aufzufassen, das seiner ursprünglichen Etymologie zufolge die Volks- und Gerichtsversammlung oder den Ort bedeutet, wo Leute zusammenkommen, um über bestimmte Angelegenheiten zu sprechen. Dementsprechend ist das Körperbild nicht als ein Double, nicht als ein bloßes Abbild des Körpers zu verstehen. Die »Sichtbarkeit« des Körperbildes darf folglich nicht mit der »Sichtbarkeit« des Körpers gleichgesetzt werden. Vielmehr müssen wir das Bild als eine bedeutsame »Kulturtechnik«²³ anerkennen. Das Bild schafft nicht nur einen »Denkraum« im Sinne Aby Warburgs, also eine notwendige Distanz zum Chaos, das aus dem Körper hervorwuchert und uns bedrängt.²⁴ Erst durch das *Bildermachen* entstehen Schnitte durch dieses

21 Siehe ebd., S. 49-51.

22 Kristeva, Julia: Powers of Horror: An Essay on Abjection, New York 1982, S. 1-32.

23 Zum Begriff »Kulturtechnik« siehe Winthrop-Young, Geoffrey: »Cultural Techniques: Preliminary Remarks«, in: Theory, Culture & Society 6 (2013), S. 3-19; Siegert, Bernhard: »Türen: Zur Materialität des Symbolischen«, in: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1 (2010), S. 151-170; Macho, Thomas: »Tiere zweiter Ordnung: Kulturtechniken der Identität und Identifikation«, in: Baecker, Dirk; Kettner, Matthias; Rustemeyer, Dirk [Hrsg.]: Über Kultur: Theorie und Praxis der Kulturreflexion, Bielefeld 2008, S. 99-117; Krämer, Sybille; Bredekamp, Horst: »Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung von Kultur«, in: dies. [Hrsg.]: Bild, Schrift, Zahl, München 2003, S. 11-22 und vor allem Siegert, Bernhard: »Introduction: Cultural Techniques, or, The End of the Intellectual Postwar in German Media Theory«, in: ders.: Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real, New York 2015, S. 1-17 und ders.: »Kulturtechnik«, in: Maye, Harun; Scholz, Leander [Hrsg.]: Einführung in die Kulturwissenschaft, München 2011, S. 95-118.

24 Zum Begriff »Denkraum« siehe Warburg, Aby: »Mnemosyne Einleitung [1929]«, in: ders.: Werke in einem Band, Berlin 2010, S. 629; ders.: »Per Monstra ad Sphaeram« Sternglaube und Bilddeutung: Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925, München 2005, S. 70; ders.: Schlangenritual: Ein Reisebericht, Berlin 2011, S. 75.

Abbildung 5: Körperdarstellung aus
Andreas Vesalius' *De humani corporis
fabrica libri septem*, 1543.

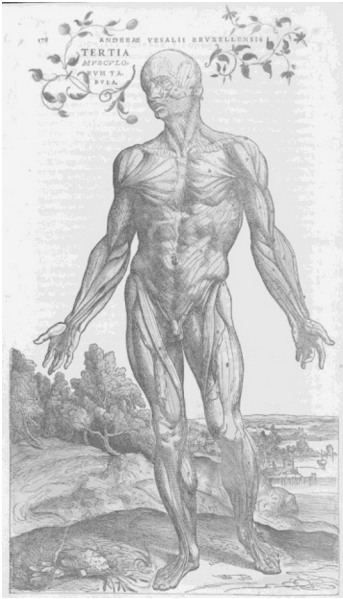


Abbildung 6: Körperdarstellung aus *Lei jing
tu yi* von Zhang Jie-bin, Jahr unbekannt.



Chaos, die eine Orientierung, eine Ordnung oder gar eine Ausrichtung ermöglichen und dadurch einen *sichtbaren* und *lesbaren* Körper hervorbringen.

Dieser Aspekt des Bildes tritt vor allem dann hervor, wenn wir die Körperbilder aus vergleichender Sicht betrachten.²⁵ Stellen wir beispielsweise eine Darstellung aus Vesalius' *De corporis humani fabrica libri septem* (Abb. 5) einer anderen Darstellung aus der chinesischen Medizin (Abb. 6) gegenüber, so erkennen wir sofort erhebliche Unterschiede: Während in Vesalius' Bild

25 In seinen Schriften hat der Medizinhistoriker Shigehisa Kuriyama aufschlussreiche Vergleiche von Körperbildern in der europäischen und chinesischen Medizin unternommen. Zwar besteht sein Anliegen in erster Linie darin, die Divergenz zwischen der europäischen und der chinesischen Medizin zu veranschaulichen und die Frage nach den unterschiedlichen Vorstellungen vom Körper zu eröffnen. Doch seine Vergleiche sind auch für die Bildfrage von Interesse und haben der vorliegenden Untersuchung wesentliche Impulse gegeben. Siehe: Kuriyama, Shigehisa: *The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine*, New York 1999, S. 8-9.

eine enthäutete männliche Figur dargestellt wird, ist auf dem chinesischen Bild eine bärtige halbnackte Figur zu sehen. Der chinesischen Körperdarstellung fehlt die Muskulatur, die im europäischen Bild detailliert zur Schau gestellt wird. Die europäische Körperdarstellung zeigt dagegen keine punktierte Linie, wie sie auf dem Arm der Figur in der chinesischen Darstellung erscheint. Die Differenzen, die hier durch die Gegenüberstellung plötzlich sichtbar werden, veranschaulichen nicht nur die Vielfalt von Sichtbarkeiten und Lesbarkeiten des Körpers in unterschiedlichen Kulturen, sondern verweisen auf den *Operationsraum*, in dem verschiedene Kulturen den Körper auf unterschiedliche Weisen erschließen. Die Differenzen machen uns einerseits auf die Kontingenz jedes Körperbildes aufmerksam, aber andererseits auch darauf, dass in diesem Operationsraum unzählige mögliche Formen des Körpers entstehen können.

Im Vorwort zu *Les Mots et les choses* gibt es eine bekannte Stelle, an welcher Foucault einen Text von Jorge Luis Borges über eine »chinesische Enzyklopädie« zitiert und seine kritische Auseinandersetzung mit der »Ordnung der Dinge« auf seine Begegnung mit diesem Text zurückführt.²⁶ Foucault schreibt über das »Lachen«, das bei der Lektüre dieser Enzyklopädie »alle Vertrautheiten unseres Denkens aufrüttelt, des Denkens unserer Zeit und unseres Raumes, das alle geordneten Oberflächen und alle Pläne erschüttert, die für uns die zahlenmäßige Zunahme der Lebewesen klug erscheinen lassen und unsere tausendjährige Handhabung des Gleichen und des Anderen schwanken läßt und in Unruhe versetzt.«²⁷ Er schreibt aber auch über das »Unbehagen«, das mit dem Lachen vermischt ist: »Vielleicht, weil in seiner Folge der Verdacht aufkam, daß es eine schlimmere Unordnung gäbe als die des Unstimmigen und der Annäherung dessen, was nicht zueinander paßt.«²⁸

Wie ein ins Wasser geworfener Stein, der am Anfang nur die Oberfläche des Wassers kräuseln sollte, doch am Ende auf unerwartete Weise einen alles in die Tiefe ziehenden, stürmischen Strudel verursacht, stellt uns die chinesische Enzyklopädie von Borges, obgleich sie nur imaginär ist, sobald sie mit der gewöhnlichen Ordnung, in die wir eingebettet sind, in Kontakt gerät, so unerwartete wie unangenehme Fragen: Fragen, die – wie es bei Foucault geschehen ist – jede Ordnung ihrer Unschuld berauben und alle Begriffe unseres Denkens in Zweifel ziehen. Es handelt sich um eine schlagartige Entlarvung

26 Siehe Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1974, S. 17-20.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 19-20.

des *gewohnten* Raumes der Sprache und Dinge als »Utopie«, also als *Nicht-Ort*, und auch um die Konfrontation mit der »Heterotopie«:

»Die Heterotopien beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, daß dies *und* das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzahnen, weil sie im voraus die ›Syntax‹ zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) ›zusammenhalten‹ läßt.«²⁹

Auch wenn Foucault keinen wirklichen Vergleich von Bildern unternommen hat, erzeugt seine Lektüre der chinesischen Enzyklopädie eine Wirkung, die ein derartiger Vergleich auslösen könnte. Foucault führt das Fremde – ganz im Geist Nietzsches³⁰ – nicht auf das Bekannte zurück, sondern lässt das Fremde aufbrechen, hervortreten, wuchern und in einer nervösen Spannung zum Gewohnten stehen, bis dieses sich selbst als problematisch und fremd erweist.

Foucault ist zwar bekannt für seine kritische Einstellung zu der dialektischen Sprache der traditionellen Philosophie, die durch die Auffindung und Aufhebung der Gegensätze nach der Synthese sucht. Aber in seiner kritischen und archäologischen Diskurs- und Bildanalyse ist er auf keinen Fall nicht-dialektisch vorgegangen.³¹ Sein Mittel gegen die Dialektik ist nichts anderes als eine weitere Dialektik, die dialektischer als die Dialektik ist, also eine *kritische* Dialektik, die sich selbst von Grund auf problematisiert. Wenn Foucaults Lektüre des »Atlas des Unmöglichen«³² für das Vergleichen von Körperbildern eine didaktische Dimension besitzt, dann besteht sie darin, dass uns Foucault auf eine wenn auch latente, doch subversive Kraft, die dem Akt des Vergleichens innewohnt, aufmerksam macht: Das Vergleichen – sofern wir das Fremde, Unmögliche, Heterogene, Lächerliche rechtfertigen wollen und uns nicht davor scheuen, auf die Kehrseite des Vertrauten, Bekannten, Evidenten und Bewiesenen zu blicken – bietet uns eine Möglichkeit, diejenigen Bilder,

29 Ebd., S. 20.

30 Siehe Nietzsche, Friedrich: »Die fröhliche Wissenschaft«, in: ders.: Kritische Studienausgabe, Bd. 3, Berlin [u.a.] 1988, S. 343-651, hier S. 593-594.

31 Denken wir z.B. an die polaren Gegensätze von ›Utopie‹ und ›Heterotopie‹, ›Maler‹ und ›Modell‹, ›Licht‹ und ›Schatten‹, ›Bild‹ und ›Betrachter‹, ›Subjekt‹ und ›Objekt‹, die Foucault in *Die Ordnung der Dinge* so inspirierend und einflussreich prägt.

32 Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, S. 19.

die angeblich unseren Körper wiedergeben, zu hinterfragen und das, was unserem Denken bislang entgangen ist, zu denken.

In einem Zeitalter, in dem eine große Anzahl von »ganz normalen Bildern«³³ in, an, von und aus unserem Körper produziert wird, wäre das Vergleichen von Körperbildern vor allem von Bedeutung, weil die zwischen den Bildern zutage getretene Distanz den für gewöhnlich vergessenen *Bindestrich*, der Körper und Bild miteinander verbindet, wieder sichtbar macht. Diese Distanz zerbricht das Körperbild und stellt die Normalität und Natürlichkeit der wissenschaftlichen Bilder in Frage, die unserem Körper eine bestimmte Bildlichkeit zuschreiben. Sie nötigt uns, zu fragen, warum unser eigener Körper auf diese oder jene Weise dargestellt wird.

Die Reflexion über die Kontingenz des Körperbildes ist in der Tat nicht neu, denn das wissenschaftliche Körperbild ist längst Gegenstand vieler Untersuchungen.³⁴ Seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert und insbesondere seit dem »iconic turn« und »pictorial turn« werden verschiedene wissenschaftliche Körperbilder in vielen interdisziplinär angelegten Untersuchungen und Fallstudien im Hinblick auf ihre technischen Herstellungsweisen und gesellschaftlichen Wahrnehmungsformen analysiert.³⁵ Viele Forscher heben die mediale

33 Siehe Gugerli, David; Orland, Barbara [Hrsg.]: *Ganz normale Bilder: Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich 2002.

34 Um nur einige Beispiele zu nennen: Carlino, Andrea: *Paper Bodies: A Catalogue of Anatomical Fugitive Sheets, 1538-1687*, übersetzt von Noga Arikha, London 1999; Choulant, Ludwig: *Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung nach ihrer Beziehung auf anatomische Wissenschaft und bildende Kunst*, Wiesbaden 1971; Fichtel, Folker: *Die anatomische Illustration in der frühen Neuzeit*, Frankfurt a. M. 2006; Vollmuth, Ralf: *Das anatomische Zeitalter: Die Anatomie der Renaissance von Leonardo Da Vinci bis Andreas Vesal*, München 2004; Wolf-Heidegger, Gerhard; Cetto, Anna Maria: *Die anatomische Sektion in bildlicher Darstellung*, Basel [u.a.] 1967; Herrlinger, Robert: *Geschichte der medizinischen Abbildung 1: Von der Antike bis um 1600*, München 1967; Putscher, Marielene: *Geschichte der medizinischen Abbildung 2: Von 1600 bis zur Gegenwart*, München 1972; Belting, Hans; Kamper, Dietmar; Schulz, Martin [Hrsg.]: *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002.

35 Siehe beispielsweise Cartwright, Lisa: *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis [u.a.] 1995; Dommann, Monika: *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht: Eine Geschichte der Röntgenstrahlen, 1896-1963*, Zürich 2003; Jones,

Konstruiertheit und Kontingenz des Körperbildes hervor, indem sie beweisen, in welchem Ausmaß die Apparaturen, Handlungsprozesse, Entscheidungen und Interventionen daran beteiligt sind, bis ein Bild als eine getreue Wiedergabe unseres Körpers angesehen wird.³⁶ Andere Forscher greifen auf eine herkömmliche Methode, nämlich die Historisierung, zurück. Sie schreiben eine chronologische Geschichte der anatomischen Abbildung und arbeiten die komplexen Beziehungen zwischen Wissenschaftlern, Medizinerinnen und Künstlern im Laufe der Geschichte heraus.³⁷

Caroline A.; Galison, Peter; Jones, Caroline A. [Hrsg.]: *Picturing Science, Producing Art*, New York [u.a.] 1998; Heintz, Bettina; Huber, Jörg [Hrsg.]: *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich [u.a.] 2001; Lynch, Michael; Woolgar, Steve [Hrsg.]: *Representation in Scientific Practice*, Cambridge 1990; Müller, Irmgard; Fangerau, Heiner: »Medical Imaging: Pictures »as if« and the Power of Evidence«, in: *Medicine Studies* 3 (2010), S. 151-160; Rheinberger, Hans-Jörg [Hrsg.]: *Räume des Wissens: Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1997; Sarasin, Philipp [Hrsg.]: *Bakteriologie und Moderne: Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren, 1870-1920*, Frankfurt a. M. 2007; Sarasin, Philipp; Tanner, Jakob [Hrsg.]: *Physiologie und industrielle Gesellschaft: Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1998.

- 36 Siehe beispielsweise Frank, Robert G. Jr.: »The Telltale Heart: Physiological Instruments, Graphic Methods, and Clinical Hopes, 1854-1914«, in: Coleman, William; Holmes, Frederic L. [Hrsg.]: *The Investigative Enterprise: Experimental Physiology in Nineteenth-century Medicine*, Berkeley [u.a.] 1988, S. 211-290; Schinzel, Britta: »Wie Erkennbarkeit und visuelle Evidenz für medizintechnische Bildgebung naturwissenschaftliche Objektivität unterminieren«, in: Hüppauf, Bernd; Wulf, Christoph [Hrsg.]: *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 354-370; Scholz, Susanne; Griem, Julika [Hrsg.]: *Mediatisierungen des Unsichtbaren um 1900*, Paderborn 2010; Schuller, Marianne; Reiche, Claudia; Schmidt, Gunnar [Hrsg.]: *BildKörper: Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg 1998.
- 37 Siehe etwa Cunningham, Andrew: *The Anatomical Renaissance: The Resurrection of the Anatomical Projects of the Ancients*, Aldershot [u.a.] 1997; Cunningham, Andrew: *The Anatomist Anatomis'd: An Experimental Discipline in Enlightenment Europe*, Farnham [u.a.] 2010.

Es gibt noch weitere Forscher, die die beiden genannten Herangehensweisen miteinander bewusst kombinieren und die Historisierung der wissenschaftlichen Bilder nicht auf eine schlichte ikonografische Bildanalyse beschränken. Lorraine Daston und Peter Galison etwa zeigen in ihren einflussreichen Arbeiten am Beispiel der wissenschaftlichen Atlanten, dass nicht nur die Bilder und ihre Darstellungsweisen, sondern auch scheinbar unhintergehbare Konzepte wie die »Objektivität« und die »wissenschaftliche Tatsache« eine Geschichte haben.³⁸

Diese heute hauptsächlich von Wissenschaftshistorikern unternommene Verschiebung des Blickwinkels geht auf Ludwik Fleck zurück, der als Wegbereiter der »historischen Epistemologie« auf die historische Bedingtheit des Wissens hingewiesen hat und die These vertritt, dass jede wissenschaftliche Tatsache ein soziologisches und historisches Produkt eines »Denkkollektivs« ist.³⁹ Flecks Verdienst besteht des Weiteren darin, dass er den aus der Kunstgeschichte stammenden Begriff »Stil« durch die Einführung des Begriffs »Denkstil« erneuert hat.⁴⁰ Unter Flecks Einfluss und durch zahlreiche folgende Untersuchungen der jüngeren Generation ist der Begriff »Stil« ein effektives Instrument geworden, das es ermöglicht, die Fakten nicht mehr als etwas Gegebenes, sondern als etwas Gewordenes zu entlarven: also als etwas, das historisch veränderlich, kontingent, trickreich und artifiziell ist.⁴¹ Vor die-

38 Daston, Lorraine; Galison, Peter: »Das Bild der Objektivität«, in: Geimer, Peter [Hrsg.]: Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a. M. 2002, S. 29-99; Daston, Lorraine; Galison, Peter: Objektivität, Frankfurt a. M. 2007; Daston, Lorraine: Wunder, Beweise und Tatsachen, Frankfurt a. M. 2001.

39 Fleck, Ludwik: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt a. M. 1994; ders.: Erfahrung und Tatsache: Gesammelte Aufsätze, Frankfurt a. M. 1983. Zur »historischen Epistemologie« siehe Rheinberger, Hans-Jörg: Historische Epistemologie zur Einführung, Hamburg 2007.

40 Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache.

41 Zur »Stilfrage« siehe Bredekamp, Horst; Werner, Gabriele: »Bildunterschätzung – Bildüberschätzung: Ein Gespräch der »Bilder des Wissens« mit Michael Hagner«, in: Bildwelten des Wissens: Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1.1 (2003), S. 103-111. Zum Stilbegriff in der Wissenschaftsgeschichte siehe Hacking, Ian: »Ein Stilbegriff für Historiker und Philosophen«, in: Nach Feierabend: Zürcher

sem Hintergrund ist die Historisierung des Körperbildes nicht nur darauf angelegt, die Wahrhaftigkeit, die das wissenschaftliche Bild für sich beansprucht, zu relativieren, sondern auch darzulegen, inwieweit diese von Brüchen, Transformationen und Diskontinuitäten geprägte Geschichte des »wahren Bildes« tatsächlich eine Reihe von wandelbaren »Stilen« ist.

DIE KULTURSPEZIFITÄT UND DIE ANACHRONISMEN DER KÖRPERBILDER

Diese historisierende Herangehensweise wird der Analyse der Körperbilder gerecht, solange sich die Brüche, welche die Geschichte durchziehen, nicht in ein formelles Raster verwandeln, das unsere Auseinandersetzung mit den Bildern in eine starre periodische Struktur einzwängt. In der Tat erweist sie sich als problematisch, wenn man beispielsweise zwei bekannte »Paradigmenwechsel«, nämlich die Wiederbelebung der Anatomie im 16. Jahrhundert und die Entwicklung der »modernen« Lebenswissenschaften im 19. Jahrhundert, aus interkultureller Perspektive betrachtet. Für gewöhnlich wird angenommen, dass diese zwei Trennlinien quer durch den Fluss der Zeit verlaufen, so dass es ein Davor und ein Danach gibt. Während das Danach mit einem neuen Stil, einem neuen Anfang beginnt, wird das Davor überholt. Dieser Konzeption zufolge geht der erstere Paradigmenwechsel mit einem »definitive establishment of a visual anatomical culture«⁴² in der frühen Neuzeit einher, während der letztere durch die Hinwendung zum Lebendigen und die Entstehung einer neuen Art von Bildkonzepten gekennzeichnet ist.

Es ist jedoch zu sehen, dass wir, ausgehend von der »Wiedergeburt« der Anatomie, kaum in der Lage sind, über die spezifische Bedeutung, die der Anatomie allein in der europäischen Kultur zugeschrieben wird, zu reflektieren. Dieser Bruch, der die Geschichte durchzieht, setzt nämlich voraus, dass die Anatomie eine selbstverständliche Praxis gewesen sei, die irgendwann hätte wiederbelebt werden müssen. Aber angesichts der Tatsache, dass in der

Jahrbuch für Wissensgeschichte 1 (2005), S. 139-167; Zittel, Claus: »Ludwik Fleck und der Stilbegriff in den Naturwissenschaften: Stil als wissenschaftshistorische, epistemologische und ästhetische Kategorie«, in: Bredekamp, Horst; Krois, John [Hrsg.]: Sehen und Handeln, Berlin 2011, S. 171-206. In Zittels Aufsatz findet sich eine ausführliche Bibliographie zum Stilbegriff.

42 Carlino: Paper Bodies, S. 13.

Geschichte der chinesischen Medizin – im Gegensatz zur europäischen – nur wenige anatomische Sektionen dokumentiert sind und dass die Anatomie eher eine geringe Rolle für die Theoriebildung der chinesischen Medizin spielt, müssen wir uns mit ihrer *kulturellen Spezifität* befassen und fragen, inwiefern dieser kulturspezifische Umgang mit dem Körper im Bild zum Ausdruck kommt, welche spezifische Sichtbarkeit dabei dem Körper verliehen wird und nicht zuletzt welche spezifische Bildlichkeit den Körperbildern in der europäischen und chinesischen Medizin eignet.

Auf ähnliche Weise kann die Umorientierung der modernen Physiologie von der Struktur der Leiche hin zu den lebendigen Phänomenen des Körpers zwar erklären, weshalb diverse körperliche Vorgänge seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch selbstregistrierende Apparaturen aufgezeichnet worden sind. Die Forscher, die allein diese Blickwende von den stillen Entitäten zu den ephemeren Funktionen hervorheben, übersehen jedoch leicht die kulturellen Vorbedingungen, welche die Aufzeichnung der Körperphänomene, etwa die des Pulses, ermöglicht haben. Die Körperphänomene offenbarten sich den Augen der Physiologen nämlich keineswegs allein aufgrund des neuen Interesses plötzlich als »Kurve«. Es lässt sich deshalb fragen, ob nicht bestimmte Vorbedingungen der Blickwende, die zum Bau der notwendigen Apparaturen führte, bereits vor ihr vorhanden waren. Angesichts der Tatsache, dass der Puls in der chinesischen Medizin offensichtlich auf eine andere Weise als in der westlichen dargestellt wird, muss man auf die Fragen eingehen, inwiefern die Form einer gekrümmten Linie der europäischen Vorstellung vom Puls entspricht und ob nicht die universelle Verstehbarkeit, die zahlreiche Physiologen des 19. Jahrhunderts von der »graphischen Methode« erwarteten, selbst ein kulturspezifischer Traum des Abendlandes ist.

Wer auf die Geschichte der Körperdarstellungen in der chinesischen Medizin zurückblickt, könnte zunächst darüber erstaunen, dass sie eine *Geschichte ohne Geschichte* zu sein scheint. Sie lässt sich nicht einfach als ein Spiegelbild der Geschichte der chinesischen Kunst auffassen, wie es bei der Geschichte der Körperdarstellungen in der europäischen Medizin der Fall ist.

Die Herangehensweise an die Körperbilder ist in der vorliegenden Arbeit daher nicht »historisch«, wenn wir unter »historisch« die Erzählung einer chronologischen Reihenfolge von Ereignissen, Errungenschaften und Stilen verstehen. Sie ist auch keine synchrone Analyse, in der die Körperbilder, die zur selben Zeit in der europäischen und chinesischen Medizin angefertigt werden, miteinander verglichen werden, da sie nicht darauf zielt, eine Geschichte der Körperbilder in einer universell gültigen linearen Zeit zu schreiben.

Werden in der vorliegenden Arbeit die Bilder aus verschiedenen Kulturen und Zeiten einander gegenübergestellt, so geht es vielmehr darum, durch den Vergleich nach der »Präidee« der medizinischen Körperbilder zu fragen: Parallel zum »Denkstil« hat Fleck das Konzept der »Präidee« bzw. »Uridee« entwickelt, durch die die »Denkstile« in einer paradoxen, aber wesentlichen Weise ergänzt werden.⁴³ Während die »Denkstile« für Fleck die Verschiedenheit der herrschenden Auffassungen, die jeder Epoche eigen sind, veranschaulichen, bezeichnet die »Präidee« die Überreste der Vergangenheit, die trotz der Mutation der Denkstile über einen langen Zeitraum hinweg in der Gegenwart überleben. Dies bedeutet für Fleck nicht, dass jede wissenschaftliche Entdeckung auf eine alte Idee zurückgeht. Mithilfe dieses Begriffs will er vielmehr auf die Zusammenhänge hinweisen, die zwischen alten und modernen Ideen bestehen, beispielsweise zwischen der Atomistik Demokrits und der modernen Atomtheorie.⁴⁴ Dabei liegt »der Wert der Präidee«, so Fleck, »nicht in ihrem logischen und »sachlichen« Inhalte, sondern einzig in ihrer heuristischen Bedeutung als Entwicklungsanlage.«⁴⁵ Die Präidee wirkt weiter, nicht weil sie inhaltlich wahr ist, sondern weil sie in einem umgewandelten Kontext immer neu eingesetzt und interpretiert werden kann. Durch die »Präidee« macht uns Fleck auf die in der zeitgenössischen Wissenschaft vorhandene Archaik aufmerksam. Er zeigt uns darüber hinaus das *Fortleben des Vergangenen*, das die lineare Zeit durcheinanderbringt.

Das Vergleichen von Körperbildern aus interkultureller Perspektive, das nach der »Präidee« sucht, ist an dieser Stelle mit dem Akt des »Zerknitterns« eines Taschentuches vergleichbar, von dem Michel Serres in einem Gespräch mit Bruno Latour über die Zeit einmal gesprochen hat:

»Wenn Sie ein Taschentuch nehmen und es ausbreiten, um es zu bügeln, können Sie bestimmte Entfernungen und Nachbarschaften auf ihm definieren. [...] Nehmen Sie anschließend dasselbe Taschentuch und zerknittern es, indem Sie es in die Tasche stecken: zwei weit entfernte Punkte sind plötzlich nahe beieinander, überlagern sich gar; und wenn Sie darüber hinaus das Taschentuch an manchen Stellen auseinander reißen, können sich zwei sehr nahe Punkte sehr weit voneinander entfernen.«⁴⁶

43 Fleck: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache, S. 35-39.

44 Ebd., S. 35-36.

45 Ebd., S. 37-38.

46 Serres, Michel: Aufklärungen: Fünf Gespräche mit Bruno Latour, übersetzt von Gustav Roßler, Berlin 2008, S. 93.

Das Vergleichen soll die *Anachronismen* des Körperbildes zutage fördern, indem es zeigt, dass sich das Vergangene und das Gegenwärtige in ein und demselben Bild überlagern. Es soll die auf der linearen Zeitachse weit voneinander entfernten Punkte einander annähern und die inneren Zusammenhänge zwischen den Bildern, die vom Standpunkt innerhalb *einer* Kultur leicht übersehen werden, zu Bewusstsein bringen. In diesem Sinne bedeutet die »Präidee« eine zeitliche Überdeterminierung, die die absolute Periodisierung der Stilgeschichte suspendiert. Sie ist keine Kontinuität, die durch die Zeit hindurch invariabel bleibt, sondern eine Kontinuität, die nicht trotz, sondern gerade wegen der Veränderungen der Stile hartnäckig in mannigfaltigen Rhythmen und Gesichtern – im wörtlichen Sinne – *weiterlebt* und »eine mehrfach gefaltete, gefaltete Zeit«⁴⁷ voraussetzt. Wenn in der vorliegenden Arbeit Körperbilder aus unterschiedlichen Kulturen verglichen werden, so soll dabei der Versuch unternommen werden, Flecks »Präidee« durch eine *kulturelle* Dimension zu ergänzen und zu zeigen, inwiefern die *kulturelle Präidee* auf komplexe und mäandrierende Weise in den Bildern weiterlebt.

Im ersten Kapitel werden zunächst die Körperdarstellungen in der europäischen und chinesischen Medizin verglichen, um die verschiedenartigen Blicke, die die Ärzte in diesen beiden Kulturen auf den Körper richten, zu analysieren. Es soll gezeigt werden, dass das Körperinnere in den europäischen Körperdarstellungen immer als etwas *Entdecktes*, *Enthülltes* bzw. *Entblößtes* dargestellt wird, als ob man betonen wollte, wie mühsam die »Wahrheit« des Körpers ans Licht gebracht werden muss. In den chinesischen Körperbildern dagegen wird kaum ein »geöffneter« Körper gezeigt. Dieser Unterschied spiegelt nicht nur die unterschiedlichen Blicke der Ärzte, sondern auch einen unterschiedlichen Umgang mit dem Körper wider. Im zweiten Kapitel wird auf das Konzept des *qi* 氣 und dasjenige der Luft eingegangen. Es wird erforscht, wie das *qi* und die Luft in der chinesischen und europäischen Medizin aufgefasst werden und wie eine spezifische Vorstellung vom Körper und von der Form durch das *qi*, ein Medium des Lebendigen, in der chinesischen Medizin entwickelt wird.

Im dritten, vierten und fünften Kapitel werden drei unterschiedliche Typen von Körperbildern, nämlich das Bild der Eingeweide, das Bild der Gefäße und *mai* 脈 sowie das Bild des Pulses, untersucht. Im dritten Kapitel über das »Bild der Eingeweide« wird dafür argumentiert, dass die Zentralperspektive mehr als ein einfaches Darstellungsprinzip ist, insofern sie einen *anatomisierenden* Blick im Bild realisiert. Darüber hinaus wird Folgendes gezeigt: Während die

47 Ebd., S. 92.

europäischen Mediziner von der »Form« besessen sind und zahlreiche Techniken entwickelt haben, um die Form des Körperinneren unversehrt im Bild zu speichern, versuchen die chinesischen Mediziner, die inneren, geheimen Beziehungen innerhalb des Körpers durch das Bild zu zeigen. Sie nutzen das Körperbild als ein Diagramm. Im vierten Kapitel, das dem »Bild der Gefäße und *mai*« gewidmet ist, wird den Fragen nachgegangen, welche »Linienssysteme« jeweils in der europäischen und chinesischen Medizin dem Körper zugeschrieben werden und auf welche Weise sie den Umgang der europäischen und chinesischen Ärzte mit dem Körper prägen. Im fünften Kapitel wird das »Bild des Pulses« thematisiert. Es wird nicht nur analysiert, wie der taktile Puls ins Bild übersetzt wird, sondern auch, auf welche Weise der Puls in der europäischen und chinesischen Medizin vorgestellt wird und welche kulturspezifische Einstellung zur Sprache die europäischen und chinesischen Ärzte bei der Herstellung des Pulsbildes zeigen. Indem sie Darstellungen der Eingeweide, der Gefäße und *mai* 脈 sowie des taktilen Pulses miteinander vergleicht, wird die vorliegende Arbeit zeigen, wie unterschiedliche Bilder in der europäischen und chinesischen Kultur den Körper *bilden*.