

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig

Skelett und Schädel

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs

«Der Schädel hatte einmal eine Zunge und konnte singen ...»¹

Die Geschichte menschlichen Lebens belegen seit Menschengedenken seine Gebeine. Dabei besitzen Skelett und Schädel eine besondere Faszinationskraft, insofern sie auf das Reich der Lebenden und der Toten gleichermaßen verweisen. Aus dieser existenziellen Stellung resultiert auch ihre besondere Symbolik und Ikonographie. Das eigentlich Nicht-Darstellbare, nämlich der Tod, wird metonymisch durch das Skelett dargestellt, also den Teil des Menschen, der seinen eigenen physischen Verfall am längsten überdauert.² Diese Darstellungspraxis entspricht einer klassisch anthropozentrischen Sichtweise. Somit sind Schädel und Skelett nicht einfach nur tote Knochen, sondern ikonographische Embleme, die in die Reflexionen über Tod und Auferstehung, Diesseits- und Jenseitsvorstellungen wie Jüngstes Gericht, Himmel und Hölle eingebunden sind.

In der westlichen Kulturgeschichte erlebten Skelett und Schädel allerdings verschiedene Konjunkturen. Als ikonische Zeichen, die an die Vergänglichkeit des Seins gemahnen, haben sie im Laufe der Geschichte zunehmend an Bedeutung verloren. Dabei lassen sich drei zentrale Phasen in der christlich-abendländischen Kultur voneinander unterscheiden. Eine erste Hochkonjunktur erlebten die Skelettdarstellungen im Übergang zum Spätmittelalter mit den berühmten Totentänzen.³ Die Dominanz des Motivs geht auf die Krisenerscheinungen der Epoche zurück. Mitte des 14. Jahrhunderts folgten nicht nur Hungersnöte und Erdbeben, sondern vor allem Pestepidemien in unerhörter Dichte aufeinander. In den von der Pest erfassten Ländern starb fast ein Drittel der Bevölkerung. Innerhalb von Tagen häuften sich die Leichenberge, so dass die Totengräber mit ihrer Arbeit kaum hinterherkommen und verwesende Leichen zum alltäglichen Anblick gehörten.⁴ Der plötzliche

Massentod wurde somit als kollektives Schicksal erfahren, das erstmals in dieser Intensität nicht nur alle Altersstufen, sondern auch alle Stände erfasste. In der Renaissance hingegen fand bereits in Anlehnung an den Humanismus eine deutliche Individualisierung der Todesdarstellungen statt, deren prominentester Ausdruck die Stilleben bzw. Meditationsbilder mit Totenschädeln sind.⁵ Schließlich erfahren parallel dazu die Skelett- und Schäeldarstellungen einen Paradigmenwechsel durch die anatomischen Studien in der Neuzeit, die wiederum zu einer «Verwissenschaftlichung» der Todesdarstellungen beitragen.

Ausgehend von der These, dass eine Tendenz der Individualisierung einerseits, der Verwissenschaftlichung respektive Säkularisierung andererseits die Geschichte der Todes- bzw. Vanitas-Ikonographie geprägt haben, werden im Folgenden zentrale semiotische Aspekte von Skelett und Schädel vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert skizziert. Daran anschließend sollen einige Hypothesen zur Erklärung des Bedeutungsverlusts aufgestellt werden. In der christlich-abendländischen Kultur ist der semantische Bedeutungswandel des Skeletts nicht von der geistesgeschichtlichen Beziehung des Menschen zum Tod zu trennen, das heißt von der Bedeutung des Todes in einem eschatologischen Kontext.⁶

Die universale Erfahrung des Todes hat die menschliche Einbildungskraft in der Mythologie, der Kunst, der Religion, der Philosophie oder auch der Literatur auf unterschiedlichste Art und Weise angeregt.⁷ Diese Imaginationen bewegen sich zwischen den zwei zentralen Polen menschlicher Gefühle, nämlich Angst und Hoffnung, je nachdem, ob der Tod als Ende von Freuden oder auch als Ende von Qualen erfahren wird. In einem religiösen Kontext war die entscheidende Frage, ob es ein Leben nach dem Tod in einer anderen Form gäbe. Wird der Tod nicht einfach als Ende der Existenz begriffen, stellt er einen Übergang oder auch eine Verwandlung dar. Ein besonderer Aspekt dieses Lebens nach dem Tod war der Glaube an eine Wiedergeburt in Form der Auferstehung. Verbunden mit diesem Glauben an ein jüngstes Gericht führte die Reise ins Jenseits entweder in die Hölle oder in den Himmel.⁸ Das Gericht über die Toten ist in der eschatologischen Mythologie ein immer wiederkehrendes Thema.⁹ Allerdings wird das jüngste Gericht ebenso wie Himmel und Hölle auf den meisten Todesdarstellungen in Form von Skelett und Schädel weitgehend ausgespart, sodass der Tod als physisches, innerweltliches Ereignis keinen Jenseitsbezug aufweist.

Die durch Skelett- und Schäeldarstellungen zum Ausdruck gebrachte physische Verbindung von Tod und Leben wird bereits an der

etymologischen Dimension der Begriffe deutlich. Der Begriff Skelett wurde im 16. Jahrhundert aus dem Griechischen entlehnt. Der griechische Terminus «skelētōn» bedeutet wörtlich «ausgetrockneter Körper» und verweist auf die Praktiken der Mumifizierung, das heißt den kulturspezifischen Umgang mit den Leichen. Während der Begriff «Gebeine» die Gesamtheit der Knochen bezeichnet, die nach dem Tod auseinander fallen, wird mit dem Skelett bzw. den synonym verwandten Begriffen «Knochengerüst» oder auch «Gerippe» zugleich an die lebendige Gestalt des Menschen erinnert. Der Begriff Schädel bedeutet seinerseits im anatomischen Bereich das «Skelett des Kopfes» und verweist, abgesehen von der volkstümlich synonymen Verwendung für Kopf, im Allgemeinen auf den Totenschädel.¹⁰ So wird auch bei den vier Evangelisten im Zusammenhang mit der Kreuzigung von Christus in Golgatha synonym von der Schädelstätte gesprochen.¹¹ Skelett und Schädel symbolisieren damit die dialektische Verbindung von Tod und Leben, die auch Michel de Montaigne in seinen *Essais* zitiert: «Schon bei der Geburt beginnt der Tod: und das Ende ist mit dem Anfang unlösbar verbunden.»¹²

Mors certa, hora incerta

Im Gegensatz zur metaphorischen Darstellung des Todes in der Antike als Fährmann Charon oder auch als Jüngling mit erloschener Fackel entwickelte sich in der christlichen Ikonographie erstaunlicherweise das anatomische Skelett zum Synonym eines gestikulierenden Todesboten.¹³ Es bewegt sich wie auf einer Bühne springend, fliegend und tanzend. Zur Aufführung gelangt damit das eigentlich nicht Wahrnehmbare, nämlich der Tod. Sein Reich ist ein imaginärer Raum zwischen Natur und Übernatur, ein Zwischenreich zwischen Himmel, Erde und Hölle. Somit wird das Skelett in der kulturellen Praxis zur Schnittstelle der dualistischen Bestimmung des Menschen, das heißt seiner Leib-Seele-Problematik.

Indem sich Skelette und Schädel in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod bewegen, versinnbildlichen sie die paradoxe Aussage: «es bleibt nur, was vergeht». Diese dialektische Spannung, in der der Mensch lebt – «Mors certa, hora incerta» –, hat die gesamte Zivilisationsgeschichte geprägt. Dementsprechend ambivalent ist auch die Bedeutung von Skelett und Schädel im durch das Christentum geprägten europäischen Reich der Zeichen. Die ikonographischen Darstellungen



Abb. 1:
Hans Sebald Beham
Adam und Eva (1543)

mahnen den Menschen entweder in einem heilsgeschichtlichen Kontext an seine Sterblichkeit in Form des *Memento mori* oder in einem epikureischen Zusammenhang an die Vergänglichkeit seines Lebens in Form des *Carpe diem*.¹⁴ Damit wird der Tod für den Sinn des Lebens zum zentralen Referenzpunkt. Allerdings wandelt sich historisch dem Tod gegenüber die mentale Einstellung. Chronologisch gesehen liegt vor dem Jüngsten Gericht der Tod und vor dem Tod wiederum die Geburt. Damit stellt sich in einem heilsgeschichtlichen Kontext die Frage nach der «Geburtsstunde» des Todes.

In der mosaischen Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments tritt der Tod mit der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies ins Leben ein.¹⁵ Tod und Strafe werden im Alten Testament also miteinander assoziiert (Abb. 1). Das Skelett, das dem Menschen auf Behams Abbildung als Personifizierung des Todes gegenübertritt, ist zugleich Teil seiner selbst.

Während im Frühchristentum Sterben und Tod noch nicht bildlich wiedergegeben werden, tauchen die ersten christlichen Bilder des Todes um die Jahrtausendwende im Kontext der erbaulichen Heilslehre vom Sieg des Erlösers über Sünde, Teufel und Tod auf kirchlichen Fresken

und in illuminierten Handschriften auf. Doch erst seit dem Hochmittelalter ist die uns überlieferte Vielfalt an Werken zur Vergänglichkeits- und Todesthematik entstanden. So liegt die Blütephase der Bilder des Todes in Form von Skelett- und Schädeldarstellungen im Spätmittelalter vom 14. bis 15. Jahrhundert. Zu den eindrucksvollsten künstlerischen Manifestationen zählt dabei zweifelsohne der Totentanz, der die Darstellungen des Todes in der westeuropäischen christlichen Kultur insgesamt nachhaltig beeinflusst hat.¹⁶

Die Künstler des Mittelalters schienen regelrecht darin zu schwelgen, Tod und sorgloses Leben miteinander zu konfrontieren, um die Macht des Todes zu verewigen, der Reiche und Arme, Könige und Bauern, Kluge und Dumme, Gute und Böse, Alte und Junge, Schöne und Hässliche unterschiedslos dahinraffte. Diese historisch neue Form des «Knochenfetischismus» im Spätmittelalter gilt gemeinhin als Ausdruck eschatologischer Ängste in einer Zeit, in der das durch Pestepidemien bedingte Massensterben zu einer alltäglichen Erfahrung gehörte.¹⁷ Dementsprechend stand das Leben im Zeichen des Mottos *Media vita in morte sumus*: Mitten im Leben sind wir vom Tod umgeben.¹⁸

Der damalige Betrachter von Totentänzen auf Kirchenmauern oder Todesbildern auf Grabplatten war durchaus an den Anblick faulender Leichname im Alltag gewöhnt, woraus sich auch die Drastik von so genannten *transi*-Darstellungen erklärt.¹⁹ In der makaberer Kunst zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert finden sich *transi*, das heißt Leichname im Stadium der Verwesung, die bereits von Würmern zerfressen werden, auf Grabplatten und verweisen realistisch auf den Zustand des unterirdischen Geschehens. Dabei kommen die Skelette unter Haut- und Fleischfetzen zum Vorschein.

Die Totentänze haben verschiedene Motive in der Ikonographie der Todesdarstellungen generiert, die bis ins 20. Jahrhundert tradiert wurden. Im Folgenden werden einige zentrale Motive und Variationen sowie deren Wandel nachgezeichnet.

Danse macabre

Die unlösbare Verbindung von Tod und Leben erlebt wie gesagt seine ikonographische Blütezeit mit dem Motiv des Totentanzes vor allem im Spätmittelalter. Der Totentanz ist eine Darstellung von häufig halb verwesten Toten mit menschlichen Standesvertretern im Reigentanz. Dass die Gestorbenen nächtlich über den Gräbern nach der Pfeife des Todes zu



Abb. 2: Michael Wolgemut *Tanz der Skelette* (1493)

tanzen hätten, um ihre Sünden abzubüßen, gehörte zu den klassischen Vorstellungen der Fegefeuerqualen.²⁰ Dabei leitet der Totentanz bereits eine gewisse Form von Profankultur ein, insofern an die Stelle der Vorstellung von Hölle und Paradies die Vorstellung der eigenen physischen Vernichtung tritt. Zwei wesentliche Momente charakterisieren den Totentanz: Einerseits wird der Tod drastisch als Mumie, Kadaver oder Skelett mit Attributen wie Sense, Sichel, Pfeil und Bogen, Hacke, Sarg, Musikinstrument etc. dargestellt. Andererseits dienen soziale Attribute der zum Sterben Auserkorenen als verhaltene Form der Sozialkritik bzw. als innerweltlicher Trost, dass vor dem Tod alle gleich sind, worin das für den Totentanz charakteristische «Jedermann-Motiv» anklingt.²¹ Weder schützen den Papst die kirchlichen Würden, noch die Kaiserin die weltlichen.²² Das Jedermann-Motiv ist ein zentraler Topos der Totentanzdarstellungen, der durch die Darstellung des Todes mit Vertretern aller Stände und Altersstufen evoziert wird. Dieses Motiv korrespondiert mit der Erfahrung, dass insbesondere die Pest niemanden ausnahm.

Zum Repertoire der ältesten Totentänze gehört die Vorstellung vom Spielmann Tod (Abb. 2). Auf Michael Wolgemuts *Tanz der Skelette* von 1493 führen zwei Skelette einen schwungvollen Freudentanz mit einer stark verwesenen weiblichen Leiche zu den Klängen einer Schalmey auf, die ein Toter bläst. Bei so viel Lärm wird sogar der Tote im Grab wieder

lebendig, der lebenslustig mit der Hand winkt. Es handelt sich zweifelsohne um eine ungewöhnliche Illustration der christlichen Lehre von der Auferstehung der Toten, zumal das Jüngste Gericht ausgespart bleibt.²³ Indem die Toten und der Tod selbst tanzend dargestellt werden, wird das Sterben paradoxerweise mit einer der vitalsten Lebensäußerungen, nämlich dem Tanz, assoziiert.²⁴ Dabei ist offensichtlich, dass die Skelettdarstellungen noch nicht auf anatomische Studien zurückgehen, sondern vereinfachten Stilisierungen entsprechen.

Der Tod und das Mädchen

Ein beliebtes Thema, das sich aus dem Totentanz ableitet, ist «Der Tod und das Mädchen», das in etlichen Varianten dargestellt wurde.²⁵ Die drastische Gegenüberstellung einer schönen jungen Frau in ostentativ praller Nacktheit mit einem Skelett profiliert den scharfen Kontrast zwischen der Blüte des Lebens und dem Zerfall des bevorstehenden Endes auf eindruckliche Weise. Dabei verkörpert die Frau nicht nur das individuelle Leben, sondern zugleich auch in der Rolle der Gebärenden die Fortsetzung des Lebens der Menschheit überhaupt, sodass Tod und Leben als antagonistische Prinzipien aufeinander treffen.

Die Stellung des Todesskeletts zwischen Tod und Leben tritt bei diesem Motiv besonders deutlich hervor, wenn der Knochenmann als Liebhaber oder auch als Lüstling auftritt, wie auf einer gleichnamigen Darstellung von Niklaus Manuel gen. Deutsch aus dem Jahr 1517 wo sich der Tod an die junge Frau schmiegt, sie küsst und ihr lüstern unter den Rock greift, um die Stelle zu finden, die «Ausgang des Lebens und häufig auch Pforte des Todes ist».²⁶ Die erotischen Dimensionen des Motivs, die zugleich mit dem ästhetischen Moment des Schocks verbunden werden, sind evident.²⁷

So wird die schlafende Frau auf dem berühmten Blatt von Hans Sebald Beham *Der Tod und das schlafende Weib* von 1548 in unschuldigschamloser Pose dargestellt (Abb. 3). Die Pose der Schlafenden unterstreicht die Wehrlosigkeit gegenüber dem Tod. Diese makabere Beziehung zwischen Eros und Thanatos hat noch weitere Motive etabliert, beispielsweise das des Todes, der ein Liebespaar überrascht.²⁸ Beliebt war aber auch die Darstellung einer Frau, die in ihr Spiegelbild versunken vom Tod überrascht wird. Dass die künstlerischen Skelett- und Schädel Darstellungen trotz des mahnenden Inhalts durchaus dem Auftrag des *docere et delectare* entsprachen, also einem didaktischen und



Abb. 3:
Hans Sebald Beham
Der Tod und das schlafende Weib
(1548)

ästhetischen Programm gleichermaßen, wird gerade an der Beliebtheit dieser erotisch konnotierten Motive deutlich.²⁹

Vanitas vanitatum, omnia vanitas

Die doppelte Bedeutung des Vanitas-Begriffs als Vergänglichkeit einerseits, als Eitelkeit andererseits wird durch die Konstellation von Tod und Selbstbetrachtung im Spiegel unübertrefflich dargestellt.³⁰ Dabei entwerfen die Künstler häufig einen ganzen Reigen an Vergänglichkeitstopoi. So figuriert das Rad der Fortuna als Sinnbild des unbeständigen Glücks oder der Flügel und das Stundenglas als Inbegriff der Flüchtigkeit des dahineilenden Lebens.³¹ Wenn den Skeletten auch schon einige Zähne fehlen, so verfügen sie doch häufig noch über ihr Haupthaar sowie über ein Muskelkorsett, womit der Tod selbst auch anatomisch in den Zwischenbereich des Sterbens zwischen Leben und Tod verwiesen wird. Gerade durch dieses physiognomische Übergangsstadium der Todespersonifizierung wird die Begegnung von Tod und Mädchen in einer morbiden Ambivalenz dargestellt.

Der Spiegel dient jedoch nicht nur der Selbstbetrachtung im physischen Sinn, sondern kann auch zur Erkenntnis im metaphysischen Sinn werden.³² Dem Motto des «Erkenne dich selbst» entsprechend durchbricht das Spiegelbild die Illusion des Scheins und spiegelt die Wahrheit des dem Alter bevorstehenden Todes, indem Totenköpfe zum Spiegelbild der Lebenden werden. Skelett und Spiegel überblenden somit Visuelles und Visionäres gleichermaßen. Das Spiegelmotiv war ähnlich beliebt wie das Motiv «Der Tod und das Mädchen», da es der ästhetischen Inszenierung des Schocks der übergangslosen Konfrontation von Leben und Tod diene.

Abb. 4: *Le Miroir de la vie et de la mort* (17. Jh.)



Dabei wird die Frau häufig mit der todbringenden Schlange des Paradieses in Verbindung gebracht (Abb. 4).³³ Durch die Freilegung des Skeletts der Lebenden wird darauf verwiesen, dass sie den Tod bereits in sich trägt. Wie beliebt dieses Motiv im 16. Jahrhundert war, zeigt sich u. a. daran, dass selbst Alltagsgegenstände wie Handtuchhalter in Form eines Zwitterwesens aus junger Frau und Skelett täglich an die Vergänglichkeit gemahnen sollten.³⁴ Dabei äußert sich die Allmächtigkeit des Todes nicht nur in seiner Gewalt über alle Stände, sondern eben auch in der unberechenbaren zeitlichen Allgegenwärtigkeit, auf die solche Alltagsgegenstände anspielen. Die meisten Darstellungen verweisen allerdings darauf, dass das Leben gerade nicht im Angesicht des Todes geführt wird, indem der Tod sich seinen Opfern häufig aus dem Hinterhalt nähert, sodass er nicht gesehen werden kann. Auf diese Blindheit gegenüber dem eigenen Schicksal verweisen manchmal auch zusätzlich Augenbinden, die den Dargestellten den Blick nehmen.³⁵



Abb. 5: Skelettfigur aus Andreas Vesalius' *De humani corporis fabrica* (1543)

De humani corporis fabrica

Die erste *anatomische* Darstellung eines Skeletts geht auf Andreas Vesalius im 16. Jahrhundert zurück (Abb. 5). Vesalius' Darstellung eines männlichen Skeletts aus dem Jahre 1543 in seinem Werk *De humani corporis fabrica* fügt Felix Platter 1576 ein weibliches Pendant hinzu.³⁶ Trotz des primär anatomischen Interesses steht die Darstellung in der ikonographischen Tradition der Vanitas-Bilder des Mittelalters. Mit sardonischem Gelächter philosophiert der Tod als Skelett in der Pose eines arkadischen Schäfers über den Tod im Angesicht eines Totenschädels, der wiederum auf einem Grab liegt. Im Gegensatz zu dieser Einbindung in ein traditionelles Bildrepertoire dokumentieren insbesondere Gemälde von Anatomiesälen eine zunehmende Verwissenschaftlichung der Todesdarstellungen.

Seit dem ausgehenden 16. Jahrhundert werden Skelette und Leichen zu ständigen Schauobjekten in Anatomiesälen.³⁷ Die Anatomiestunden

selbst werden zu einem sozialen und weltlichen, öffentlich zugänglichen Schauspiel. Leben und Tod sind auf Stichen zu sehen, die Leichensezierungen oder Anatomiestunden abbilden.³⁸ Skelett und Leichnam werden somit zu wissenschaftlichen Schauobjekten, die eine eigene Ikonographie entfalten, insofern selbst die osteologischen Traktate auf den anatomischen Schautafeln das Imaginäre und das Reale übereinander kopieren und eine ästhetisch faszinierende Welt von Skeletten schaffen. So wird in Jacques Gamelins *Nouveau Recueil d'ostéologie* die Auferstehung des Fleisches in eine Auferstehung der Knochen umgedeutet. Ein Knochenmann antwortet dem Weckruf der Trompete des Jüngsten Gerichts, die ins Bild hineinragt.³⁹ Mit den anatomischen Abbildungen des Skeletts wird das Motiv des Totentanzes weitgehend aus der religiös motivierten Ikonographie verdrängt, sodass das Motiv des Totentanzes in der Folge Zitatcharakter bekommt. Während das Skelett in Handbüchern der Knochenlehre anatomisch-wissenschaftlich konnotiert wird, repräsentiert im 16. und 17. Jahrhundert insbesondere der Schädel als *pars pro toto* das Symbol des individuellen Todes. Dabei entwickeln sich die Vanitas-Stilleben zu einer eigenen Gattung.⁴⁰

Nature morte

Während Skelette vor allem die Sepulkralkultur und Totentanzdarstellungen dominieren, kristallisiert sich der Schädel als zentrales Vanitas-Motiv neben dem ablaufenden Stundenglas, Uhren, verlöschenden Kerzen, zerbrochenen Krügen oder auch welkenden Blumen auf den Vanitas-Stilleben heraus, wo er häufig eine zentrale Stelle einnimmt. Losgelöst vom restlichen Skelett erscheint der Totenschädel wie ein *Alter Ego* auf den Stilleben, die auf Französisch bezeichnenderweise auch *nature morte* heißen, um den Menschen an sein Schicksal zu erinnern.⁴¹ Im Gegensatz zu dem ästhetischen Moment des Schreckens, der mit dem Skelett verbunden ist, wird der Totenschädel vor allem zum Objekt philosophischer oder religiöser Meditation über das individuelle Sterben. Während das Skelett gleichzeitig die sterblichen Überreste und eine anthropozentrische Personifizierung des Todes als Todesboten darstellt, ist der Totenschädel eher Sinnbild des Todes im Gegensatz zum Leben, dem einzig in Form der Meditation begegnet werden kann.

Im Gegensatz zu den tanzenden Skeletten ist der Totenschädel in die Ruhe der Meditation getaucht und wird zur Verkörperung der Besin-

nung auf das Ende aller Dinge sowie den Tod als letzte Instanz alles Irdischen. Das Vanitas-Symbol des Totenschädels wird nicht nur auf Stilleben, sondern ebenso auf Meditationsbildern und Melancholia-Darstellungen verwendet.⁴² Bei diesen Darstellungen handelt es sich allerdings nicht primär um die Mahnung des *memento mori* als vielmehr um den Leitgedanken einer ständigen *preparatio ad mortem*, die dem Weisen geboten ist und von Humanisten wie Erasmus von Rotterdam vertreten wird.⁴³ Die Totenkopfdarstellungen werden im 17. Jahrhundert u. a. mit der Rezeption der stoischen Philosophen wie Seneca oder Lipsius in Zusammenhang gebracht, die sich mit dem Unabänderlichen abfinden, ohne darüber zu klagen.⁴⁴ So formulierte auch Montaigne die Überzeugung, dass Philosophieren «sterben lernen» bedeute⁴⁵:

Wie die Friedhöfe neben den Kirchen und gewöhnlich in den verkehrsreichsten Teilen der Stadt angelegt sind, um das Volk, wie Lykurg sagt, die Frauen und Kinder daran zu gewöhnen, dass sie sich vor einem Toten nicht gruseln, und damit wir durch den ständigen Anblick von Gerippen, Gräbern und Leichenzügen an unsere Sterblichkeit gemahnt werden; und wie bei den Ägyptern, am Ende der Feste, ein Ausrufer den Versammelten ein großes Gerippe hinhielt mit dem Ruf: «Trink und sei fröhlich, denn wenn du tot bist, siehst du so aus»: so habe ich mich daran gewöhnt, den Tod vor mir zu haben; ich denk nicht nur an ihn, sondern ich rede auch fortgesetzt von ihm.⁴⁶

Diese stoische Haltung verändert sich jedoch mit den sich zunehmend entwickelnden medizinischen Möglichkeiten.

Totentänze im 18. Jahrhundert

Obgleich sich der Tod mit dem Zeitalter der Aufklärung als vermeintlich «natürliches Phänomen» aus seiner religiösen Verwurzelung zu lösen beginnt, womit auch ein zunehmender Verlust der Unsterblichkeitshoffnungen einhergeht, werden die Totentanzdarstellungen bis ins 18. Jahrhundert als Bildzitat tradiert.⁴⁷ So hat Daniel Nikolaus Chodowiecki Ende des 18. Jahrhunderts eine berühmte Totentanzfolge in Form von Kupferstichen geschaffen, die das Spektrum der Todespersonifizierungen in Skelettform abdecken. Zu diesen Personifizierungen gehören der Tod als erbarmungsloser Sensenmann, als Reiter, als Jäger mit Pfeil und Bogen, als Spielmann, als geflügelte Mittelsperson in der Rolle des Engels oder des Dämons, als Schnitter oder auch als Knochen-

gestalt mit einem Stundenglas. Der Tod kommt überraschend in der Nacht, um das Neugeborene zu holen, oder auch mitten im Alltag des Fischweibes.⁴⁸ Indem das abstrakte Phänomen des Todes personifiziert wird, wird eine Auseinandersetzung mit dem Tod als Gegenüber möglich. Tritt der Tod in Form des Skeletts als Todesbote auf, fügen sich die Menschen auch nicht unbedingt ihrem Schicksal, sondern wehren sich wider besseres Wissen gegen die Vergeblichkeit ihres Tuns. Seien es lahme, alte Bettler oder auch junge Mütter mit ihren Neugeborenen – alle Altersstufen setzen sich vergeblich zur Wehr. Der Körper-Geist-Dualismus spiegelt sich somit auch in den Darstellungen des Todes durch Skelett oder Schädel wider. Einer philosophisch oder religiös meditativen Haltung im Angesicht des Schädels steht der physische Kampf mit einem Skelett gegenüber, das weniger den Tod als Schicksal als vielmehr das Sterben als Ereignis thematisiert.

Der materialistischen Todesauffassung der leiblichen Sterblichkeit entspricht der Versuch, sich gegen den Tod prophylaktisch mit Hilfe der Medizin zur Wehr zu setzen. So entstehen zahlreiche Karikaturen wie Gottfried Lochers Stich aus dem Jahre 1775 mit dem Titel *La pharmacie rustique*, auf denen nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob der Tod die beste Medizin sei oder aber auch die Medizin des Arztes den armen Patienten gleich ins Jenseits befördern werde.⁴⁹ Welche Gestalt der Tod auch immer annimmt, er bleibt der Triumphator über das menschliche Geschlecht, der sich tanzend und musizierend seiner Gewalt über die Lebenden erfreut. Ebendiese Gewalt haucht den toten Knochen Leben ein.

Eine Besonderheit von Skelett und Schädel besteht darin, dass sie alle Individualität einbüßen, indem die leeren Augenhöhlen und die mehr oder weniger zahnlosen Gebisse zur stereotypen Grimasse erstarren.⁵⁰ Doch was der Mimik an Individualität fehlt, wird häufig durch die Gestik kompensiert. Während die Gesten in den expressiven Totentänzen den vitalsten Lebensäußerungen wie Gier, Kampf und Leidenschaft entsprechen, werden die Skelette der Toten auf Grabdenkmälern stärker individualisiert.

So kündigt sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf einigen Grabmedaillons bereits ein frühromantischer Zug an, indem der Vergänglichkeit des Lebens die Unsterblichkeit der Liebe entgegengehalten wird. Skelette von Ehepaaren schließen sich auf Grabmedaillons in die Arme und verkörpern die Hoffnung, über den Tod hinaus vereint zu bleiben, worauf auch die Praxis des Gemeinschaftsgrabes verweist.⁵¹ Die Individualisierung der Todesdarstellungen entspricht dem sich zeit-

gleich entwickelnden romantischen Liebeskonzept, das wiederum der ‚Entdeckung‘ des Subjekts im 18. Jahrhundert korrespondiert.

Mors omnia vincit

Als Vergänglichkeitsstopoi, die an die Sterblichkeit in Form des *memento mori* erinnern sollen, verlieren Skelett- und Schäeldarstellungen mit der Säkularisierung zunehmend an Bedeutung. Nicht mehr als kollektives Symbol, sondern als individuelles Zitat wird das traditionelle Bildrepertoire der Todesdarstellungen im 19. und 20. Jahrhundert fortgeführt und variiert. So findet das Spiegelmotiv beispielsweise eine Fortsetzung in den Selbstbildern von Malern wie Hans Thoma oder Arnold Böcklin aus den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts.⁵² Auch wenn der Spiegel selbst nicht sichtbar ist, verweist doch das Motiv des Selbstbildes auf die Tradition der Spiegelbilder mit dem Tod im Nacken. Dabei ist das Selbstbild zweifelsohne der stärkste Ausdruck der Individualisierung der Auseinandersetzung mit dem Tod. Das Motiv ‚Tod und Mädchen‘ bleibt weiterhin beliebt und wird von Künstlern wie Salvador Dalí, Horst Jansen u. a. in verschiedensten Varianten als Bildzitat wieder aufgegriffen,⁵³ zugleich entwickelt sich im 20. Jahrhundert die Ersetzung von Tod und Mädchen durch Skelett und weibliches Modell in einem Anatomiesaal zu einer beliebten Variante.⁵⁴ In dem Maß, in dem anatomische Kenntnisse die künstlerischen Darstellungen beeinflusst haben, sind auch Anatomie- bzw. Zeichensaal selbst wiederum zu Themen der Kunst geworden. Titel wie «Der große und der kleine Schritt» lassen sich dabei in Bezug auf lebendes Modell und totes Skelett vielfach deuten. In engem Zusammenhang mit dem Anatomiesaal steht auch der Röntgenblick.

Röntgenblick im 20. Jahrhundert

Ob an Gott oder ein Leben nach dem Tod geglaubt wird oder nicht, verändert zwar an der Tatsache des Todes nichts, doch durchaus an der Art seiner Darstellung. Mit dem Rückgang der frühen Kindersterblichkeit, des Todes im Kindbett, des Massensterbens durch Cholera und Pest in der Folge der medizinischen Versorgung haben sich auch die Todesursachen und die Lebensspannen verändert. Hightech-Kriege, Massenvernichtungen und Krankheiten wie AIDS haben den Todesbildern neue Dimensionen verliehen.

Die alltägliche Präsenz oder auch Absenz von Gerippen, Gräbern und

Abb. 6:
Meret Oppenheim
Röntgenaufnahme des Schädels von
Meret Oppenheim (1964)



Leichenzügen steht dabei in engem Zusammenhang mit Krankheiten und medizinischen Möglichkeiten, Kriegen sowie kulturbedingten Begräbnisritualen. Allerdings haben die wissenschaftlichen Entwicklungen nicht erst mit dem modernen Klinikwesen den drastischen Anblick verwesender Leichen aus dem Alltag verdrängt. Bereits im 18. Jahrhundert wurden die Friedhöfe aus den verkehrsreichsten Teilen der Stadt aufgrund hygienischer Erkenntnisse ausgelagert. Dem Verdrängen des Anblicks toter Knochen steht die Sichtbarmachung der lebendigen Knochen mit der Erfindung der Röntgenkinematographie gegenüber. Als anatomisch visualisierbare Körperteile wurden Skelett und Schädel nicht mehr primär mit dem Tod assoziiert, sondern konnten bereits zu Lebzeiten am eigenen Leib sichtbar gemacht werden. Spätestens mit der Erfindung der Röntgentechnik haben Skelett und Schädel auch die Schockästhetik der Schauerromantik verloren.

Ein prominentes Vanitas-Zitat in der Tradition der Selbstbilder, das die moderne Technik der Röntgenkinematographie nutzt, ist die Aufnahme des Schädels von Meret Oppenheim aus dem Jahre 1964 (Abb. 6).⁵⁵ Die Doppeldeutigkeit des Vanitas-Begriffs als Vergeblichkeit einerseits und Eitelkeit andererseits wird durch die Röntgenaufnahme besonders präsent, da der Schädel der Lebenden auf die Sterblichkeit verweist und der Schmuck zugleich auf die Eitelkeit anspielt. So wird das klassische Vanitas-Motiv durch die Technik der Röntgenaufnahme

variiert, die eben nicht nur Knochen, sondern auch Metallschmuck hervorhebt. Der medizinische Röntgenblick eröffnet somit neue künstlerische Darstellungsmöglichkeiten, die in der ikonographischen Tradition den realen Schädel mit dem Totenschädel überblenden.

Der Schädel als Haupt des Menschen bleibt das stärkste Symbol. Fotografierte, ge- und übermalte Schädel setzten die ikonographische Schädelstätte fort. Künstler wie Robert Mapplethorpe knüpfen beispielsweise in ihrer Lichtregie an Diesseits- und Jenseitsassoziationen des überlieferten Bilderrepertoires an. Andy Warhol verfremdet fotografierte Schädel durch die farbige Übermalung.⁵⁶ Neue Techniken wie Fotografie und Röntgenkinematographie übernehmen Motive des klassischen Bilderrepertoires, sodass ein intermedialer Verweiszusammenhang in der ikonographischen Tradition entsteht.

Die künstlerischen Objektivationen der Todesbilder in Form von Skelett- und Schädelarstellungen zählen ebenso zum abendländischen Nekrokosmos wie die Sepulkralkultur oder auch die philosophischen Reflexionen über den Tod. Bemerkenswert ist dabei, dass in der christlichen Kultur anstelle metaphorischer Darstellungen des im Prinzip nicht darstellbaren Todes metonymische Darstellungen gewählt wurden, bei denen die Körperteile Skelett und Schädel als Teile der Lebenden und Überreste der Toten zugleich figurieren. Dabei hat sich gezeigt, dass das Skelett sowohl als Symbol des Siegers in Form des Todesboten als auch des Besiegten selbst in Form des Toten auftreten kann, wobei Skelett und Schädel den Tod einerseits als kollektives Schicksal, andererseits als individuelles Ereignis versinnbildlichen. Als kollektives Symbol sind die Totentänze mit der Säkularisierung weitgehend verschwunden. Als individuelles Bildzitat reinszenieren Skelett- und Schädelarstellungen nur noch partiell die dialektische Spannung von Tod und Leben in der ikonographischen Tradition.

Angesichts dieses Befundes stellt sich die Frage, ob im Zuge der Verabsolutierung des irdischen Daseins, die ihren Ausdruck in medizinischen Techniken der Lebensverlängerung einerseits und der virtuellen Überwindung des Todes in Form von *mind uploading*, Konservieren durch Einfrieren u. Ä. mehr gefunden hat,⁵⁷ eben auch kollektive Todes-symbole, die jahrhundertlang mit der Praxis religiöser oder philosophischer Meditation verbunden waren, verschwunden sind. In einer weitgehend zukunftsorientierten Zeit gehören Meditationen über Gebeine wie Goethes Gedicht über Schillers Schädel einer Vergangenheit an, die die Beinhäuser einst erinnerten:

Im ersten Beinhaus war's, wo ich beschaute,
Wie Schädel Schädeln angeordnet passten;
Die alte Zeit gedacht ich, die ergraute.⁵⁸

Anmerkungen

- 1 Shakespeare, William. «Hamlet». *Sämtliche Dramen. Bd. III: Tragödien*. 7. Aufl. München, 1993, S. 683.
- 2 Vgl. Blum, Claude. «Recherches sur les fonctions épistémologiques d'une représentation allégorique: l'exemple de l'apparition en Occident de l'allégorie de la Mort en squelette». *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 15.1 (1985): 13–27.
- 3 Eine punktuelle Renaissance erfahren Motive des Totentanzes in der deutschen Spätromantik in der Verbindung von Eros und Thanatos sowie nach den Schrecken des Ersten und Zweiten Weltkriegs.
- 4 Vgl. Boockmann, Hartmut. *Stauferzeit und spätes Mittelalter. Deutschland 1125–1517*. Berlin, 1987, S. 228–241.
- 5 Ein Zeichen der Individualisierung ist u. a. die namentliche Nennung des Verstorbenen. Vgl. dazu beispielsweise Steenwijck, Pieter. «Vanitasstilleben (Allegorie auf den Tod des Admirals Tromp)». *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*. Hg. Sabine Schulze. Frankfurt a. M., 1993, S. 300f.
- 6 Vgl. Gnoli, Gherardo u. Jean-Pierre Vernant (Hg.). *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. New York u. London, 1982; McManners, John. *Death and the Enlightenment. Changing Attitudes to Death Among Christians and Unbelievers in Eighteenth-Century France*. New York u. Oxford, 1981.
- 7 Vgl. beispielsweise Cicero, Marcus Tullius. *Gespräche in Tuskulum*. Übs. v. Karl Büchner. München, 1984, S. 1–123. Nach Sokrates ist das ganze Leben des Philosophen ein Nachdenken über den Tod. Dabei werden Geburt und Tod als Naturgesetze betrachtet: *Principium moriendi natale est*. Cicero lehrt am Beispiel des Sokrates, den Tod zu verachten.
- 8 Vgl. zum Motiv des Sterbenden, der bereit ist, vor Gott hinzutreten: Ariès, Philippe. *Bilder zur Geschichte des Todes*. München u. Wien, 1984, S. 161.
- 9 In der Eschatologie, der Lehre vom Jenseitigen, verweist der zentrale Begriff der Transzendenz auf die paradoxe Situation des unmittelbaren Bezogeneins des Lebens auf den Tod bzw. der Geburt auf das Sterben.
- 10 Drosdowski, Günter (Hg.). *Etymologie*. 2. Aufl. Mannheim, Wien u. Zürich, 1989; Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig, 1893, S. 1980.

- 11 Vgl. *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Matth. 27,33; Marc. 15,22; Luc. 23,33; Joh. 19,17.
- 12 Manilius: «*Astronomica*», zit. n. Montaigne, Michel de. *Die Essais*. Hg. v. Arthur Franz. Leipzig, 1953, S. 68.
- 13 Vgl. beispielsweise Eger, Jean Claude. *Le Sommeil et la mort dans la Grèce antique*. Paris, 1966.
- 14 Vgl. auch Weber, Frederick Parkes. *Des Todes Bild*. Bearb. v. Eugen Holländer. Berlin, 1923, S. 30.
- 15 Vgl. dazu auch Weber (Anm. 14), S. 10–20. Vgl. auch Hans Sebalds Darstellung *Adam und Eva* aus dem Jahre 1543 in: Schuster, Eva (Hg.). *Das Bild vom Tod*. Graphiksammlung der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Recklinghausen, 1992, S. 91.
- 16 «Die Symbolik und Ikonographie des Todes entwickelten sich in enger Verbindung mit den magischen und religiösen Anschauungen, mit den theologischen Definitionen des Todes, die sich allgemein in großen Zeiträumen änderten und durch das Fortbestehen althergebrachter Vorstellungen geprägt waren.» Schuster (Anm. 15), S. 11.
- 17 Zahlreiche Bettel- und Predigerorden drohten mit Höllenfahrten, um zur Umkehr und Buße aufzurufen. Vgl. zum Bild des Todes im Mittelalter auch: Huizinga, Johan. *Herbst des Mittelalters*. 11. Aufl. Stuttgart, 1975, S. 190–208; Barloewen, Constantin v. *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*. Frankfurt a. M., 1996, S. 31 f.
- 18 Der Ausspruch soll auf Mönch Notker Balbulus von St. Gallen (830–912 n. Chr.) zurückgehen. Zu den bekanntesten Bildern des Todes zählen die Holzschnitte Hans Holbeins aus dem Jahre 1538, die die Geschichte des Todes vom Ursprung, als Adam und Eva vom Baum des Wissens kosten, über ihre Vertreibung aus dem Paradies, wobei der Tod aufspielt, bis zum Tod, der durch alle Schichten zieht, gestalten und mit der Auferstehung beim Jüngsten Gericht schließen. Vgl. Holbein, Hans. *Bilder des Todes*. Frankfurt a. M., 1958.
- 19 Vgl. Ariès (Anm. 8), S. 165.
- 20 Lurker, Manfred (Hg.). *Wörterbuch der Symbolik*. 5. Aufl. Stuttgart, 1991. Der Totentanz hat vermutlich seinen Ursprung in einem von der Kirche im 13./14. Jahrhundert inszenierten Schauspiel der Mortalität, das das Volk für geistliche Zwänge gefügig machen sollte. An die Stelle teurer Tanzdarstellungen traten Totentanzdarstellungen auf Kirchenmauern. Vgl. Weber (Anm. 14), S. 68. Den mittelalterlichen Totentänzen korrespondierten sog. «*Ars moriendi*», das heißt Sterbe- oder Totenbüchlein, die auf die Stunde des Todes vorbereiten sollten.

- 21 Vgl. auch Bauer, Franz J. «Von Tod und Bestattung in alter und neuer Zeit». *Historische Zeitschrift* 254.1 (1992): 1–31, insbes. S. 4 f.
- 22 Vgl. dazu die Gegenüberstellung der Kupferstiche von Papst und Kaiserin von Matthäus Merian d. Ä. aus dem Jahre 1649 in: Schuster (Anm. 15), S. 74. Vgl. zum Motiv der Sozialkritik auch die berühmte Totengräberszene in *Shakespeare's Hamlet*. Shakespeare (Anm. 1), S. 683–687.
- 23 Es handelt sich um eine Illustration der Weltchronik des Nürnberger Stadtarztes und Humanisten Hartmann Schedel (1440–1514) aus dem Jahre 1493.
- 24 Allerdings zählen auch Darstellungen, auf denen nicht getanzt wird, zum Bildrepertoire der Totentänze. Vgl. dazu Kaiser, Gert. *Der Tod und die schönen Frauen. Ein elementares Motiv der europäischen Kultur*. Frankfurt a. M. u. New York, S. 7 f.
- 25 Eine der berühmtesten Darstellungen stammt von Hans Baldung gen. Grien aus dem Jahre 1517. Vgl. Schuster (Anm. 15), S. 85. Für die Totentänze des 14. u. 15. Jahrhunderts ist das Mädchen nur eine Gestalt unter vielen. Vgl. dazu Kaiser (Anm. 24), S. 21 ff.
- 26 Weber (Anm. 14), S. 100. Vgl. auch Ariès (Anm. 8), S. 186.
- 27 Das Bild wurde auch als Warnung vor den todbringenden erotischen Ausschweifungen der Freudenmädchen interpretiert. Vgl. dazu Kaiser (Anm. 24), S. 25 f. Zur Betonung der Frau als Geschlechterwesen vgl. ebd., S. 126.
- 28 Das deutsche Adjektiv «makaber» leitet sich etymologisch von der französischen Bezeichnung für Totentanz als *danse macabre* ab.
- 29 Vgl. Schulze (Anm. 5), S. 52.
- 30 Vgl. zur Geschichte des Vanitas-Begriffs: Bächtiger, Franz. *Vanitas – Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik*. Zürich, 1970, S. 1–19.
- 31 Vgl. Schuster (Anm. 15), S. 90 Abb. 43.
- 32 Vgl. das Gemälde von Furtenagel, Lucas. *Die Gatten Burgkmair* von 1529. In: Ariès (Anm. 8), S. 208.
- 33 Ariès (Anm. 8), S. 211.
- 34 Jezler, Peter (Hg.). *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*. 2. Aufl. Zürich, 1994, S. 183.
- 35 Ariès (Anm. 8), S. 185.
- 36 Vgl. dazu Schenda, Rudolf. *Gut bei Leibe: hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper*. München, 1998, S. 313. Vgl. auch Ariès (Anm. 8), S. 190.
- 37 Ariès (Anm. 8), S. 207.
- 38 Vgl. Dolendos, Bartholomeus. *Theatrum anatomicum*, 1610, oder auch de Keyser, Thomas. *Die Anatomiestunde des Doktor Sebastiaen Egbertsz*. In: Ariès (Anm. 8), S. 190 u. 207.

- 39 Vgl. Ariès (Anm. 8), S. 191.
- 40 Vgl. zur Verwissenschaftlichung des Motivs auch van Attevelt, Jan Adriaensz. *Junge in seinem Labor*. In: Schulze (Anm. 5), S. 126f.
- 41 Ariès (Anm. 8), S. 204.
- 42 Vgl. bspw. Massys, Jan. *Der hl. Hieronymus bei nächtlicher Meditation*, 1537, oder ter Brugghen, Hendrick. *Melancholie*, 1625. In: Schulze (Anm. 5), S. 37 u. 44, sowie das Meditationsbild von Cranach, Lucas. *Hieronymus in Betrachtung eines Schädels*, 1530/40. In: Jezler (Anm. 34), S. 182.
- 43 Vgl. Schulze (Anm. 5), S. 38.
- 44 Vgl. dazu bspw. Das Vanitasstillleben von David Baillys. In: Schulze (Anm. 5), S. 128f.
- 45 Vgl. zum Nachdenken über den Tod als Anfang aller Philosophie auch Platon. *Phaidon*, 64 b, c u. 81 a.
- 46 Montaigne, Michel de. «Philosophieren heißt sterben lernen». Ders. *Die Essais*. Hg. v. Arthur Franz. Leipzig, 1953, S. 66.
- 47 Vgl. bspw. den deutschen Totentanzbilderbogen von Johann Elias Ridinger. In: Schuster (Anm. 15), S. 103 Abb. 50. Auf diesem Totentanzbilderbogen werden auf zwölf Medaillons die Ständevertreter vom Papst über den Kaiser und Kardinal bis zum Kriegsmann, Narren und Kind jeweils mit einem Totengerippe gezeigt. Sündenfall und Hölle sowie Kreuzigung und Himmelfahrt ergänzen die Szene.
- 48 Schuster (Anm. 15), S. 108.
- 49 Schuster (Anm. 15), S. 107.
- 50 Die individuellen Züge der Schädel spielen vor allem in der Anthropologie, Ethnologie und bei der Reliquienverehrung eine zentrale Rolle. Vgl. dazu beispielsweise Bradish, Joseph A. v. *Schillers Schädel*. Leipzig, 1932, sowie Goethe, Johann Wolfgang. «Schillers Reliquien». *Goethes Gedichte*. Hg. v. Erich Trunz. München, 1999, S. 366f.
- 51 Vgl. das Grabmedaillon Thomas de Marchant et d'Ansembourgs und seiner Gattin. In: Ariès (Anm. 8), S. 194.
- 52 Schuster (Anm. 15), S. 119.
- 53 Schuster (Anm. 15), S. 165.
- 54 Vgl. Weiermair, Peter u. Dieter Appelt (Hg.). *Das Bild des Körpers*. Ausstellung 14.8. bis 19. 9. 1993 im Frankfurter Kunstverein. Schaffhausen, 1992, S. 109.
- 55 Hofmann, Werner (Hg.). *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*. 11. Juli bis 14. September Kunsthalle Hamburg. München, 1986, S. 324 No. 238.
- 56 Vgl. Scheps, Marc (Hg.). *Unser Jahrhundert. Menschenbilder – Bilderwelten*.

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

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 Selbstthematisierung 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 Ansichtssseite

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