

rette oder eine Zigarre hielt, konnte einiges aussagen. Andy versuchte, die Männer wie attraktive Filmstars aussehen zu lassen.» Fremont, Vincent. «Einführung» zum Katalog Andy Warhol. Polaroids 1971–1986. Zit. n. *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 159 f.

- 51 Andy Warhol mit Sonnenbrille, um 1963. Fotoautomatenstreifen. The Archives of the Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection. Abb. in *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 100.
- 52 Der Tänzer Edward Villella, um 1963. Fotoautomatenstreifen. The Archives of the Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection. Abb. in *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 112 f.
- 53 Andy Warhol. Selbstporträt (Hand), 1982. Polaroid-Foto. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Abb. in *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 219.
- 54 Andy Warhol, zit. n. Butin, Hubertus. «Oh when will I be famous, when will it happen?». Andy Warhols Gesellschaftsphotographien. *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 252.
- 55 Andy Warhol, zit. n. McShine, Kynaston (Hg.). *Andy Warhol. Retrospektive*. Katalog. München, 1989, S. 449.
- 56 Vgl. Fischer, Andreas u. Veit Loers (Hg.). *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Katalog. Ostfildern-Ruit, 1997.
- 57 Andy Warhol, 1985. Zit. n. McShine (Anm. 55), S. 458.
- 58 Vgl. Canogar, Daniel. «Daniel Canogar». *European Photography. The International Art Magazine for Contemporary Photography and New Media* 60.17 (1996), S. 48.
- 59 Vgl. Stafford, Barbara Maria. «Magnifying». *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, 1994. 341–398.
- 60 Canogar (Anm. 58), S. 48.
- 61 Canogar (Anm. 58), S. 48.

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne

Wenn die Elisabeth/nicht so schöne Beine hätt',/hätt' sie viel mehr Freud/an dem neuen, langen Kleid./Doch da sie Beine hat,/tadellos und kerzengerad',/tut es ihr so leid/um das kurze, alte Kleid./Das kann man



Abb. 1: Bühnenbild aus der Revue *Tausend nackte Frauen* (1924)

doch verstehen, / beim Gehen, beim Drehen, / kann man jetzt nichts mehr sehen / und niemand weiß Bescheid.

Mit dem bekannten Schlager über die schönen Beine der Elisabeth, einem Hit aus der Revue *Die Wunderbar* von 1930, kann eine der zentralen Thesen dieses Bandes, dass nämlich der Körper vor allem über einzelne Körperteile inszeniert wird, auf Anhieb bestätigt werden. Gleichzeitig zeigt sich, dass diese Inszenierungen auch und gerade im Fall der Beine in hohem Maß geschlechtsspezifisch bestimmt sind. Insbesondere die Beine von Frauen ziehen eine Fülle erotischer Wünsche und Phantasien an (oder aus). Sie erscheinen dadurch als bedeutsamer Teil des weiblichen Körpers, der durch Projektionen ergänzt wird. Dies ist durchaus als Spannung zwischen Erhöhung und Erniedrigung, Masse und Individuum sowie Teilen und Ganzem zu verstehen (Abb. 1). Die Beine der Frauen sind zwar machtvoll in ihrer Größe, verweisen aber auf keinen realen Körper mehr, während die Männer hier zwar klein, aber «ganz» sind und den Frauenfiguren ungehindert unter den Rock schauen können.

Möglicherweise sind die Beine als Paar bzw. als Einzelgänger sogar der Körperteil, der die Dialektik von Körperganzem und Fragmentierung am deutlichsten zu machen vermag. Zunächst erweist sich das

Bein als der Körperteil zwischen Beckenschaufel und Zehenknochen selbst als Ganzes verschiedener Teile, nämlich von Ober- und Unterschenkel, der wiederum aus parallelem Schien- und Wadenbein besteht, sowie Knie und Sprunggelenk, die erst die Bewegung der Beine ermöglichen. Anatomisch gesehen ist das Bein somit das Gegenstück zum Arm ebenso wie der Fuß zur Hand.

Wortgeschichte und Redeweisen

Auch aus der Wortgeschichte von ‚Bein‘ – dem Zusammenhang von ‚Bein‘ und ‚Gebeinen‘ – lässt sich die skizzierte Dialektik ableiten. Allerdings ist die Doppelbedeutung von Bein eine Merkwürdigkeit des Deutschen: Im Unterschied etwa zu englisch ‚bone‘ für Knochen, aber ‚leg‘ für Bein. Bein oder auch Gebein bzw. Gebeine bedeutet zunächst den Knochen als Ganzes. Schließlich verfügen wir ja nicht nur über Beine zum Gehen, sondern auch über Nasen-, Brust- oder Schlüsselbein. In der Schöpfungsgeschichte im ersten Buch Mose 2,23 heißt es, in der lutherischen Übersetzung, von Adam über Eva: «Da sprach der Mensch, das ist doch Bein von meinem Beine und Fleisch von meinem Fleisch». Fleisch und Bein bezeichnen hier also den ganzen Leib. Dabei kann Bein in der Bedeutung ‚Knochen‘ von lebendigem und totem Leibe sein, bei letzterem dann auch im Sinn von Gerippe. So gibt es auf alten Friedhöfen noch das so genannte Beinhaus, in das die ausgegrabenen Knochenreste kommen.¹ Die Bedeutung von Bein als Knochen findet sich außerdem im Elfenbein oder im Fischbein, dem Material, aus dem bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Korsettstangen fabriziert wurden. Mit Knochen ist die Vorstellung von Härte und Weiße verbunden – etwa in den uns immer noch geläufigen Wendungen ‚steinhart‘ bzw. ‚beinhart‘. Möglicherweise hat eine Lautverschiebung aus Stein Bein gemacht;² der unzweifelhafte Zusammenhang ist bis heute in einer Wendung wie ‚Stein und Bein schwören‘ erkennbar.

Während wir heute von einem abgemagerten Menschen sagen, er ist nur noch ‚Haut und Knochen‘, hieß es noch im 18. Jahrhundert, jemand ist nur ‚Haut und Bein‘.³ Erhalten hat sich dagegen der Ausdruck, es geht mir durch ‚Mark und Bein‘, wenn mich etwas so stark ergreift, dass es den gesamten Leib umfasst. Dass aus der allgemeineren, die Teile für das Ganze nehmenden Bezeichnung ‚Knochen‘ das einzelne ‚Bein‘ werden konnte, erklären die Brüder Grimm vorsichtig damit, dass Bein und

Fuß diejenigen Knochen sind, die an Größe hervorragen. Zudem habe die Lautverschiebung von Stein und Bein möglicherweise eine Parallele in Stehen und Gehen.⁴ Die Bedeutung der Beine als die Gliedmaßen, auf denen wir stehen, zeigt sich in Redensarten wie ‚wieder auf die Beine kommen‘ – sei es nun gesundheitlich oder beruflich –, ‚früh auf den Beinen sein‘ oder auch in der Wendung ‚von Kindes Beinen an‘, was ja schließlich nicht heißt, seit der Knochenbildung im Mutterleib, sondern seitdem ein kleiner Mensch stehen kann.

Tatsächlich kann das Stehen auf zwei Beinen als eine Art Grundkonstante des Menschen verstanden werden, der in Abgrenzung zum Tier bekanntlich auch als ‚Zweibeiner‘ bezeichnet wird. In diesem grundlegenden Sinn meint ‚etwas auf die Beine stellen‘ buchstäblich etwas zum Stehen, das heißt ‚zustande‘ zu bringen. ‚Jemandem auf die Beine helfen‘ bedeutet entsprechend übertragen, dem Betroffenen beispielsweise nach einer Krankheit ein Weiterkommen als Aufstehen zu ermöglichen, eine Bedeutung, die tatsächlich ihr Pendant in der Notlage oder dem Darniederliegen von Körper oder Geschäften hat. Wenn ich ‚jemandem ein Bein stelle‘, stelle ich ihm faktisch vielleicht nur meinen Fuß in den Weg, aber doch ist ein Stolpern oder gar ein Fall die Folge. Damit wiederum lässt sich erklären, warum ein ‚Bein stellen‘ auch die Bedeutung von ‚jemandem eine Falle stellen‘ haben kann: Der Fall begründet die Falle. Dass die Beine sogar den Stand lebloser Dinge garantieren, zeigt sich daran, dass selbst Möbel Beine haben (z. B. Tisch- und Stuhlbeine).

Die Bedeutung der Beine für das Gehen bzw. Laufen machen Redewendungen wie ‚jemandem Beine machen‘ oder auch ‚Lügen haben kurze Beine‘ deutlich. Wer es eilig hat, klemmt sich am besten ‚beide Beine unter die Arme‘. Die Beine sind untrennbar mit unserer Vorstellung von körperlicher Bewegung verbunden; darüber hinaus bezeichnen das aufrechte Stehen ebenso wie das Gehen – im Unterschied etwa zum Sitzen – den Ausdruck von Tatkraft und Stärke.⁵ Die Kunst der Bildhauerei entwickelt für die plastische Gestaltung der menschlichen Bewegung die Formel von Stand- und Spielbein. Auch in vielen Sportarten spielt gerade der Einsatz der Beine eine besondere Rolle. Von ‚Beinarbeit‘ ist zum Beispiel beim Boxen oder beim Schwimmen die Rede. Fußball wiederum führt nicht selten zu den berühmten O-Beinen. Der koordinierte Einsatz der Beine in Bewegung muss selbst beim schlichten Gehen erst gelernt werden. Hinzu kommt die instrumentelle Verfügung über die Beine, um Bälle oder Pedale zu treten. Dies ist als

eine Technisierung des Körpers zu beschreiben. Wo der Bewegungsdrang der Beine so groß wird, dass ruhiges Sitzen oder Liegen nicht mehr Erholung, sondern vielmehr Qualen bedeutet, sind Menschen mitunter von einer nervlich bedingten Rastlosigkeit betroffen: *Restless Legs (RLS)* ist der bezeichnende Name dieser oft verkannten Krankheit.⁶

Signifikant für die Frage nach der Fragmentierung des Körpers ist, dass die Beine als Körperteil im Plural ihrerseits nur als Paar ganz sind. Wer nur ein Bein hat, ist ein Krüppel; diese Gleichung gilt keineswegs für alle Körperteile, die wir doppelt haben. Sie dürfte daher eng mit der Vorstellung vom Menschen als «Zweibeiner» zusammenhängen. Daran zeigt sich auch, dass der Körper nicht einfach die Summe seiner Teile ist. Schon früh wurde für das verlorene Bein das Holzbein erfunden. Der «Hinkende Bote», eine seit dem 17. Jahrhundert weit verbreitete Titel- und Illustrationsfigur von Volkskalendern, erinnerte an die Vielzahl von Krüppeln aus den zahlreichen europäischen Kriegen.⁷

Das Geschlecht der Beine

In der Kulturgeschichte der Mode, die manches zum Thema «Beine» beitragen kann, stellt die Hose als *pars pro toto* des Mannes schon im Mittelalter ein populäres Motiv dar, um Aussagen über Männlichkeit zu treffen: So sind ausgezogene Hosen ein Symbol für männliche Impotenz und Schwäche bzw. weibliche Dominanz.⁸ Dass Frauen «die Hosen anhaben», ist umgekehrt immer Zeichen des Geschlechterkampfes.⁹

Nicht nur hieran wird sichtbar, dass Beine hochgradig geschlechtsspezifisch codiert sind. Frauen- und Männerbeine sind tatsächlich nicht nur anders geformt, an sie werden auch gänzlich unterschiedliche Erwartungen herangetragen. Dies betrifft die Form ebenso wie ihre Oberfläche: Während das Männerbein behaart sein darf, soll das der Frau möglichst glatt und ebenmäßig sein. Daher greifen Frauen, wenn der Sommer naht und die Beine wieder zum Vorschein kommen, vermehrt zu den Mitteln, die die Schönheitsindustrie zwecks Beinenthhaarung zur Verfügung stellt. Doch auch aus früheren Zeiten sind Mittel zur Befreiung von unerwünschtem Haarwuchs überliefert. So empfahl Gabriele Falloppio aus Padua 1616 folgendes Rezept: «Fang fünfß Fläderrmäuß, verbrenne sie zu Aschen, zerstoße dieselbige mit Ameissen, daß sie werden wie eine Salbe, schmiere den Orth damit: es bleibet kein Haar allda.»¹⁰

Gesellschaftliche Prägung bedingt auch die auffällige Geschlechtsspezifität im Gehen wie im Sitzen: Enge Röcke etwa zwingen zu kleinen Schritten und einer geschlossenen Beinhaltung beim Sitzen, Männer können sich dagegen in der Regel raumgreifender bewegen und sitzen entsprechend oft breitbeinig. Tatsächlich durften Männer schon seit dem 14. Jahrhundert Bein zeigen, während dies für Frauen eine der modernen Errungenschaften schlechthin ist. Die demonstrative Bedeutung der Beine unterstreicht in der Geschichte der Männermode das Aufkommen der «falschen Waden» im 18. Jahrhundert. Diese steckte man sich in die Strümpfe, um die Tat- und Arbeitskraft versprechenden «strammen Waden» vorzutauschen!

Wesentlich für die Erscheinung von Frauen- und Männerbeinen ist ihre erotische Bedeutung: «Bein zu zeigen» kann je nach Kontext bis heute frivol wirken, immer aber ist die Wirkung eines Mannes in Shorts eine andere als die einer Frau in kurzen Hosen oder im Minirock. Mit dieser Aufladung eng zusammen hängt auch, dass Männer im Grunde bis ins Alter Bein zeigen dürfen, während es für Frauen gesellschaftlich viel eher opportun scheint, lange Röcke oder Hosen buchstäblich vorzuziehen. Fitnessratgeber à la *Schlank und Schön: Beine, Rücken, Po* helfen ihnen jedoch bis dahin auf die Sprünge. Die Frauenbeine sind Kultobjekte einer Kultur, die sie als solche selbst immer wieder hervorbringt.¹¹

Dass die Beine der Frauen lange Zeit nicht sichtbar waren, hat sicherlich zu ihrem fortwährenden Geheimnis beigetragen. Hinzu kommt, dass europäische Frauen bis Mitte des 19. Jahrhunderts keine Unterhosen trugen, sodass oberhalb der Strümpfe unter den diversen Röcken und Unterröcken ihr Geschlecht unbedeckt war. Das Bein markiert also den erotisch reizvollen Übergang zu weiter gehender sexueller Erfüllung. Auch in diesem Sinn stehen die Beine als Teile für den ganzen Körper. Entsprechend gilt das An- und Ausziehen von Strümpfen als besonders erotische Geste, die mit der verführerischen Macht von Hülle und Enthüllung spielt: je länger das Bein, desto größer sein Sexappeal. Wie tief diese Vorstellung kulturell verankert ist, offenbart sich nicht zuletzt an der Bedeutung, die Frauenbeinen in der Werbung zukommt. Schließlich sind auch Prostituierte häufig an der speziellen Präsentation ihrer Beine (z. B. durch Absätze, Lackstiefel und Minirock) zu erkennen. Wie hart mit dem sexuell aufgeladenen Frauenkörper als Ware kalkuliert wird, zeigt sich außerdem daran, dass Suchmaschinen im Internet unter dem Stichwort «Beine» sofort eine Vielzahl von Pornoan-

bietern aufrufen, die die «Liebhaber schöner Beine» begrüßen, «Fetisch, Nylon, Frauenbeine und Highheels» im Angebot haben oder in einer Mischung aus Versprechen und Befehl verkünden: «Beine breit – wo andere Schluss machen, geht's hier weiter».

Die moderne Rede von der «Beinfreiheit» verweist *ex negativo* auf die Einschränkung körperlicher Bewegungen, denn sie ist von Bedeutung, wo Menschen lange sitzen – im Auto, im Zug oder im Theater – und drückt ihren Bewegungsdrang aus. Sie indiziert gleichzeitig den engen Zusammenhang von Sport, Mode und Modernisierung: So führte u. a. das Frauenradfahren Ende des 19. Jahrhunderts zur Angleichung sportlicher Bekleidung zwischen den Geschlechtern, indem sich die Rocksäume hoben und damit den Blick auf die weiblichen Beine freigaben. Bis dahin waren nur die Beine von Tänzerinnen oder anderen Unterhaltungskünstlerinnen öffentlich sichtbar gewesen. Die sich durchsetzenden kurzen Röcke erlaubten schließlich in den 1920er Jahren nicht nur die Zurschaustellung gekonnt übereinander geschlagener Beine, sondern auch den praktischen Gebrauch der Beine beim eiligen Voranschreiten im Gewühl der Großstadt oder bei modischen, aus Amerika importierten Tänzen wie *Shimmey* oder dem *Charleston*. Das Moderne – und hier vor allem Bedeutsame – dieser Modereform lag darin, dass das Zeigen der Beine die Verwandlung der gesamten weiblichen Erscheinung zu einem *ganzen* und beweglichen Körper zur Folge hatte:

Die Frauenkleider erzeugten nun eine visuelle Einheit der körperlichen Form, und das Verschwinden der übermäßigen Betonung von Brüsten und Hüften war Teil dieses Trends. [...] Das alte Korsett beruhte auf der deutlich zweigeteilten weiblichen Gestalt, wobei sich der Rock und seine darunterliegenden Geheimnisse von den lockenden Arrangements darüber eindeutig unterschieden.¹²

Mit den Beinen gewann also die Wirklichkeit gegenüber Phantasien über den in der Taille geteilten Frauenkörper buchstäblich an Boden.

Bewegungen der Moderne

Diese Wirklichkeit war spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts in besonderem Maß durch Bewegung gekennzeichnet: Technische Erfindungen wie die Eisenbahn, Telegraphie und Telefon, Fotografie und Automobil führten in Zusammenhang mit der Industrialisierung und der

zunehmenden Urbanisierung zu radikal neuen Wahrnehmungs- und Bewegungsformen. Insbesondere die industrielle Fertigung in den Fabriken und die Einführung der Fließbandproduktion trugen dazu bei, dass die Menschen den Rhythmus ihrer Bewegungen dem der Maschinen anpassten. Auf der anderen Seite feierten Wandervogel- und Freikörperkulturbewegung eine «natürliche» Lebensweise durch Bewegung in frischer Luft, zwanglose Kleidung, Sport und Gymnastik.¹³ Auch in diesem Kontext wurde «Rhythmus» zur leitenden Kategorie – etwa in den seit der Jahrhundertwende vielerorts entstehenden Gymnastikschulen. Die daraus resultierenden Bewegungsmuster gewannen insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg große Popularität. Siegfried Krauer stellte 1925 diesbezüglich fest:

Ausgeträumt ist der Walzertraum [...] Der moderne Gesellschaftstanz [...] neigt zur Darstellung des Rhythmus schlechthin; statt daß er bestimmte Gehalte in der Zeit zum Ausdruck brächte, ist diese selber sein eigentlicher Gehalt. War in Epochen des Beginns der Tanz eine Handlung des Kultus, so ist er heute ein Kult der Bewegung [...].¹⁴

Mit dem hier nur angedeuteten Wahrnehmungswandel und der Entwicklung einer großstädtischen Lebensweise hängt auch das Emporkommen der Revue um 1900 zusammen, die auf volkstümlich-kleinbürgerliche Vergnügungsformen des späten 18. und 19. Jahrhunderts zurückgeht.¹⁵ Durch die pointierte Präsentation von Beinen im Gleichtakt kann das Revuetheater den Umbruch im Körperbild der Moderne, dem die Spannung von individueller Befreiung und kollektiver Angleichung im Zeichen des Rhythmus zugrunde liegt, exemplarisch veranschaulichen.

Beine und Maschinentakt

Die «Revue», die bemerkenswerterweise ursprünglich die Besichtigung des felddiensttauglichen Zustands der militärischen Truppe meinte,¹⁶ bezeichnet in Deutschland eine vornehmlich auf die Ausstattung konzentrierte Bühnenpräsentation. Als Gattung lässt sie sich nicht klar definieren. Festzuhalten ist, dass ihr das mechanische Prinzip der Nummernreihung zugrunde liegt, was sie beispielsweise mit dem Varieté oder dem Zirkus gemein hat. Ausstattung, Musik und Tanz sind die wesentlichen Elemente der Revue.¹⁷ Die Reihung der verschiedenen Num-



Abb. 2: Werbeplakat der Revue *Schön und Schick* (1925)

mern ist allerdings nicht beliebig, da ihre Gesamtheit die Dramaturgie der jeweiligen Show bestimmt. Damit ist der Revue das moderne Prinzip von Fragmentierung und Totalität gleichsam wesenhaft eingeschrieben, das auch die Präsentation der Körper und den Einsatz der Beine bestimmt.

Dieses Bühnenspektakel zeichnete sich insbesondere durch eine Versachlichung der weiblichen Körper aus, die zum einen auf den männlichen Blick bezogen war, zum anderen den materiellen Kern der Revuen selbst spiegelte. Im Revuetanz wurde die erotische Bedeutung entblößter Beine als symbolisches Kapital der Show zwar gezielt eingesetzt, dominant war aber vor allem die Maschinisierung der Körper. Die Revuen glänzten im wörtlichen Sinn durch Materialaufwand und Effekte: Einige hundert Mitwirkende waren keine Seltenheit und besaßen entsprechend auch nur als Masse einen Wert (Abb. 2). «Die Vielzahl dekorativ eingesetzter Menschen spiegelte einen Grad der Verdinglichung wider, der sich zur gleichen Zeit auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen, etwa im Taylorismus ausdrückte.»¹⁸ Die Frauenkörper gehörten so gesehen einfach zur Ausstattung dazu. Sie waren, mechanisch betrachtet, die glänzenden Rädchen im Getriebe der Bühnenmaschine-

rie. Ihre Weiblichkeit diente als Schmuck immer schon verlorener Individualität.

So war es nur folgerichtig, dass beispielsweise eine Broschüre des Berliner Fremdenverkehrsamtes über die *Revue im Weltstadtprogramm* das «Revue-Erlebnis» als «berauschende[n] Wechsel von Bildern, Farben und Frauen» anpries; nicht von ungefähr bedeute «das glanzvolle, vielstimmige, wenn Sie wollen: vielbeinige Bühnenerlebnis des Abends» für die meisten Besucher «die» Berlin-Erinnerung schlechthin. Ein Abend zeige jene Bilder, «die aus dem Leben, dem Sehnen, der Technik und dem Tempo der Zeit herausgegriffen sind»¹⁹.

Was hier zum Ausdruck kommt, betrifft nicht nur das Verhältnis von Bein und Körperganzen, sondern auch das von Individuum und Masse. In einem Loblied auf die «Girls» mit dem schönen Titel *Girl-ande* antwortete ein begeisterter Fan auf die stets wiederkehrende Frage «Wo hin?» – nämlich in Berlin am Abend – im Refrain:

Ich freilich bin in die Girls verliebt, / Sie machen das Leben bunter, / Sie machen uns eben munter, / Wobei sich als Wunder stets das ergibt: / Ist stattlich auch ihre Beinzahl, / Sie wirken doch stets als Einzahl. / Und diesem lachenden jungen Bein / Fällt immer wieder was Neues ein.²⁰

In den Girls manifestierte sich sinnfällig ein neues Frauen- und Körperbild, in dem Jugendlichkeit und Sportlichkeit dominierten. Ihm korrespondierten die veränderten Produktions- und Arbeitsbedingungen der Arbeiterinnen und Angestellten insbesondere in den Städten. Dabei war eine rhythmische Perfektion am Werk, die den Wandel der Zeit ausstellte, perpetuierte und gelegentlich auch tatsächlich entblößte. Das Zeigen der Beine war vor diesem Hintergrund übrigens mit der Maschinisierung doppelt verwoben, denn die Fabrikation der dazugehörigen, modischen Seidenstrümpfe wurde durch sie überhaupt erst ermöglicht.

Über die Wirkung der Tiller-Girls²¹ – der berühmtesten Berliner Tanztruppe, die der Regisseur Herman Haller 1924 von einer USA-Reise mit nach Deutschland brachte – schrieb der bekannte Theaterkritiker Herbert Ihering in einer Rezension merklich fasziniert:

Der Rhythmus, die Leichtigkeit, die Exaktheit elektrisiert. Die amerikanischen Girls sind [...] ein Vorbild [...]. Der Fleiß der technischen Durchbildung war für diese ebenmäßigen, leichten, rassigen Tänzerinnen selbstverständlich. Die Präzision bedingt erst ihre Leichtigkeit.²²

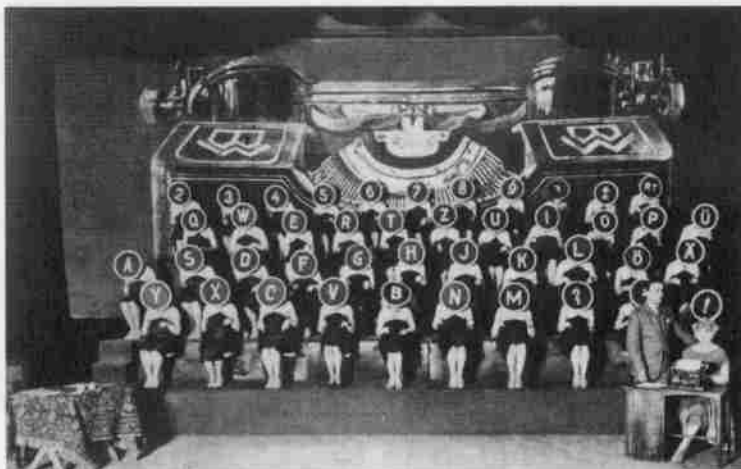


Abb. 3: Bühnenbild aus der Revue *Das lachende Berlin* (1925)

«Leichtigkeit» und «Präzision» sind Stichworte, die auf das Prinzip der Maschine zielen, die «naturgemäß» die Anstrengung bestimmter Beugungen oder Drehungen nicht «spürt». Entsprechend betonten alle Zeitgenossen die Technisierung der tanzenden Körper und die Maschinisierung ihrer Bewegung. Analog zur industriellen Fertigung erschien der präsentierte Tanz als Massenprodukt: Wo die Beine lachen, verlieren ihre Trägerinnen das Gesicht (Abb. 3).

Dass die Girls selbst «Tanzmaschinen» sind, war Fritz Gieses prägnante Zuspitzung dieser Ansichten: «Nicht der Zwang des Gehorchens, sondern die Idee des Technischen und des Kollektiven war der Leitgedanke ihrer Darbietung.»²³ Die amerikanische Tänzerin Josephine Baker, die als Gastspiel-Star in Berlins Revuen auftrat, bezeichnete die Tiller-Girls als «beinwerfenden Automaten»²⁴, womit sie die Künstlichkeit ihrer Show unterstrich. Was zählte, war nicht in erster Linie die Schönheit dieser Frauen, sondern ihre auf Formalisierung beruhende Leistung. Kracauer verglich die Tiller-Girls unverhohlen mit der perfektionierten, amerikanischen Fließbandfertigung:

Sie waren nicht nur amerikanische Produkte, sie demonstrierten zugleich die Größe amerikanischer Produktion. [...] Wenn sie eine Schlange bildeten, die

sich auf und nieder bewegte, veranschaulichten sie strahlend die Vorzüge des laufenden Bands; wenn sie im Geschwindigkeit tanzten, klang es wie: Business, Business; wenn sie die Beine mathematisch genau in die Höhe schmetterten, bejahten sie freudig die Fortschritte der Rationalisierung; und wenn sie stets wieder dasselbe taten, ohne daß ihre Reihe je abriß, sah man innerlich eine ununterbrochene Kette von Autos aus den Fabrikhöfen in die Welt gleiten und glaubte zu wissen, daß der Segen kein Ende nehme.²⁵

Dieses Zitat verweist außerdem auf ein wichtiges zeitgenössisches Phantasma, nämlich das der Fabrik als Gebärmachine.²⁶ Es wird bei Kracauer über Frauenkörper transportiert, die sexualisiert und entsexualisiert zugleich sind. Die «Fortschritte der Rationalisierung» tilgen das bedrohliche Potenzial ihrer Weiblichkeit und erlösen durch strahlende Perfektion. In diesem Sinn sind sie schön. Die Kopplung von Weiblichkeit, Moderne und Maschinisierung wird durch den impliziten Hinweis auf die Automobilproduktion als der modernen Schlüsselindustrie evident. In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, dass Frauenbeine umgangssprachlich auch als «Fahrgestell» bezeichnet wurden.

Das kapitalistische System der Warenproduktion, das sich im kommerzialisierten Girl-Tanz äußerte, erschien mithin selbst als Rationalisierung des Partikularen. Die Faszination durch die vielbeinigen Girls brachte Technik- und Amerikabegeisterung – im Begriff selbst bereits durch seinen Anglizismus – sowie ein verändertes, jugendlich-munteres Frauenbild zum Ausdruck. Dass die Beine für das Ganze stehen, dass die Girls, anders ausgedrückt, ihre Beine sind, lässt sich auf folgende Kurzformel bringen, die gleichzeitig das rationale Revuekonzept bündig zusammenfasst: 32 Girls, 64 Beine.

Die Begeisterung für die Girls reflektierte darüber hinaus auf das spannungsvolle Verhältnis von Individuum und Masse, dessen militärische Konnotation im Gleichtakt parallel bewegter Beine für die Zuschauer ebenfalls klar zutage treten musste. Die jungen, perfekt funktionierenden Körper standen damit schließlich auch in einem eigentümlichen Kontrast zu der Vielzahl an Kriegsverwundeten, etwa Beinamputierten,²⁷ in der Weimarer Republik, deren erhebliche Verletzungen im Takt der Maschinen hervorgerufen worden waren.²⁸ Gemessen an den Zerstückelungen der Körper und dem Verlust einzelner Glieder durch die Kriegsmaschinerie behaupteten die Beine in der Revue eine Eigenständigkeit, die das Verhältnis von Teilen und Ganzem geradezu umkehrte.

Damit verweist der Takt der tanzenden Beine auf ein ›Intakt-Sein‹ des gesamten Körpers.

Die Revuen können also auch als Versuch verstanden werden, die positive und zukunftssträchtige Seite der Maschinen durch den jugendlichen Frauenkörper zusätzlich aufzuwerten und sie von der entsetzlichen Erfahrung des Krieges abzuspalten. Perfektion und Glanz der ›Tanzmaschine‹ verbannten Tod und Gewalt wenigstens zeitweise aus dem Blickfeld. Die Kultur der schönen Beine konnte in diesem Zusammenhang als eine ›Prothese‹ für das Wissen um die unzähligen, beschädigten Körper in der Weimarer Republik fungieren. Für diese Annahme spricht auch, dass die Revuen erst nach dem Ersten Weltkrieg und dem Umweg über die USA in Deutschland populär wurden. Der ›Siegeszug‹ der Girl-Truppen drückte die Hoffnung auf die Verheißungen der maschinellen Produktion aus.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Beine in herausragender Weise die durch die Modernisierung veränderten Körperbilder ausstellen. Dies erklärt die enorme Bedeutung, die ihnen in der Populärkultur der 1920er Jahre beigemessen wurde. Sie zeigt sich zum einen im eingangs erwähnten Schlager über die schönen Beine der Elisabeth oder auch in dem bekannten Hit *Die Beine von Dolores* aus der Haller-Revue *Schön und Schick*. Die Beine sind der Körperteil, der die gesamte Person zu kennzeichnen vermag. Obwohl diese Schlager mit den Vornamen ihrer Protagonistinnen auf einzelne Frauenfiguren verweisen, bleiben diese letztlich – ähnlich wie die Girls – austauschbar. Ein individuelles ›Girl‹ ist einen Widerspruch in sich.

Die besondere Rolle der Beine zeigt sich zweitens in dem Versuch, die Beinhaltung physiognomisch zu deuten und durch sie ›neue Wege der Charakterforschung‹²⁹ zu entdecken (Abb. 4). Die Lehre von der Beinstellung soll Anhaltspunkte für das Seelenleben liefern. Sogar dieser physiognomische Ansatz unterstreicht also die repräsentative Bedeutung der Beine für den ganzen Menschen. Sowohl das Schreibmaschinen-Bühnenbild (siehe Abb. 3) als auch die *Beine der Elisabeth*, die vom Kleid verdeckt dazu führen, dass ›niemand Bescheid weiß‹, bestätigen darüber hinaus die These, dass sich das Gesicht der Moderne im Zuge der Massenkultur auf die Beine zu verlagern scheint. Eine Verschiebung, die dem paradoxalen Umstand Rechnung trägt, dass das Gesicht als besonderer Ort der Individualität kaum Masse repräsentieren kann.³⁰ Gerade deshalb ist dieses ›Gesicht‹ weiblich.



Abb. 4: Neue Wege der Charakterforschung (Anzeige, 1929)

Die Betonung der Beine zeigt schließlich drittens, dass der einzelne Körper in den Kollektivkörper nur als fragmentierter Eingang findet. Ihre perfekte ›Beinarbeit‹ lässt die Girls als Tanzmaschine erscheinen, deren einzelne Teile zwar noch erkennbar sind, die aber letztlich nur als Ganzes funktioniert. Die Gesichts- und Namenlosigkeit der Tänzerinnen trägt nicht nur zur Auflösung der individuellen Frau in den Verbund des Raumkörpers bei, sondern geht ihr auch voraus. Die berühmten Beine von Marlene Dietrich, deren ›Laufbahn‹ in Berliner Revuen begann, konnten zwar zum Signum einer Epoche werden. Zum Star wurde die Schauspielerin jedoch von ›Kopf bis Fuß‹.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Grimm, Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 4. Leipzig, 1878, S. 1662f.
- 2 Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 1. Leipzig, 1854, S. 1381.
- 3 Vgl. Grimm (Anm. 2), S. 1382.

- 4 Vgl. Grimm (Anm. 2), S. 1381.
- 5 Vgl. Eickhoff, Hajo. «Sitzen». *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Hg. v. Christoph Wulf. Weinheim u. Basel, 1997. 489–500.
- 6 Vgl. Wagner, Annette. «Sehnsucht nach Ruhe». *die tageszeitung*. 10. 03. 2000, S. 18.
- 7 Vgl. dazu Schenda, Rudolf. *Gut bei Leibe. Hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper*. München, 1998. 332–338, der eine Vielzahl skurriler und unheimlicher Geschichten über Holzbeine zusammengetragen hat.
- 8 Vgl. Wolter, Gundula. *Die Verpackung des männlichen Geschlechts. Eine illustrierte Kulturgeschichte der Hose*. Marburg, 1988, S. 7.
- 9 Vgl. dazu Metken, Sigrid. *Der Kampf um die Hose: Geschlechterstreit und die Macht im Haus; die Geschichte eines Symbols*. Frankfurt a. M. u. New York, 1996.
- 10 Falloppio, Gabriele. *Geheimnisse der Natur* [1616], zit. n. Schenda (Anm. 7), S. 70.
- 11 Verschiedenste Beispiele, insbesondere aber aus der Geschichte der Pariser Oper im 19. Jahrhundert, versammelt die bemerkenswerte Studie von Solomon-Godeau, Abigail. «Die Beine der Gräfin». *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. v. Liliane Weissberg. Frankfurt a. M., 1994. 90–147.
- 12 Hollander, Anne. *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*. Berlin, 1995, S. 205f. Vgl. auch ebd., S. 231.
- 13 Vgl. Brandstetter, Gabriele. *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M., 1995, S. 18–20; Fischer-Lichte, Erika. «Wahrnehmung – Körper – Sprache. Kultureller Wandel und Theateravantgarde». *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Hg. v. ders. Tübingen u. Basel, 1995. 1–14, S. 3f.
- 14 Kracauer, Siegfried. «Die Reise und der Tanz». *Schriften*. 5. 1. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a. M., 1990. 288–296, S. 290.
- 15 Vgl. zur Geschichte der Revue kursorisch Schneider, Rolf. «Der Engel Tingel-Tangel». *Friedrichstadtpalast Berlin. Europas größtes Revue-Theater*. Hg. v. Rolf Hosfeld u. a. Hamburg, 1999. 55–59, S. 57f.
- 16 Vgl. Diekmann, Friedrich. «Das Delirium der Phantasie». *Friedrichstadtpalast Berlin. Europas größtes Revue-Theater*. Hg. v. Rolf Hosfeld u. a. Hamburg, 1999. 42–52, S. 49.
- 17 Vgl. Jansen, Wolfgang. *Glanzrevuen der zwanziger Jahre*. Berlin, 1987, S. 11–13.
- 18 Jansen (Anm. 17), S. 77.
- 19 Vetter, Karl. «Die Revue im Weltstadtprogramm», zit. n. Jansen (Anm. 17), S. 91.
- 20 «Die Girl-ande», zit. n. Jansen (Anm. 17), S. 107.
- 21 In Berlin konkurrierten die *John-Tiller-Girls* und die *Lawrence-Tiller-Girls* miteinander um die Gunst des Publikums. Sie entstammten aber derselben Schule und gehörten organisatorisch zusammen: Lawrence Tiller übernahm 1925 die von seinem Vater John Tiller gegründete Tanzschule und führte damit eine Tradition fort, die sein Vater vermutlich schon in den 1880er Jahren in Lancaster/Großbritannien begründet hatte.
- 22 Ihering, Herbert. *Berliner Börsen-Courier*. 28. 8. 1924, zit. n. Jansen (Anm. 17), S. 118.
- 23 Giese, Fritz. *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München, 1925, S. 83.
- 24 Josephine Baker, zit. n. Beuth, Kirsten. «Die wilde Zeit der schönen Beine». *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*. Hg. v. Katharina Sykora, Annette Dogerloh, Doris Noell-Rumpeltes u. Ada Raev. Marburg, 1993. 95–106, S. 102.
- 25 Kracauer, Siegfried. «Girls und Krise». *Schriften*. 5. 2. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a. M., 1990. 320–322, S. 321.
- 26 Vgl. Schütz, Erhard. «Fließband – Schlachthof – Hollywood. Literarische Phantasien über die Maschine USA». *Willkommen und Abschied der Maschinen. Literatur und Technik – Bestandsaufnahme eines Themas*. Hg. v. ders. unter Mitarbeit v. Norbert Wehr. Essen, 1988. 122–143, S. 127. Schütz spricht auch von der «Geburt des Autos aus dem Automaten», ebd., S. 128.
- 27 1924 lebten im Deutschen Reich 43 920 an einem und 1238 an beiden Beinen amputierte Kriegsbeschädigte. Vgl. Lepp, Nicola u. a. (Hg.). *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Ostfildern-Ruit, 1999, S. 220.
- 28 Vgl. z. B. Spilker, Rolf u. Bernd Ulrich (Hg.). *Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914–1918*. Osnabrück, 1998; Rother, Rainer (Hg.). *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*. Deutsches Historisches Museum. Berlin, 1994; zum Selbstbild der Kriegsbeschädigten vgl. Beil, Christine. «Zwischen Hoffnung und Verbitterung. Selbstbild und Erfahrungen von Kriegsbeschädigten in den ersten Jahren der Weimarer Republik». *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 46 (1998): 139–157.
- 29 Vgl. *Berliner Illustrierte Zeitung*. 38.13 (1929), S. 517. Für diesen Hinweis danke ich Birthe Kundrus. Zur Lust der Weimarer Republik an der Physiognomik vgl. Schmolders, Claudia u. Sander Gilman (Hg.). *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Köln, 2000.
- 30 Vgl. Kenkel, Karen J. «Das Gesicht der Masse. Soziologische Visionen». *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*. Hg. v. Claudia Schmolders u. Sander Gilman. Köln, 2000. 206–227.

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