

Ausstellung 9. 7.–8. 10. 1995 Museum Ludwig in Köln. München u. New York 1995, S. 245.

57 Vgl. Richard, Birgit. «Vergehen–Konservieren–Uploaden. Strategien für die Ewigkeit». *Kunstforum* 151 (2000): 50–84.

58 Goethe (Anm. 50), S. 366.

Katrin Deufert und Kerstin Evert

Der Torso im Tanz

Von der Destabilisierung des Körpers zur Autonomie der Körperteile

Welche Körperteile im Tanz bewegt werden, unterliegt jeweils zeitspezifischen Konventionen. In der abendländischen Tanzgeschichte ist von den höfischen Tänzen der Renaissance bis zum zeitgenössischen Bühnentanz eine Zunahme an Bewegungsfreiheit zu beobachten. Je stärker die jeweils spezifischen Bewegungskonventionen erweitert werden, desto mehr Körperteile werden isoliert in das mögliche, an Komplexität gewinnende Tanzvokabular aufgenommen. Insbesondere der Torso, der keinen eigenständigen Körperteil darstellt, sondern aus mehreren zusammengesetzt ist, zeigt sich innerhalb dieser Entwicklung als exemplarisch. Da er im Vergleich zu den äußeren Gliedmaßen des Körpers einen eher geringen Bewegungsradius besitzt, wurde er lange Zeit als bewegungstragendes, -initiierendes und stabilisierendes Zentrum des Körpers nahezu unbeweglich gehalten. An seiner zunehmenden Beweglichkeit im Tanz verdeutlicht sich, wie Isolation und Dezentralisierung von Körperteilen kontinuierlich an Bedeutung gewonnen haben, was auch an den jeweiligen Versuchen, Tanz in einem Schriftsystem als Notation zu fixieren, nachvollziehbar ist.

Zum kulturgeschichtlichen Bedeutungswandel des Torsos

In anatomischer Hinsicht scheint der Torso eines Körpers ohne bestimmte Grenzen, er ist weder ein isolierbares Einzelteil eines ganz gedachten Körpers noch selbst ein Ganzes. Im Hinblick auf die Frage, was

eigentlich der Torso eines Körpers sei, soll hier zwischen seiner anatomischen Bedeutung für den organischen Körper und seinem kulturgeschichtlichen Bedeutungswandel in der darstellenden und bildenden Kunst unterschieden werden. Bei lebendigen Körpern kann der Torso als der zentrale Bereich gelten, der die jeweils körpereigene Stabilität herstellt und eine spezifische Bewegungsmotorik generiert. Aus dieser Beweglichkeit heraus lässt sich der Torso jeweils unterschiedlich an jedem organischen Körper begrenzen. Er scheint das zusammenhaltende, massive Zentrum des Körpers zu sein, das – dem Kern eines Atoms vergleichbar – die körpereigene Schwere zentriert und die bewegliche «äußere Hülle» trägt. Deutlich sichtbar etwa wird der «Torso» bei einem Baum, der im Herbst bis auf den Stamm zurückgeschnitten (von seiner äußeren Hülle befreit) wird, um im Frühjahr wieder zu voller Größe heranwachsen zu können.

Beim menschlichen Körper kann anatomisch der gesamte Bereich der Wirbelsäule als Torso gelten, vom obersten Halswirbel bis zum verkümmerten Rest des Schwanzwirbels, der sich im Zuge des aufrechten Ganges zurückgebildet hat.¹ Im Torso liegen das Bewegungszentrum und die Stützkraft verankert, durch die alle Bewegungen der äußeren Gliedmaßen, Beine, Arme und des Kopfes ermöglicht werden.

Kulturgeschichtlich gelangt der Torso in der Kunst – vor allem im Tanz und in der bildenden Kunst – zu jeweils unterschiedlicher Bedeutung. Etymologisch leitet sich «Torso» aus dem Griechischen von *Thyrsos* (Thyrsusstab) her, der dem Gott Dionysos oder den Mänaden als Werkzeug zugeschrieben wird, um die Menschen durch eine Berührung mit diesem Stab in ekstatische Bewegung zu versetzen. Auf Abbildungen ähnelt dieser Stab einem Blütenstängel. Im (Vulgär-)Lateinischen bedeutet *Tursus* «Stängel einer Pflanze», «Gemüse-Strunk» oder «Fruchtkern». Im Italienischen wird *Torso* ebenfalls noch für «Gemüsestrunk», aber auch für den «Rumpf» eines «Corpus», einer verstümmelten Bildsäule oder allgemeiner für das unvollendete Werk gebraucht.

Diese jüngere Verwendung des Torso-Begriffs für «Rumpf» und für die unvollendete bzw. zerstörte Skulptur ist in der Kunstgeschichte seit der Renaissance geläufig und behält bis heute ihre Mehrdeutigkeit. Unter produktions- und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten bleibt der Torso unbestimmt: Die antiken Skulpturen konnten selbst nur einen zeitlichen Ausschnitt einer ganz gedachten körperlichen Figuration abbilden, da sie jeweils einen ideal konstruierten Augenblick einer Bewegungsfolge (etwa bei Sportlern oder der Abbildung einer mytho-

logischen Szenerie) oder eine ideale Haltung einer Götter- oder Künstlerfigur als eines aus vielen möglichen Körperschemata fixierten.

Die antiken Torsi sind uns bis heute in unterschiedlich fragmentarischem Zustand je nach dem Ausmaß der Zerstörung erhalten. Es wurden einzelne Gliedmaßen (Köpfe, Füße oder Arme) oder das, was in einem anatomischen Sinn mit Rumpf bezeichnet wird, gefunden, das heißt eine Statue, von der vielleicht noch der Halsansatz über die Schultern und den Rücken bis zu den Hüften und dem Beinansatz bewahrt ist, der aber die äußeren Gliedmaßen und/oder der Kopf fehlen. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist der *Torso vom Belvedere*, der als Fragment in der Renaissance wieder aufgefunden wurde. In seiner breiten Rezeption wird dieser Torso zum Symbol der Bildhauerkunst und gleichzeitig zu dem der Zeit als Zerstörer, die im und durch den Prozess der Zerstörung ihre Wirkung entfaltet.² Kulturgeschichtlich haben sich die Aufbewahrungswünsche und die Zur-Schau-Stellung dieser fragmentarischen Skulpturen vor dem Wunsch nach deren Wiederherstellung durchgesetzt. Es scheint geradezu, als ob die Statuen im Status des Fragmentarischen, in den plastischen Einschreibungen der Zeit, zu ihrer Schönheit gelangen, die als erhaben und vollendet gilt und neue ästhetische Entwicklungen hervorrufen kann. Die zeitlichen Veränderungen, die sich in der bildenden Kunst (zumindest bis zur Entwicklung technisch beweglicher Abbildungsmöglichkeiten im Zeitalter der Neuen Medien) in die selbst unbeweglichen, statischen Skulpturen einschreiben, fordern eine Bewegung des Betrachterblicks heraus. In ihrer medien-spezifischen Eigenschaft der dauernden, räumlichen An-sichtigkeit schaffen die Torso-Skulpturen ihren Betrachtern raumzeitliche Bewegungsspielräume.

Im Gegensatz dazu wird der menschliche Torso im Tanz immer in und durch die körpereigene Bewegung nur im Moment der Aufführung sichtbar. Eine wesentliche Eigenschaft tänzerischer Darstellung ist die Flüchtigkeit, ihr einmaliges Erscheinen in Raum und Zeit, die sich dem wiederholten Betrachterblick entzieht.

Der Torso im Tanz

In der Geschichte des abendländischen Tanzes lässt sich als Beispiel für den zunehmenden isolierten Einsatz einzelner Körperteile eine Entwicklung von der Stabilisierung des Torsos im höfischen Tanz der Renaissance hin zur Destabilisierung im modernen bzw. zu einer (schein-

baren) Autonomie der Körperteile im zeitgenössischen Tanz beschreiben. Der Torso scheint dabei ein zentraler Ausgangspunkt dieser Entwicklung zu sein, die sich an den historisch veränderlichen Aufschreibesystemen von Tanz ablesen lässt.

Versuche, die flüchtige Kunst des Tanzes und der Bewegung, die sich nur im Moment realisiert, festzuhalten, sind im abendländischen Kulturkreis seit dem 15. Jahrhundert bekannt. Tanznotationen versuchen, (tänzerische) Bewegung und Wege im dreidimensionalen Raum in codierter und abstrahierter Form als Schriftsystem in der Zweidimensionalität des Papiers festzuhalten: Sie fixieren die Ortsveränderung des Körpers und der einzelnen Körperteile und damit auch die Dimension der Zeit. Die verschiedenen historischen Systeme der Tanznotation reflektieren das jeweilige Tanz- und Körperverständnis. Sie zeichnen tänzerische Bewegung nicht nur auf, sondern sind gleichzeitig ein Analyseinstrument, das verdeutlicht, welche Körperteile in jeweils zeitspezifischen Tanzverständnissen eine wesentliche Bedeutung haben. So zeigt sich in der historischen Abfolge der verschiedenen Notationssysteme eine zunehmende Komplexität eingesetzter Körperteile und damit die Erweiterung des Bewegungsvokabulars. Dementsprechend ist nicht jede Schrift in jeder Epoche anwendbar und lesbar, sondern reflektiert und bezieht sich auf das jeweilige historische Körper-, Raum- und Tanzbild.

Sind die Bewegungen im frühen höfischen Tanz des 15. Jahrhunderts noch so stark standardisiert und auf Fußarbeit konzentriert, dass Tanznotationen der Zeit mit lediglich fünf Buchstaben als Wortkürzel für zu bezeichnende Schrittfolgen auskommen,³ so ist an der Entwicklung der weiteren Versuche, Tanz bzw. Bewegung in einem fixierenden Symbolsystem aufzuzeichnen, festzustellen, dass bereits mit Raoul Anger Feuillet's Tanznotationssystem, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*,⁴ aus dem frühen 18. Jahrhundert die Komplexität von Schrittvariationen und Raumnutzung ein wesentlich komplizierteres Zeichensystem erfordert. Doch sind es hier noch vornehmlich Bein- und – eingeschränkt – Armbewegungen, die notiert werden. Der Oberkörper oder Torso kommt in Verbindung mit dem Kopf nur insoweit zum Tragen, als die räumliche Ausrichtung der Blickrichtung bezeichnet wird. Der höfische Bewegungskodex sowie das den Oberkörper fixierende Korsett beschränken seinen Bewegungsradius. Erst mit der in der Folge der Französischen Revolution bedingten Änderung der weiblichen Kleidung, die auch das

Korsett eine Zeit lang aus der Mode bringt, lassen die – im sich aus dem höfischen Tanz entwickelnden professionellen Bühnentanz getragenen – Kostüme der Bewegungsfreiheit insbesondere des Torsos mehr Raum.⁵

Der Torso wird im klassischen Ballett des 19. Jahrhunderts nicht isoliert als eigenständiges Element behandelt. Der virtuosen und eloquenten Arbeit der Beine untergeordnet stehen Oberkörper, Arme, Kopf und Blick in einer dieser Bewegungsdynamik folgenden Hierarchie, mit der Hüfte als verankertem, nicht verschiebbarem Fixpunkt. Der beherrschte, aufrechte, an der Vertikalachse orientierte und nicht aus ihr verschobene Körper besitzt sein bewegungsgenerierendes Zentrum in der Höhe des Brustbeins, von dem aus nach oben, gegen die Schwerkraft des Bodens, gearbeitet wird. Zwar wird der Torso in Beugungen, Neigungen (*mouvement de corps*) sowie Schulterarbeit (*épaulement*) auch eingesetzt – keinesfalls lediglich starr gehalten –, jedoch ist sein Anteil am zur Verfügung stehenden Tanzvokabular im Vergleich zur vorherrschenden Beinarbeit minimal. Vielmehr bildet er das Zentrum, das die Körperspannung trägt und die Gliedmaßen und den Kopf verbindet.⁶ Das Prinzip des *Équilibre*, des in bzw. trotz einer eigentlich instabilen Pose gehaltenen und ausbalancierten Gleichgewichts in der harmonischen Abstimmung aller Körperteile aufeinander, soll dabei die Schwerkraft in einer räumlich vertikal nach oben gerichteten Tendenz überwunden erscheinen lassen. Das Körperbild ist symmetrisch und harmonisch an der senkrechten Achse orientiert und präsentiert ein selbstbestimmtes und kontrolliertes, aufrechtes Subjekt mit einem klar zu lokalisierenden Körperzentrum, dessen räumliche Anordnung auf der Bühne am zentralperspektivisch zentrierten Blick orientiert ist.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts ist es vor allem Isadora Duncan, die eine neue Bewegungsästhetik begründet, welche sich gegen die «Künstlichkeit» und die Körperdisziplinierungen des klassischen Balletts richtet. Die «Natürlichkeit» der Bewegungen, am Rhythmus des Atems orientiert, steht im Mittelpunkt ihres Ansatzes. Die innere Hingabe an den Tanz ist wichtiger als die eigentliche Ausführung. Ihre Choreographien sind an antike griechische Vasenbilder und Statuen angelehnt und sollen den Menschen im Tanz in Harmonie mit dem Bewegungsfluss der Natur zeigen. Lockere, an griechischen Gewändern orientierte Kostüme unterstützen den Schwung der Bewegung, die bewusst mit der Erdanziehungskraft und damit mit dem Boden – und nicht wie im klassischen Ballett gegen ihn – arbeitet. Bewegungsmotivierendes und -verbinden-

des Zentrum ist der Solarplexus, das Nervenzentrum im Oberbauch. An antike Darstellungen des nach hinten in der Rückenbeuge überstreckten Oberkörpers der Mänaden – des ‚hysterischen Bogens‘ – angelehnt,⁷ wird der Torso stark in das Bewegungsvokabular einbezogen. Wie die Tänze der legendären Mata Hari, die in ihren Choreographien auf javanische Tempeltänze zurückgreift, zeigen auch Einflüsse exotischer Tanzformen den Einsatz von Torso und Bauch.

Sowohl im deutschen Ausdruckstanz, der sich mit Vertretern wie Mary Wigman und Rudolf von Laban ab 1910 ausbildet, wie auch im *Modern Dance*, der in den 1920er und 1930er Jahren wesentlich von Martha Graham in den USA entwickelt wird, bildet die Körpermitte den Ausgangspunkt der Bewegung von *Contraction* und *Release* (Graham) und ist Zentrum der Bewegungsmotivation, die von dort auf die Gliedmaßen ausstrahlt. Insbesondere in der von Laban zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten Tanznotation – die *Kinetographie Laba'* bzw. die *Labanotation* – wird die zunehmende Segmentierung des Körpers in bewegbare Einzelelemente deutlich. Das Verständnis davon, was Tanz sein kann, ist zu dieser Zeit bereits so vielschichtig geworden, dass Tanznotationen dieser Komplexität gerecht werden müssen. Der Körper wird in dieser Notation an der vertikalen Mittelachse in zwei Hälften geteilt gedacht und seitlich nach rechts bzw. links geklappt. Die einzelnen Körperteile werden in daraus resultierenden Spalten erfasst. Der Oberkörper erhält, wie auch der Kopf, eine eigene Spalte, die ebenfalls in weitere Teile des Torsos (Brustkorb, Becken, Taille, Schultern) segmentiert werden kann. Je nach Anforderung kann die Spaltenanzahl zu notierender Körperteile beliebig erweitert bzw. reduziert werden. Laban gelingt es, Bewegungsmöglichkeiten eines immer weniger durch Konventionen normierten Tanzverständnisses mit komplexen Bewegungskomponenten verschiedenster Körperteile detailliert analysierend zu notieren.⁸

In der Entwicklung des modernen Tanzes lässt sich somit eine allmähliche Entfernung von den Gesetzen des aufrechten Torsos als der klassisch schönen und geraden Körperachse beobachten.⁹ Die ganz unterschiedlichen modernen Tanztechniken sind durch das Bestreben nach einem unabhängigen und gleichberechtigten Einsatz der einzelnen Körperteile gekennzeichnet. Insbesondere die beiden amerikanischen Choreographen Merce Cunningham und William Forsythe haben die Emanzipation des Torsos und die Isolation des Körpers in bewegbare Einzelteile in diesem Jahrhundert exemplarisch weitergetrieben. Diese

Entwicklung geht von der Beweglichkeit bzw. von Versuchen der Destabilisierung des Torsos aus, von Verlagerungen des Zentrums im Bereich des Oberkörpers. Beide benutzen gezielt Bewegungsformen aus dem klassischen Ballett als Material. Dieses wird jedoch – ausgehend von einer erweiterten Beweglichkeit des Torsos – durch eine Neubestimmung des Verhältnisses der einzelnen Körperteile zueinander transformiert. Es entstehen neue Bewegungs- und Ausdrucksformen, die nicht nur die körperlichen Möglichkeiten der Tänzer, sondern auch den Blick auf den Tanz verändern.

Destabilisierung des Torsos

Der amerikanische Tänzer Cunningham arbeitet seit den 1940er Jahren als Choreograph und gilt als Erfinder einer eigenen Tanztechnik, die in seinem New Yorker Studio regelmäßig unterrichtet wird. Nach wie vor entwickelt Cunningham neue Tanzproduktionen und tritt weltweit mit seiner Anfang der 1950er Jahre gegründeten Kompanie auf. Seine Tanztechnik enthält erkennbar Bewegungsformen aus dem klassischen Ballett, verbindet diese jedoch mit den Grundlagen der Torsoarbeit aus der *Modern-Dance*-Technik Grahams, in deren Kompanie er 1939 seine Karriere als Tänzer beginnt. Er versucht, das Bewegungsvokabular in seiner ihm eigenartigen Entfaltung in Raum und Zeit unendlich auszuweiten. Die Verschmelzung von Bewegungsprinzipien des klassischen und des modernen Tanzes ist es, die den Einsatz des Torsos in seiner choreographischen Ästhetik so markant macht. Cunningham entwickelt seine Bewegungssprache primär an anatomischen Fragestellungen in Studien am eigenen Tänzer-Körper. Seine frühen Soli erscheinen in freien, von einer Musik unabhängigen Bewegungsrhythmen, da sie ihre Energie auf die eigenen, dem tanzenden Körper zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel konzentrieren:

Ich ging von dem Gedanken aus, daß zunächst einmal jede Bewegung tanzbar ist. [...] ich war überzeugt, daß jede Art von Bewegung als tänzerisches Element verwendet werden könnte, daß es in dieser Hinsicht also keine Grenzen gäbe. Weiter stellte ich mir vor, daß jeder Tanz anders sein sollte. [...] Wenn man nun auf etwas Neues stößt, das man noch nicht kennt oder womit man noch nicht umzugehen weiß, muß man einen Weg suchen, wie ein Kind, das laufen lernt und dabei immer wieder stolpert, oder wie ein kleines Fohlen, das versucht, aufzustehen.¹⁰

Cunningham benutzt gleichberechtigt klassische Tanzformen, alltägliche Bewegungen und Momente von scheinbarem Stillstand, der für ihn nicht Bewegungslosigkeit bedeutet. Ein strukturelles Merkmal seiner Ästhetik ist es, mit der Wiederholung identischer Bewegungsfolgen zu arbeiten, die durch die raumzeitliche Bewegung veränderlich erscheinen. Durch den Einsatz von Zufallsoperationen ab den 1950er Jahren – wie dem Werfen von Münzen als dramaturgischer und choreographischer Technik, mit der Cunningham u. a. die Reihenfolge von Passagen zu bewegender Körperteile sowie Auftrittsfolgen bestimmt – werden potenziell unendliche Formen der Re-Kombination von Bewegungen in Raum und Zeit erforscht.

Wie verbindet sich in Cunninghams Bewegungsästhetik der Wunsch nach einer Befreiung des Torsos aus der starren und aufrecht geraden Körperachse mit Einflüssen aus der Technik des klassischen Balletts? Die Bewegungssyntax, die Cunningham zuerst am Torso und von ihm ausgehend entwickelt, beschränkt sich zunächst auf die Körperbewegungen, die sich aus fünf unterschiedlichen Positionen von Rücken und Wirbelsäule bestimmen lassen: *Upright* (aufrechter Stand), *Curve* (leichte Vorbeuge), *Arch* (leichte Rückbeuge), *Twist* (Drehung zur Seite) und *Tilt* (Neigung zur Seite). Am eigenen Körper erprobt Cunningham, welche Positionen der Arme und Beine sich nach den Gesetzen der Schwerkraft und der körpereigenen Stabilisierung aus den fünf Positionen des Torsos ergeben können. Im Unterricht kann er mit seinen Tänzerinnen und Tänzern die eigenen Körperstudien technisch ausweiten, um eine Grundlage für die choreographische Arbeit zu schaffen.

Die Differenz zum klassischen Ballett, die Verlagerung des Körperzentrums im Torso und die Befreiung des Körpers aus der zentralen Achse werden bereits am Aufbau des täglichen Trainings deutlich. Cunningham beginnt seinen Unterricht nicht mit der Beinarbeit an der Stange (den *Pliés*), sondern frei im Raum stehend mit Übungen für den Rücken in den oben genannten fünf Positionen. Es geht ihm darum, die Verbindung zwischen Rücken und Beinen herauszuarbeiten, um von dort aus das Gewicht in den Positionen ausbalancieren zu können. Entgegen der an der Vertikalachse orientierten Haltung des Torsos im klassischen Ballett versucht Cunningham, Beweglichkeit in jede Richtung zu erreichen, die von der Wirbelsäule ausgeht und diese als einen durchgehenden (beweglichen) Stamm begreift, zu dem auch die Beine und Arme gehören. Das Zentrum verlagert sich nach unten in die Ver-

bindung zwischen Beinen und Wirbelsäule. Es muss stabil bleiben, um Balance zu schaffen. Durch das kompakte Zentrum und die Beweglichkeit der oberen Wirbelsäule können nicht nur ungewohnte Bewegungen gefunden, sondern diese auch neu kombiniert bzw. mit abrupten dynamischen Wechseln konfrontiert werden:

Cunningham's students are taught that the body operates from a central point of balance in the lower region of the spine; once this centre of balance is fully recognized, he has written, the spine *acts not just as a source for the arms and legs, but in itself can coil and explode like a spring, can grow taut or loose, can turn on its own axis or project into space directions.* Cunningham took *dexterity in the legs* from ballet technique and transformed it into a means of spatial expression.¹¹

Cunningham stellt 1975 mit seiner Kompanie ein Stück mit dem Titel *Torse* vor, worin diese Technik demonstriert und explizit dem Risiko des Zufalls ausgesetzt wird:

In a sense, the subject of *Torse* was Cunningham technique itself, especially the five basic positions described, and his versions of the directions of the body that are found in ballet, and the sequences of foot exercises done in those directions.¹²

Für *Torse* werden alle räumlichen Positionen und Wege im Aufführungsraum mit Hilfe von Zufallsoperationen bestimmt. In ähnlicher Weise werden Bewegungssphrasen in Einzelbewegungen zerteilt und zufällig neu zusammengesetzt. Dieses Verfahren lässt vielfach veränderliche Bewegungsformen entstehen, da jede nur geringfügig andere Zusammensetzung den Ablauf im Ganzen radikal verändert. Die Tänzerinnen und Tänzer müssen jedes Mal neu eine körperliche Stabilität im Ablauf der Sequenzen erlernen. Sie sind zwar mit den elementaren Positionswechseln und sich wiederholenden Bewegungspatterns vertraut, müssen aber in ihrem Umgang mit den «Zufalls-Stücken» eine Möglichkeit finden, sich mit den nicht an der Anatomie des Körpers orientierten Zufallsstrukturen der Bewegungsfolgen vertraut zu machen. Das heißt, eine mühsam antrainierte Bewegungssprache wird syntaktisch zuerst möglichst kleinteilig zerlegt, um dann körper-alogisch durch Zufallsoperationen neu zusammengesetzt zu werden. Auf der einen Seite entsteht so zwar eine nahezu unendliche Ausweitung des

möglichen Bewegungsspektrums, für die Aufführung der Stücke jedoch muss jede zufällige Folge vorher erst auf ihre Tanzbarkeit geprüft werden. In dieser Methode der körpereigenen und körperfremden Ausweitung der Bewegungsspielräume seiner Tänzerinnen und Tänzer im Probenprozess liegt gleichermaßen das Risiko, aber auch eine strukturelle Grenze der Cunningham'schen Ästhetik, die von anderen Choreographen, wie etwa dem Amerikaner William Forsythe, hinsichtlich weiterer anatomischer und tanzästhetischer Möglichkeiten noch radikaler ausgereizt wird.

Autonomie der Körperteile

Cunninghams Choreographietechnik der Zufallsoperationen isoliert die Körperteile in sich zueinander relational bewegende Einzelemente. Probleme in der Koordination von Übergängen zwischen «entworfenen» Posen und Phrasen, die häufig physisch nicht lösbar scheinen, sind die Folge. Damit verschiebt er das tänzerische Bewegungsvokabular an die Grenzen des anatomisch vermeintlich Unmöglichen und Unlogischen. Jedoch bleibt die Körpermitte im unteren Rückenbereich bewegungsgenerierendes Zentrum. Der isolierte Einsatz des «emanzipierten» Torso in Cunninghams Technik explodiert schließlich im Tanzsystem des amerikanischen Choreographen Forsythe zu einer «Autonomie der Körperteile», die auch den Torso weiter in bewegbare Körperteile segmentiert.

Zunächst tanzte Forsythe in der *Robert Joffrey Company* in New York, ab 1973 gehörte er zum Stuttgarter Ensemble von John Cranko und leitet seit 1984 das Ballett Frankfurt.

Betrachtet man Forsythes Choreographien, so fällt auf, dass eine einheitliche Körperkontur zugunsten eines komplexen, «amöbenartigen» Bewegungsflusses aller Körperteile in die unterschiedlichsten Raumrichtungen aufgegeben scheint. Es handelt sich um extrem komplexe Bewegungsmuster, die durch viele einzelne, simultan und unabhängig voneinander aktive Körperteile gekennzeichnet sind. Der Körper des Tänzers scheint allein durch die anatomische Gebundenheit der Glieder zusammengehalten. Es wirkt nahezu, als sei kein zentrales Körperzentrum mehr gegeben, aus dem heraus Bewegung erzeugt wird, sondern der Körper erweckt den Eindruck, als zerfalle er in eine Vielzahl bewegungsmotivierender Zentren. Damit verbunden ist der Verlust einer axial-gestreckten Körperlínie wie im klassischen Ballett. Stattdessen



Abb. 1: William Forsythe/Ballett Frankfurt *Self Meant to Govern* (1994)

fallen angulare Stellungen der Gliedmaßen und – durch gewinkelte Ellenbogen- oder Kniegelenke sowie davon wiederum abgespreizte oder geflexte Hand- und Fußgelenke – unterbrochene Linien auf. Gleichzeitig asymmetrisch in mehrere Richtungen weisende Positionen, in Form von simultan parallelen, ein- oder auswärts gerichteten Körperteilen verstärken den Eindruck eines aus seiner senkrechten Achse verschobenen, in sich verdrehten Körpers (Abb. 1).

Die Spezifik des Tanzstils des Balletts Frankfurt lässt sich als Adaptation und Erweiterung der Theorien Labans durch Forsythe verstehen. Labans vorab erwähnte, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte Tanznotation baut auf einem harmonischen Raum- und Bewegungsverständnis und dem Modell der sechs elementaren Raumrichtungen (hoch – tief, rechts – links, vor – zurück) im Ikosaeder auf, einem regelmäßigen Zwanzigflächner.¹³ Laban unterscheidet zwischen *space in general* und dem Raum in Reichweite der Körperglieder. Diesen den Körper direkt einschließenden Raum nennt er *Kinesphäre* und versteht darunter den Raum, der mit den Körpergliedern, auf einem Fuß stehend, erreicht werden kann, ohne dass man seinen Stand (*stance*), der sich direkt unter dem Gleichgewichtszentrum des Körpers

befindet, verlassen muss. Tritt man nun aus dieser Position heraus, dann wird die *Kinesphäre* – wie eine Art Aura – nur an einen neuen Platz bewegt. Der Körper ist nach Laban immer von diesem unsichtbaren Raum umgeben, innerhalb dessen die vier Gliedmaßen die größte Reichweite haben, während der Oberkörper den bewegungsinizierenden, jedoch nicht sehr raumgreifenden Mittelpunkt bildet.

Statt wie Laban von einem impulsgebenden Zentrum in der Körpermitte auszugehen, das die Bewegungen innerhalb der eigentlich kugelförmigen, aber als Würfel vereinfacht gedachten, den Körper umgebenden *Kinesphäre* erzeugt, verkleinert Forsythe dieses Modell. Der verkleinerte Würfel kann an jedem möglichen Punkt des Körpers aufgestellt werden, mit dem entsprechenden Körperteil als Zentrum. Die Einheit des Körpers zerfällt in unendlich viele, potenziell-impulsgebende Zentren. Von jedem Punkt des Körpers können Bewegungsimpulse ausgehen, seine einzelnen Teile sich in Isolationen gegeneinander in die verschiedenen Raumrichtungen ihrer jeweiligen *Kinesphären* verschieben. Der Körper befindet sich in einem seine Kontur ständig wandelnden Bewegungsfluss, der Ränder und Innenräume der *Kinesphären* gleichermaßen nutzt, was an häufigen angularen und gebeugten Positionen zu beobachten ist.

Die Aufhebung eines Körperzentrums erweitert sich zudem im Prinzip der Auflösung einer zentralperspektivischen, räumlichen Anordnung der Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne, wie sie im klassischen Ballett mit Diagonalen und halbkreisartigen Formationen üblich ist. Forsythe – wie auch Cunningham – nutzt den gesamten Bühnenraum und arbeitet mit einer extremen Simultaneität einzelner Aktionen, die bewusst auf eine Überforderung der Wahrnehmung hin angelegt sind. Somit wird der Zuschauer damit konfrontiert, seinen Blick selektiv auf einzelne Ausschnitte konzentrieren zu müssen und damit die Isolierung der Körperteile auf der Rezeptionsebene noch fortzusetzen.

Neben den Theorien Labans gehört das klassische Ballett zu Forsythes Grundlagen. Er baut das klassische Tanzvokabular nicht nur durch Erweiterung der Nutzungsmöglichkeiten der einzelnen Körperteile aus, sondern nutzt es als Ausgangsmaterial, welches in seinen Konventionen und Beziehungen befragt und analysiert wird. Einzelne Elemente eines «getanzten Satzes», einer klassischen Bewegungsfolge – wie *Préparation*, *Port de bras*, *Pirouette* und *Fini* – werden aus ihrer «normalen», vom ästhetischen Ideal der Schwerelosigkeit und der ungebrochenen Linie als organisch-logisch betrachteten Reihenfolge gelöst.

Die einzelnen Bewegungselemente sowie die als autonome Einzelteile behandelten Körperteile können nun gleichberechtigt genutzt, in einer ganz anderen Form miteinander kombiniert, gegeneinander verschoben werden. Dabei fällt das ästhetische Ideal des *Équilibre* – der in bzw. trotz einer eigentlich instabilen Position gehaltenen Balance – und wird genau in sein Gegenteil, ins *Deséquilibre*, verkehrt. Die Aufhebung eines mittigen Körperzentrums zugunsten eines multizentrischen Körpers, dessen einzelne Teile Bewegungsimpulse geben und in verschiedene Raumrichtungen streben, bringt das Gleichgewicht ständig in Gefahr und betont Fallmomente.

Nicht mehr der axial-gestreckte, «schöne» Körper wird vorgeführt, sondern die einzelnen Teile scheinen aus der Hierarchie des klassischen Balletts befreit. Besonders auffallend ist dabei, dass die die Bewegung begleitende Armführung (*Port de bras*) zugunsten einer vom restlichen Körper unabhängigen Bewegungsfreiheit bzw. einer noch weiteren Unterteilung der Arme selbst in Einzelelemente entfällt. Ebenso wird der – im klassischen Ballett der Armbewegung folgende – Blick unabhängig behandelt. Nicht mehr virtuose Beinarbeit allein, mit *Port de bras* und Blickfolge als Ornament, dominiert, sondern die Bewegungsmöglichkeiten jedes Körperteils innerhalb ihrer *Kinesphären* werden gleichberechtigt genutzt.

Aus dieser Zerlegung des klassischen Bewegungsmaterials einerseits, der Multizentrierung des Körpers andererseits ergeben sich unendliche Möglichkeiten der tatsächlichen Gestaltung der Choreographie im Moment ihres Entstehens. Auf der Grundlage von bestimmten bewegungserzeugenden Regeln in einer zugrunde liegenden Ablaufstruktur realisieren die Tänzerinnen und Tänzer des Ballett Frankfurt jeden Abend eine neue, so nicht wiederholbare Choreographie. Dieser Vorgang ist als *real time choreography* zu verstehen: Nicht im Probenprozess werden Bewegungssequenzen und Raumnutzung festgelegt, sondern die Tänzerinnen und Tänzer erschaffen sie *live* im Augenblick des Tanzens. Die Vorstellung ist kein fertiges Produkt, sondern soll einer ständigen Veränderung unterliegen. Dieses Improvisieren folgt quasi mathematischen, algorithmischen Regeln bzw. Gleichungen¹⁴: «Take an equation, solve it; take the result and fold it back into the equation and then solve it again. Keep doing this a million times»¹⁵. Mit Hilfe dieser Regeln lassen sich alle potenziellen Bewegungen unendlicher Körperpunkte erzeugen. Je nachdem, welche Bewegungsvariablen in die Gleichung eingesetzt werden, unterscheidet sich das Bewegungsergebnis.

Damit liefert es wiederum Material für eine weitere Verarbeitung und entfernt sich so immer weiter von seinem Ausgangspunkt. Die *real time choreography* stellt sich somit als die in der Aufführung aktuell angewandte Nutzung dieser bewegungserzeugenden Regeln dar.¹⁶ Im Unterschied zu Cunningham, der Zufallsoperationen nahezu ausschließlich im Probenprozess einsetzt, im Rahmen der Vorstellung die strukturelle Unbestimmtheit jedoch ausschließt, arbeiten Forsythe und sein Ensemble radikaler mit einer Unvorhersehbarkeit im Aufführungsprozess.

Sowohl Körper als auch Bewegungssequenzen werden in Einzelteile zerlegt, die lineare, vermeintlich logische Anordnung von Bewegungssequenzen und Körperkontur löst sich auf. Der Körper des Tänzers im Prozess des Tanzens ist multizentrisch angelegt. Der in Cunninghams Tanztechnik emanzipierte Torso explodiert – soweit bei anatomischer Gebundenheit des Körpers möglich – bei Forsythe zur «Autonomie der Körperteile». Die Fragmentierung des Körpers in isolierte Teile ermöglicht komplexe, simultan vielschichtige, kontrapunktische Bewegungen, die die lineare Kontur des Körpers zugunsten einer sich ständig wandelnden, «polymorphen»¹⁷ Gestalt verschwimmen lassen.

Anhand der Beispiele Cunningham und Forsythe – und somit in der Entwicklung von der Isolierung zur Destabilisierung des Torsos sowie der dezentralisierenden Verschiebung der Körperachse zum multizentrischen Körper – verdeutlicht sich der Wandel des Körperbildes vom an der aufrechten Linie orientierten Ideal des harmonischen, zentrierten und selbstbestimmten Subjekts zur polymorphen, multizentrischen Kontur, verbunden mit der Auflösung des zentralperspektivisch geführten Zuschauerblicks. In der Entwicklung des abendländischen Tanzes ist eine zunehmende Segmentierung des Körpers in gleichberechtigt bewegbare Körperteile zu beobachten. Vorgegebene Tanzkonventionen lösen sich sukzessive auf. Dieser Prozess spiegelt sich in den jeweiligen Versuchen, Bewegung und Tanz zu notieren.

Dabei ist es insbesondere der Torso, der als stabilisierender und bewegungsmotivierender Teil des Körpers seit dem 19. Jahrhundert verstärkt isoliert benutzt wird. Die Verschiebung des Oberkörpers in Cunninghams Tanztechnik verlangt eine aus dem mittigen Körperzentrum getragene, ausbalancierte Stabilität. Doch mit der Multizentrik Forsythes wird das Prinzip des *Équilibre* als im Gleichgewicht erreichte harmonische Abstimmung der Körperteile aufeinander aufgegeben. Das Risiko

des Balanceverlusts wird bewusst in Kauf genommen, ist bereits in der Bewegungsdynamik angelegt. Die daraus entstehenden komplexen Bewegungsmuster, die den Eindruck variabler Körpergrenzen vermitteln, spielen mit dem Ausstellen von sich ständig verändernden, fließenden Strukturen in der Betonung von Auflösung und Neukombination. Nur durch die Anatomie gebundene, isolierte Körperteile stellen in ihrer unendlich gegeneinander verschiebbaren Bewegungskapazität ein vom Konzept des Codes geprägtes Körperbild digitaler Re-Kombinierbarkeit aus, das sich in natur- und medizinwissenschaftlichen Technologien widerspiegelt, die an einer Um- und Neugestaltung von genetischen Strukturen arbeiten: Flüssige Strukturen sind – im Gegensatz zu festen – verschieb-, verform- und rekonstruierbar. Die Arbeit der französischen Künstlerin Orlan¹⁸, die sich in ihrem auf zehn Jahre angelegten Projekt *Image / New Images or the Reincarnation of Saint Orlan* mehreren plastischen Gesichtsoptionen nach «Vor-Bildern» aus der Kunstgeschichte unterzieht, verdeutlicht, wie der Körper, als bearbeitbares Material und Objekt betrachtet, Ort von (Re-)Konstruktionsvorgängen ist.

Anmerkungen

- 1 Die anatomische Bedeutung des menschlichen Torsos als Körperzentrum erscheint bereits in Leonardo da Vincis *Proportionsfigur nach Vitruv* (um 1485–1490), die anhand des Kreis- und Quadrat-Schemas eine Beweglichkeit um den Torso (als mittleren Fixpunkt) bezeichnet. Vgl. Baur, Otto u. Barbara Bott u. a.: *Leonardo da Vinci. Anatomie, Physiognomik, Proportion und Bewegung*. Bd. 1. Köln, 1984, S. 219.
- 2 Sehr eindrucksvoll beschreibt Rilke diese Paradoxie, den Doppelsinn des Worts *Torso* als Rumpf und unvollendetes Werk schlechthin: «Darin, glaube ich, liegt der unvergleichliche Wert dieser wiedergefundenen Dinge, daß man sie so ganz wie Unbekannte betrachten kann; man kennt ihre Absicht nicht und es hängt sich (für den Unwissenschaftlichen jedenfalls) nichts Stoffliches an sie an, keine nebensächliche Stimme unterbricht die Stille ihres gesammelten Daseins und ihre Dauer ist ohne Rückblick und Angst. Die Meister sind nichts, aus denen sie stammen, die rein sind, keine Geschichte überschattet ihre entkleidete Klarheit –; sie sind. Und das ist alles.» Brief an Lou-Andreas Salomé, 15. August 1903. In: Rilke, Rainer Maria u. Lou-Andreas Salomé. *Briefwechsel*. Hg. v. Ernst Pfeiffer. Zürich u. Wiesbaden, 1952, S. 103 f.
- 3 Gemeint ist das Tanzbuch der Margarete von Österreich. Vgl. dazu: Jeschke,

- Claudia. *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bad Reichenhall, 1983, S. 170.
- 4 Jeschke (Anm. 3), S. 199 ff.
- 5 Vgl. dazu: Jowitz, Deborah. *Time and the Dancing Image*. Berkeley u. Los Angeles, 1988, S. 38.
- 6 Vgl. auch Foster, Susan Leigh. «Dancing Bodies». *Incorporations, Zone 6*. Hg. von Jonathan Crary u. Sanford Kwinto. New York, 1992, S. 486.
- 7 Vgl. u. a.: Schulze, Janine. *Dancing Body Dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie*. Dortmund, 1999, S. 71 ff.
- 8 Zu den Theorien Labans vgl. u. a.: Laban, Rudolf. *The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics*. Boston, 1976. Zur Labanotation vgl.: Hutchinson, Ann. *Labanotation or Kinetography Laban. The System of Analyzing and Recording Movement*. 6. Aufl. New York, 1977.
- 9 Der wie die Jazzmusik aus der afro-amerikanischen Volkskultur der USA stammende Jazztanz, der mit Beginn der 1920er Jahre dieses Jahrhunderts Eingang in die westliche Tanzkultur findet, geht zurück auf die für den afrikanischen Tanz typische Technik der polyzentrischen Isolation. Insbesondere im abendländischen Tanz bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts kaum isoliert eingesetzte Körperteile wie Schultern, Becken, Brustkorb und Kopf sind dabei aktiv. Seit den 1960er Jahren findet der Jazztanz auch zunehmend Eingang in den professionellen Tanz. Insbesondere der amerikanische Choreograph Alvin Ailey, der u. a. auch bei Martha Graham studierte, führte den Jazztanz zu einer Synthese mit *Modern Dance* und akademischem Tanz.
- 10 Cunningham, Merce. *Der Tänzer und der Tanz*. Frankfurt a. M., 1986, S. 43.
- 11 Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors*. New York, 1976, S. 263.
- 12 Vaughan, David. *Merce Cunningham. Fifty Years*. New York, 1997, S. 197.
- 13 Laban (Anm. 8).
- 14 «Z. B. *Alie / n* und *Eidos* sind algorithmisch generierte Stücke [...] Algorithmus ist eigentlich eine Sprachmaschine. Und diese Maschine kommuniziert mit anderer hardware, sagen wir tänzerischer hardware. Es handelt sich um Anweisungen, durch die die Lösung eines Problems beschrieben wird.» William Forsythe zit. n.: Boxberger, Edith. «I am not where you think I am». *Takt 5. Magazin der Bayerischen Staatsoper*. Januar / Februar 1996. o. S.
- 15 Ballett Frankfurt, Intendanz (Hg.). *Eidos: Telos* (Programmheft). Frankfurt a. M., 1995, S. 18.
- 16 Zu den wichtigsten generativen Regeln vgl.: Forsythe, William. *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye* (CD-ROM). Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 1999.

- 17 Brandstetter, Gabriele. «Defigurative Choreographie. Von Duchamp zu William Forsythe». *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hg. von Gerhard Neumann. Stuttgart, Weinheim, 1997, 588–623.
- 18 Zu Orlan siehe u. a.: Melorquodale, Duncan (Hg.). *Orlan: Ceci est mon corps – ceci est mon logiciel*. London, 1996.

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtsseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers

Der Rücken ist ein besonderer Körperteil. Der eigene Rücken, aber auch der Rücken des Gegenübers entzieht sich der Sichtbarkeit in besonderer Weise. Im Gegensatz etwa zum Hör- oder Tastsinn, der Reizquellen wahrnehmen kann, gleich ob sie sich vor oder hinter uns befinden, ist der Sehsinn ein gerichteter. Der Umstand, dass beide Augen in die gleiche Richtung blicken, führt dazu, dass es eine Seite des Körpers gibt, die dem Sehen gewissermaßen abgewandt ist. Dieser abgewandte Teil des Körpers soll hier als Rücken definiert werden. Er umfasst die größte Fläche am menschlichen Körper zwischen Genick und Gesäß, Schultern und Hüfte.

Als der «unsichtbare» Körperteil ist der Rücken besonders für die Frage interessant, wie und in welchen Zusammenhängen er im Bild sichtbar gemacht wird. Dabei fällt auf, dass seit der Antike der Rücken stets ein Bildmotiv gewesen ist, das durch sein Zeigen auch auf das Problem des Verhältnisses von Körperteil zu Körperganzem hingewiesen hat: Denn wenn einem der Rücken zugekehrt wird, gerät notwendigerweise die Vorderseite aus den Augen. Im Bild des Rückens erscheint so die Unmöglichkeit, mit einem Blick den vollständigen Körper wahrnehmen zu können. Im Kontext einer Diskussion von Körperteilen ist der Bezug auf den ganzen Körper entscheidend. Ein Teil existiert *qua definitionem* immer nur als Teil von etwas. Die Frage ist, wie sich in dem sehr großen Körperteil Rücken, der gleichzeitig Ansichtsseite ist, dieses Verhältnis ausdrücken kann.

Im Folgenden soll in einem Überfliegen der Kunstgeschichte der Rü-

Über die Herausgeber

Claudia Benthien, Dr. phil., Jahrgang 1965, ist Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998 Promotion an der Humboldt-Universität, anschließend Postdoktorandin am Graduiertenkolleg «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin. 1996 Visiting Scholar an der Columbia University, New York; 2001 Fellow an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und am Warburg Institute, London. Tiburtius-Preis 1999 des Landes Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse (1999); Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik (Hg., zus. mit Irmela Marei Krüger-Fürhoff, 1999); Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle (Hg., zus. mit Anne Fleig und Ingrid Kasten, 2000).

Christoph Wulf, Dr. phil., Jahrgang 1944, ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Erziehungswissenschaft, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» und des Graduiertenkollegs «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (zus. mit Gunter Gebauer, 1992; 2. Aufl. 1998); Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie (Hg.; 1997); Spiel – Ritual – Geste (zus. mit Gunter Gebauer, 1998); Anthropologie der Erziehung (2001); et al.: Das Soziale als Ritual (2001); mit Dietmar Kamper Herausgeber von zwölf Bänden unter dem Rahmenthema «Logik und Leidenschaft». Internationale, transdisziplinäre Studien zur Historischen Anthropologie; Mitherausgeber der «Zeitschrift für Erziehungswissenschaft» und der Reihen «Historische Anthropologie», «European Studies in Education», «Pädagogische Anthropologie», geschäftsführender Herausgeber von «Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie».

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle
Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

Originalausgabe
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 2001
Copyright © 2001 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Umschlaggestaltung any.way, Walter Hellmann
(Abbildung: Théodore Géricault)
«Anatomische Fragmente» / Montpellier, Museum
Satz: Aldus und Optima PostScript, PageOne
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3 499 55642 1
Die Schreibweise entspricht den Regeln der neuen Rechtschreibung.

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan

Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und Selbstthematization des Sehens
in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenkloft

Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien

Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

Opaker Rumpf

Michael Oppitz

Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen

Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in
himalayischen Gesellschaften 133

Karl-Josef Pazzini

Haut

Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas

Madensack und Mutterschoß

Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf

Magen

Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter

Leber und Leben

Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren
in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli

Der Hintern in der Antike

Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel

Zers und fud als literarische Helden

Zum «Eigenleben» von Geschlechtsteilen
in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff

Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen
Körpers in der bildenden Kunst 316

Elisabeth von Samsonow

Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner

Ganzer oder zerstückelter Körper

Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel

Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig

Skelett und Schädel

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Katrin Deufert und Kerstin Evert

Der Torso im Tanz

Von der Destabilisierung des Körpers
zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers 439

Burkhard Oelmann

Auslösen / Abtrennen

Fotografierende und fotografierte Hände 461

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne 484

Gerhard Wolf

Verehrte Füße

Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils 500

Über die Autorinnen und Autoren 524