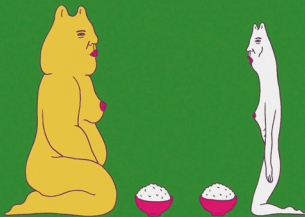


film studies ²



Luzie Kollinger

Körper und Leib in der Animation Art

SCHÜREN

Luzie Kollinger
Körper und Leib in der *Animation Art*

Film Studies

herausgegeben von

Prof. Dr. Susanne Marschall (Tübingen)

Prof. Dr. Evelyn Echle (Pforzheim)

Prof. Dr. Britta Hartmann (Bonn)

Prof. Dr. Stefanie Kreuzer (Kassel)

Dr. Erwin Feyersinger (Tübingen)

Luzie Kollinger

Körper und Leib in der
Animation Art

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [http://
dnb.d-nb.de](http://dnb.d-nb.de) abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2022
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Umschlagbild: Sawako Kabuki. Bild aus dem Film: SUMMER'S PUKE IS WINTER'S
DELIGHT (JP 2016)
Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langesalza
Printed in Germany
ISBN 978-3-7410-0412-4 (Print)
ISBN 978-3-7410-0165-9 (eBook)

Inhalt

Danksagung	7
Einleitend	9
1 Theorien & Methoden	15
1.1 Körper	15
KörperDiskurse	15
KörperBilder	20
1.2 Leib	28
Eigenleibliche Erfahrung	28
Phänomenologische Filmerfahrung	33
1.3 <i>Animation Art</i>	37
AnimationsKunst	37
<i>Animation Art</i> & Ästhetische Erfahrung	41
1.4 Methodik	51
Untersuchungsgegenstand & Auswahlkriterien	51
Kategorienbildung & Aufbau des Analyseteils	54
Methoden	59
2 Analysen	67
2.1 Innen – Außen	67
Der Blick <i>in, auf & durch</i> den Körper	67
BUN IN THE OVEN von Alys Scott-Hawkins	79
2.2 Werden – Vergehen	93
Der <i>objekte</i> Körper	93
TENGRI von Alisi Telengut	108
EAGER von Allison Schulnik	117
2.3 Ekstase – Manie – Depression	128
Der <i>groteske</i> Körper	128
SUMMER'S PUKE IS WINTER'S DELIGHT von Sawako Kabuki	140
LE CHAPEAU von Michèle Cournoyer	149

2.4 Fragment – Totalität	161
Der <i>fragmentierte</i> Körper	161
RYAN von Chris Landreth	175
DANS TON REGARD von Julien Arnal	188
2.5 Norm – Anomalie	196
Abweichende Körper- und Sinneswahrnehmung	196
THROUGH THE HAWTHORN von Anna Benner, Pia Borg & Gemma Burditt	208
2.6 Natur – Kultur	223
Der <i>optimierte</i> Körper	223
SUPERVENUS von Frédéric Doazan	237
2.7 Präsenz – Absenz	242
Der <i>abwesende</i> Körper	242
GUGUG von Sabine Groschup	251
3 Körper und Leib in der Animation Art – Ein Querschnitt	263
3.1 Wiederkehrende Themen	263
Erinnerungs- und <i>Reflexions</i> prozesse	264
Der Körper im Schmerz	270
Erinnerung – Schmerz – <i>Animation Art</i>	275
3.2 Strategien zumerspüren von Körperlichkeit & Leiblichkeit in der	
<i>Animation Art</i>	277
Dynamik des Leibes als Zugang zur <i>Animation Art</i>	277
Oberflächenbeschaffenheit	284
Grenzüberschreitungen	288
Filmverzeichnis	291
Bibliografie	294
Literatur	294
Weblinks	305
Abbildungsverzeichnis	308

Danksagung

Die Entstehung dieser Arbeit wurde durch ein zweijähriges Promotionsstipendium der Landesgraduierten Förderung Baden-Württemberg ermöglicht. Besonders danke ich meiner Professorin Dr. Susanne Marschall, die die wissenschaftliche Betreuung meines Dissertationsprojekts übernommen und dieses durch ihre stetige Bereitschaft zur Diskussion sowie kritische und inspirierende Ratschläge begleitet hat, sowie Prof. Dr. Ingrid Hotz-Davies und Prof. Dr. Karin Polit für die bereitwillige Übernahme des Zweit- und Drittgutachtens. Das Zentrum für Animationsforschung des Instituts für Medienwissenschaft der Universität Tübingen bot meiner Arbeit den institutionellen Rahmen und mir eine produktive und kollegiale Atmosphäre, für die ich insbesondere Meike Uhrig zu Dank verpflichtet bin. Mein besonderer Dank gilt all denen, die die Arbeit in unterschiedlichen Phasen durch ihre kritische Lektüre verbessert haben, allen voran Tina Ohnmacht, der ich darüber hinaus für den regelmäßigen Austausch und die Motivationsschübe von Herzen danke. Den Entstehungsprozess haben viele Menschen, die hier nicht alle genannt werden können, positiv und sehr unterstützend begleitet. Mein Dank gilt ihnen allen.

Einleitend

Gegenwärtig lassen sich für unser medialisiertes Leben unter anderem zwei besondere Phänomene beobachten: Eine Omnipräsenz animierter Bilder sowie eine Flut an Körperbildern. Animierte Visualisierungen begegnen uns in allen Lebensbereichen, ob als Unterhaltungsmedium (Film, Fernsehen, *Virtual-Reality-Experience*, Computerspiele), in der Darstellung von Wissenschafts-, Lehr-, Industrie- und Werbefilmen oder aber im alltäglichen Umgang mit grafischen *User-Interfaces* von Smartphone- und Computeroberflächen. Animationsforscher Paul Wells sieht darin «one of the most prominent aspects of popular culture worldwide.»¹ Ebenso wenig kann man sich im öffentlichen und privaten Raum Bildern von Körpern entziehen, an deren Verbreitung die Massenmedien maßgeblich beteiligt sind. Umso erstaunlicher ist, dass trotz der Virulenz beider Phänomene, ihre Verschränkung in der Animationsforschung bislang nur wenig Beachtung gefunden hat. Neben praktisch anleitender Literatur zur technischen Umsetzung von Körperanimation² beschränkt sich die wissenschaftliche Literatur auf stereotype Geschlechter- und Körperbilder, die in populären Animationsfilmen (allen voran Disney-Produktionen) präsentiert und normiert werden.³ Analysiert werden zumeist «hyper-realistische» Spielarten animierter menschlicher Körper, die physikalischen Gesetzmäßigkeiten, vertrauten Bewegungsmustern und mimischen Ausdrucksregeln der realen Welt folgen.⁴ Körpertransformationen der Figuren resultieren dabei in der Regel aus Zauberei und Mutationen und werden bewusst als Abnormität inszeniert.⁵ In der Forschungsliteratur erschöpft sich die Suche nach Körper und Leib in künstlerischen Animationsfilmen erstaunlich schnell. Eine der wenigen, dafür sehr lohnenden wissenschaftlichen Beiträge, in denen Körper und Leib in

- 1 Wells, Paul: *The Fundamentals of Animation*. Lausanne 2006, S. 6.
- 2 Vgl. u. a. Thomas, Frank / Ollie Johnston: *Disney Animation: The Illusion of Life*. New York 1981; Williams, Richard: *The Animator's Survival Kit*. London [u. a.] 2001; Furniss, Maureen: *The Animation Bible: A Practical Guide to the Art of Animating from Flipbooks to Flash*. New York 2008.
- 3 Vgl. u. a. Bell, Elizabeth: *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington [u. a.] 1995; Brode, Douglas: *Multiculturalism and the Mouse: Race and Sex in Disney Entertainment*. Austin 2006; Cheu, Johnson: *Diversity in Disney Films*. Jefferson 2013; Davis, Amy M.: *Handsome Heroes and Vile Villains*. Bloomington 2014.
- 4 Wells, Paul: *Understanding Animation*. London [u. a.] 1998, S. 24 ff.
- 5 Stewen, Christian: «Ceding/Succeeding Images. Reproduktive und queere Zeitverhältnisse des Animationsfilms». In: Eckel, Julia / Erwin Feyersinger / Meike Uhrig (Hrsg.): *Im Wandel... Metamorphosen der Animation*. Wiesbaden 2018, S. 83–102.

animierten Kurzfilmen verhandelt werden, liefert Jayne Pilling mit ihrem Sammelband *Animating the Unconscious. Desire, Sexuality and Animation*.⁶ Der aber insgesamt marginalisierten und zum Teil einseitigen Betrachtung will diese Arbeit entgegenwirken und den Körperbildern in künstlerischen Animationsfilmen nachgehen.

Bevor sich die Arbeit der Analyse animierter Kurzfilme widmet, ist es notwendig die Grundbegriffe Körper und *Animation Art* zu konkretisieren. Insgesamt ist seit den 1990er-Jahren ein regelrechter Körperboom zu konstatieren. Nicht nur bezogen auf bildliche Repräsentationen von Körpern, die sich insbesondere im Zuge der Digitalisierung inflationär verbreiten, sondern auch in Hinblick auf die interdisziplinäre Beschäftigung mit ihm in allen Wissenschaftsbereichen. Zunächst gilt es den Körper in den Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften eingehender zu betrachten, um die kulturelle Spannbreite und universelle Bedeutung des Körpers als kulturelle Einschreibefläche zu erfassen, die die Darstellung und Wahrnehmung von Körpern maßgeblich beeinflussen und vor deren Hintergrund auch der Körper in der *Animation Art* zu verorten ist. In der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper wird zwischen Körper und Leib unterschieden werden. Die deutsche Sprache bietet mit der Differenzierung zwischen *Körper* und *Leib* eine Trennschärfe, die in anderen Sprachen nicht ohne Umschreibungen gegeben ist.⁷ Etymologisch stammt das Wort Körper vom lateinischen *Corpus* (‘Körper’, ‘Leichnam’) ab und bezeichnet den materiellen Gegenstand, den Körper aus Fleisch und Blut, der objektiv von außen wahrnehmbar ist und auch nach dem Ableben zunächst noch physisch präsent bleibt. Der Leib vom Mittelhochdeutschen *Lip* (‘Leib’, ‘Leben’) hingegen bezeichnet das Lebendige, die affektiven Reaktionen, das leibliche Erleben, das subjektiv wahrnehmbar bzw. spürbar ist. Der Leib existiert somit nicht in gleicher Weise wie der Körper, er existiert in seinem Gespürtwerden.⁸ Körper und Leib werden nicht nur in der Umgangssprache, sondern auch im wissenschaftlichen Diskurs oftmals synonym und leider undifferenziert gebraucht, dies mag auch dem Umstand geschuldet sein, dass die Verwendung der jeweiligen Begriffe durchaus der Mode unterworfen ist, so war das Wort Leib, das heute antiquiert erscheinen mag, vor 200 Jahren noch der gebräuchlichere Begriff, während der Körper primär im naturwissenschaftlichen Kontext Anwendung fand.⁹ Durch die Differenzierung können jedoch Phänomene konkret benannt werden, denen hier nachgegangen wird. Diese Arbeit wird den Körper, seine Diskurse und Bilder überblicken und anschließend den Leib aus der phäno-

6 Pilling, Jayne: *Animating the Unconscious: Desire, Sexuality, and Animation*. New York 2012.

7 Im Englischen wird der Leib beispielsweise behelfsmäßig über Umschreibungen wie *Lived-Body* oder *Bodily-self-Consciousness* und im Französischen über *Corps-pour-soi* oder *Corps-pour-autrui* ausgedrückt.

8 Fuchs, Thomas: *Leib, Raum, Person: Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie*. Freiburg 2000, S. 89; Gugutzer, Robert: *Soziologie des Körpers*. [5. Auflage] Bielefeld 2015, S. 16f.

9 Soentgen, Jens: *Die verdeckte Wirklichkeit. Einführung in die Neue Phänomenologie des Hermann Schmitz*. Bonn 1998, S. 14.

menologischen Perspektive heraus behandeln, um ein theoretisches Fundament zu etablieren, das einen Zugang zum Körper in der *Animation Art* über das leibliche Erleben in der Filmrezeption ermöglicht.

Untersuchungsgegenstand sind kurze, künstlerische Animationsfilme der *Animation Art*, die sich an ein erwachsenes Publikum richten. Wird in diesem Buch von Animationen gesprochen sind damit in erster Linie ebenfalls Animationsfilme gemeint.¹⁰ Filme der *Animation Art* bilden vermeintlich ein Nischenprodukt mit einer begrenzten Reichweite durch Festivalauswertungen. Doch kommunikationsmediale Neuerungen, wie die Distribution über digitale Kanäle haben die Verbreitung und den Zugang zu animierter Kunst enorm vereinfacht. Darüber hinaus ist der Einfluss der *Animation-Shorts* auf andere mediale Produkte nicht zu unterschätzen. Anders als die Mainstream-Animationsfilme der Unterhaltungsindustrie lastet auf ihnen kein kommerzieller Erfolgsdruck. Sie unterliegen keinem Uniformitätszwang hinsichtlich Stil oder Umsetzung, können mit Darstellungs-, Wahrnehmungs- und Erzählkonventionen brechen und sich tabuisierter Themen annehmen. Sie sind als Spielwiese für technische und künstlerische Experimente begreifbar. Bezeichnenderweise orientieren sich große Produktionsfirmen an prämierten Kurzfilmen und greifen deren Techniken oder Ästhetiken auf.¹¹ Dies gilt nicht nur für Animationsstudios, sondern auch für Realfilmproduktionen, denn die Grenzen zwischen Realfilmbildern und Animationen verschwimmen seit jeher, so kommt das postklassische Affektkino kaum ohne Special Effects aus. Betrachtet man animierte Kurzfilme als innovative Keimzellen, ist es umso spannender die Suche nach dem Ursprung der medialen Darstellung von Körper und Leib hier zu beginnen. In Hinblick auf die Motive Körper und Leib scheint der animierte Kurzfilm prädestiniert für ihre Visualisierung und Erfahrung zu sein, da er ihnen ein hohes Maß an Ausdruck abverlangt. In diesen oftmals dialogfreien Filmen wird ein Großteil der Handlung und der Kommunikation über Körper transportiert, dabei bildet der künstlerische Animationsfilm Körper in der Regel nicht naturalistisch ab, sondern versinnbildlicht, verdichtet narrativ und zeichnet sich durch Abstraktion und Reduktion aus. Es muss ihm gelingen die Essenz der Körperlichkeit zu erfassen und zu vermitteln. Es werden bewusst Leerstellen geschaffen, die die Rezipierenden durch das Evozieren der eigenen Vorstellungskraft, mit ihrem Wissen und ihrer eigenen Leiberfahrung füllen. Genuin ist dem Animationsfilm eine Figurendarstellung, die über eine reine Repräsentation von Körpern hinausgeht. Die Animation kann Introspektionen, das Unterbewusste, das Übersinnliche, Gefühle und Wünsche visualisieren. Wo der Realfilm an darstellerische Grenzen stößt, fängt der Animationsfilm an sein Potenzial auszuschöpfen. Beispiellos sind die Möglichkeiten der Animation im Bereich der Anthropomorphisierung, der Be-

10 Andernfalls wird eine Differenzierung an der entsprechenden Stelle geliefert.

11 Beispielhaft zu nennen wären die Innovationen, die Siggraph (Special Interest Group on Graphics and Interactive Techniques) zusammenführt und einem interessierten (Fach-)Publikum zugänglich macht: <https://www.siggraph.org> (16.07.2018).

lebung und Vermenschlichung von Objekten, Tieren oder Fabelwesen. Im Animationsfilm ist die (Ver-)Wandlung von Filmfiguren beliebig möglich – Prozesse der Metamorphose und Transformation inszenierter Körper und Objekte sind charakteristisch. Doch nicht nur motivisch ist Wandel der Animation inhärent, die tricktechnische Überführung von statischen Einzelbildern suggeriert Bewegung, wodurch die fließende Verwandlung der Motive erst ermöglicht wird. Animation als technologischer Fortschritt birgt darüber hinaus den Wandel von ersten Vorläufern der Kinematografie, wie dem Zoetrop, hin zu stroboskopischen 3D-Effekten und gebauten Wirklichkeiten, die sich kaum von der Realität unterscheiden lassen.¹² Wandel ist nicht nur ein konstituierendes Wesensmerkmal der Animation, sondern auch der menschlichen Verfassung: Körperlich, emotional und geistig durchlaufen Menschen fortwährend Entwicklungen. Körper- und Leibtransformationen bilden ein primäres Auswahlkriterium bei der Zusammenstellung des zu analysierenden Filmkorpus. Diese Filme bilden exemplarische Stationen physischer, psychisch-leiblicher und biotechnologischer Transformationsprozesse ab. Transformativ Prozesse können als eine wesentliche Gemeinsamkeit von Körper, Leib und Animation verstanden werden – das macht eine Verknüpfung dieser Komplexe plausibel, und dies gilt es herauszustellen.

Diese Arbeit befasst sich mit Filmen, die im Bild den Körper fokussieren. Doch darüber hinaus interessiert die Körpertrias aus Figuren-, Kunstschaffenden- und Rezipierendenkörper. Damit werden neben Fragen nach den inszenierten Figurenkörpern, *welche Körper- und Leibbilder werden vermittelt? Wie werden sie animationsspezifisch inszeniert und dargestellt?* auch Fragen nach der Beteiligung der Körper der Kunstschaffenden und der Rezipierenden in der Konfiguration und Refiguration der Werke gestellt, *welche Rolle spielen ihre Körper- und Leiberfahrungen in der Filmproduktion und -rezeption? Welche Strategien zum Erspüren von Körperlichkeit und Leiblichkeit nutzt die Animation Art?* Es wird der Frage nachgegangen werden, *ob (und wenn ja) wie die Materialität einer Animation auf das Körperverständnis und die Körpersensation der Betrachtenden eine Wirkung haben können?* Die Analysen orientieren sich entlang der Körpertrias, aus der verschiedene Fragestellungen resultieren, und nehmen damit die werkimmanente Ästhetik, die Produktions- sowie die Rezeptionsästhetik der Animationen in den Blick. Dafür werden die Animationen einer hermeneutischen Analyse unterzogen, die den Filmstoff, seine technischen wie formal-ästhetischen Dimensionen und ihre Verschränkung untersucht, und um Quellen zur Produktion der Filme ergänzt. Zudem werden Bezüge der Animation zur außerfilmischen Welt hergestellt. Die Animationen entstehen immer in einem gesellschaftlichen Kontext und werden auch in diesem rezipiert. Daher wird hinterfragt, *welche intermedialen Bezüge werden hergestellt? Persiflieren, normieren oder kritisieren animierte Körper die tradierten*

12 Vgl. Eckel, Julia / Erwin Feyersinger / Meike Uhrig: «Animation im/als Wandel». In: Eckel, Julia / Erwin Feyersinger / Meike Uhrig (Hrsg.): *Im Wandel... Metamorphosen der Animation*. Wiesbaden 2018b, S. 1–10.

Bilder von Körpern oder motivieren sie gar neue alternative Körperbilder und -diskurse? Animationen und ihre außerfilmische Wirklichkeit stehen in einem Verhältnis wechselseitiger Beeinflussung, vor diesem Hintergrund werden Historizität und kulturelle Einbettung der Filme analysiert, dabei interessieren Bezüge zu Alltagsmedien genauso wie Referenzen zu Bildgestaltungskonventionen der Kunst, die übernommen oder bewusst gebrochen werden. Wird der Körper primär als Motiv analysiert, dient das Konzept des Leibes, um das Wie der Vermittlung zu ergründen und dem Aspekt der somatischen Filmerfahrung auf den Grund zu gehen. Mit der Filmerfahrung als Leiberfahrung wird ein phänomenologischer Ansatz der Filmwissenschaft verfolgt, der einen körperlich-sinnlichen Zugang zum Film auslotet und über das bloße Sinnverstehen filmischer Inhalte hinausgeht.¹³ Die konkreten theoretischen Hintergründe und das methodische Vorgehen werden den Analysen vorangestellt und eingehend erläutert. Abschließend wird in einem Querschnitt der Versuch unternommen, gemeinsame Muster der Inszenierung von Körpern sowie ihrer Vermittlung herauszuarbeiten, ohne dabei die Heterogenität der Animationsfilme zu nivellieren.

Das vorliegende Buch macht es sich als Beitrag zur deutschsprachigen Animationsforschung zum Ziel, über eine werkzentrierte Betrachtung Körper- und Leibtransformationen mit ihren medientheoretischen und kulturgeschichtlichen Implikationen in der *Animation Art* zu reflektieren und sie an vorherrschende Körperdiskurse anzubinden. Die Arbeit stellt den künstlerischen Charakter der Animationsfilme, die zu Unrecht in der Kunstwissenschaft noch wenig Beachtung finden, heraus, würdigt diese Werke und die Animationsschaffenden und möchte sie sichtbarer machen. Damit sieht sich die Arbeit den emanzipatorischen Ansprüchen verpflichtet, der *Animation Art* als eigenständiger Kunstform verstärkt zu wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Aufmerksamkeit zu verhelfen¹⁴ und die Arbeit innovativer Kunstschaffender zu dokumentieren.¹⁵

13 Vgl. z. B. Reichert, Ramón: «Die Entregelung der Sinne – Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie». In: *montageAV* 19 (1), 2010, S. 101–115.

14 Feyersinger, Erwin / Franziska Bruckner: «Animationstheorien». In: Groß, Bernhard / Thomas Morsch (Hrsg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2016, S. 11.

15 Furniss, Maureen: *Art in Motion: Animation Aesthetics*. Bloomington 1998, S. 18.

1 Theorien & Methoden

| 1.1 Körper

| KörperDiskurse

Der menschliche Körper als Thema ist in der gegenwärtigen Forschung, aber auch im gesellschaftlichen Diskurs omnipräsent, es gibt kaum eine Disziplin, die ihm nicht auf den *Leib* rückt und die Auseinandersetzung mit ihm ist dementsprechend heterogen und kann und soll nicht in allen Facetten im Rahmen dieser Arbeit erfasst werden. Dieses Unterkapitel versucht vielmehr philosophische, sozial- und genderwissenschaftliche Strömungen zu erfassen und hebt einige Diskurse daraus hervor, die für das weitere Verständnis vom Körper in der *Animation Art* von Bedeutung sein werden.¹

Das gesteigerte Interesse am Körper ist erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu bemerken. In dieser Zeit vollzieht sich in der westlichen Hemisphäre ein *Body-Turn*, indem dem Körper verstärkt gesellschaftliche und individuelle Aufmerksamkeit zukommt,² und der alle Disziplinen erfasst. Als Triebfeder für die gesteigerte Aufmerksamkeit sieht der Soziologe Robert Gugutzer gesellschaftliche und kulturelle Entwicklungen dieser Zeit, wie u.a. den *Übergang von der modernen Industriegesellschaft zur postindustriellen oder postmodernen Gesellschaft*, die *Kommerzialisierung* des Körpers durch eine wachsende Konsumkultur, oder das Aufkommen von *Massenmedien*, die Bilder von Körpern verallgegenwärtigen. Gleichmaßen wird der Körper ab den 1960er- und 1970er-Jahren zum Schlüsselbegriff der *Frauenbewegung*, die erstmals den Geschlechterkörper thematisiert und daraus abgeleitete Machtverhältnisse infrage stellt.³ Eine gemeinsame Tendenz dieser Entwicklungen ist, dass sie den Körper zunehmend als *Identitätsprojekt* ausweisen. Im Zuge von Individualisierungsprozessen und *Fortschritten in der Reproduktions- und Biotechnologie* wird der gegebene Körper als obsolet betrachtet, er wird vielmehr zum gestaltbaren Objekt und zum Medium der Selbstinszenierung.⁴

1 Einblicke in die Diskurse und über die Diskursbreite bieten u.a.: Marzano, Michela: *Philosophie des Körpers*. München 2013; Gugutzer, Robert: *Soziologie des Körpers*. [5. Auflage] Bielefeld 2015; Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. [3. Auflage] Wiesbaden 2010.

2 Gugutzer 2015, S. 39.

3 Ebd.: S. 48.

4 Ebd.: S. 45.

Der *Body-Turn* ist aber auch als eine Antwort auf den cartesianischen Dualismus zu verstehen. Ein Kernstück der Philosophie von René Descartes ist eine Anthropologie der dualistischen Ausformung des Menschen in den Geist, die *Res Cognita* und die Materie, bzw. den Körper, die *Res Extensa*. Descartes steht damit in einer Tradition anderer Philosophen, wie z.B. Platon, die eine Logik der Trennung verfolgen und dabei den Körper degradieren. In diesen philosophischen Anschauungen wird «die Immanenz von der Transzendenz, die Materie von den Gedanken, [der] Körper von der Seele» getrennt.⁵ Der Körper gilt als Hort der Krankheiten und wird mit niederen Trieben assoziiert und antithetisch zur Seele oder zum Geist verstanden, die in ihm eingesperrt sind. Sie allein gelten als erhaben, sind zur Erkenntnis und Teilhabe am Göttlichen fähig.⁶ Gegenpositionen zu dieser Vorstellung bilden die Anschauungen von Aristoteles, den Scholastikern oder auch Spinoza. Anstatt von einer Logik der Trennung zeugen ihre Auseinandersetzungen mit dem Wesen des Menschen von einem Einheitsgedanken. So sind Körper und Seele für Spinoza beispielsweise zwar voneinander zu unterscheiden doch sind beide gleichermaßen Manifestationen des Göttlichen, wenn auch in unterschiedlichen Ausdrucksformen.⁷ Die Auseinandersetzung mit der Körper vs. Seele/Geist Problematik ist in der griechisch-akademischen Philosophie und der jüdisch-christlichen Religionstradition fest verankert und die unterschiedlichen Haltungen in der Dualismus-Debatte, die hier nur angerissen werden kann, wechselten sich im Laufe der Geschichte ab. Eine Perspektivverschiebung und damit einen Paradigmenwechsel vollziehen die Phänomenologen Ende des 19. Jahrhunderts. Lässt sich Descartes Haltung zur *Conditio humana* verkürzt mit seinem Leitsatz *Ich denke, also bin ich* pointieren, so halten die Phänomenologen dem entgegen: *Ich fühle, also bin ich*. Der Körper-Seele/Geist Problematik wird begegnet, indem dem Körper und seinen Empfindungen ein neuer Stellenwert beigemessen und der Dualismus aufgelöst wird. Diese Position wird an späterer Stelle in Hinblick auf den Leib noch eingehender betrachtet werden. Gilt der cartesianische Dualismus als philosophische Theorie mit der Postmoderne als überwunden, so zeichnet sich gegenwärtig jedoch eine, dem widersprechende, Tendenz in der (Alltags-)Kultur ab. Der Körper ist in einem Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit unlängst manipulier- und nach eigenen Vorstellungen formbar. Dabei wird der Körper auf seine Materialität, die als schwach und optimierbar gilt, zurückgeworfen und eine erneute Entfremdung von ihm wird postuliert.⁸

Eine der zentralen Fragen mit der sich anthropologische und soziologische Diskurse befassen ist, inwieweit der Mensch von seiner biologischen Bedingtheit,

5 Marzano 2013, S. 16.

6 Ebd.: S. 16 ff.

7 Ebd.: S. 41f.

8 Vgl. Fuchs, Thomas: «Zwischen Leib und Körper». In: Hähnel, Martin / Marcus Knaup (Hrsg.): *Leib und Leben: Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt 2013, S. 91; Marzano 2013, S. 24.

dem gegebenen Körper abhängt und wie er wiederum von der ihn umgebenden Umwelt geformt werden kann. Sie verorten, die Begrifflichkeit des Soziologen Helmuth Plessners nutzend, den Mensch im Spannungsfeld zwischen *Körpersein* und *Körperhaben*. Die Unterscheidung verweist auf einen Doppelaspekt der menschlichen Existenz, der sowohl von der Natur als auch der Kultur geprägt ist: «Der Mensch ist *Naturwesen*, insofern er sein (biologischer) Körper *ist*, und er ist *Kulturwesen*, insofern er (qua Sozialisation) einen Körper *hat*.»⁹ Als *Naturwesen* altert der Körper, benötigt Schlaf, empfindet Schmerz, Durst oder Hunger, als *Kulturwesen* ist der Körper kultur- und zeitspezifisch in seine Umwelt eingebettet und wird von ihr beeinflusst. Norbert Elias Werk *Über den Prozeß der Zivilisation* (1939)¹⁰, eine historisch-soziologische Analyse der Verschränkung von Sozial- und Persönlichkeitsstrukturen in Westeuropa, wird als Klassiker der Körpersoziologie verstanden. Es beschreibt inwieweit der europäische Zivilisationsprozess sich in die Körper der Menschen eingeschrieben hat.¹¹ Auch die Arbeiten von Michel Foucault zur institutionellen Körperdisziplinierung und von Pierre Bourdieu zur klassenspezifischen Formung des Körpers befassen sich mit dem Körper als Produkt gesellschaftlicher Strukturen und soziohistorischer Entwicklungen.¹² Dass der Körper von gesellschaftlichen Strukturen hervorgebracht wird, greift für viele Soziologen jedoch zu kurz. Ohne die Verschränkung von *Körpersein* und *Körperhaben* grundsätzlich infrage zu stellen, beeinflussen Körper ihrer Meinung nach umgekehrt auch die gesellschaftliche Wirklichkeit. Stellvertretend für diese Position sei an dieser Stelle Gesa Lindemann genannt, ihr Ansatz versteht den Leib als vorobjektives Verständnis der Welt, der dazu beiträgt gesellschaftliche Strukturen zu (re)produzieren.¹³ Auch wenn für den Körper eine Verschränkung seiner biologischen und kulturellen Konstitution gemeinhin anerkannt ist, zeugen gegenwärtig Debatten, wie z.B. über die Identifikation des Menschen durch seine DNA, davon, dass die Frage, was den Menschen ausmacht nicht an Aktualität eingebüßt hat und die Gewichtung der Faktoren nach wie vor Streitbar ist.

An die Fragestellung des Verhältnisses von biologischer Bedingtheit und sozialer Konstruktion knüpft auch die Frauenbewegung an, deren Kritik am Machtgefälle zwischen den Geschlechtern in den 1960er- und 1970er-Jahren sich insbesondere an Themen des Körpers, wie beispielsweise der Selbstbestimmung über die weibliche Sexualität, Verhütung, Abtreibung oder der patriarchalen Weiblichkeitsbestimmung entzündet hat. Der weibliche Körper wurde regelrecht selbst zum *Medium und Ort des Politischen*.¹⁴ Im Zuge ihrer Kritik ist die Bedeutung des

9 Gugutzer 2015, S. 15.

10 Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 1 & 2. Frankfurt a.M. 1990 [1936].

11 Gugutzer 2015, S. 56.

12 Ebd.: S. 70.

13 Ebd.: S. 125.

14 Hieber, Lutz / Paula-Irene Villa: *Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA*. Bielefeld 2007, S. 99.

Geschlechts als diskriminierender Faktor nicht zu unterschätzen, sehen sie doch den männlichen Herrschaftsanspruch innerhalb sozialer Beziehungen und im gesellschaftlichen System in der Geschlechterdifferenz begründet. In einer ersten Auseinandersetzung mit dem Geschlecht unterscheidet die Frauen- und Geschlechterforschung zwischen *Sex* und *Gender*, dem biologisch determinierten und dem sozial konstruierten Geschlecht. Darüber hinaus stellen sie die Geschlechtszugehörigkeit und die Zweigeschlechtlichkeit als eindeutige biologische Tatbestände selbst infrage. Vielmehr verstehen Konzepte der sozialen Konstruktion von Geschlecht «die soziale Wirklichkeit zweier Geschlechter in Gesellschaften wie der unseren hingegen als Ergebnis historischer Entwicklungsprozesse und einer fortlaufenden sozialen Praxis».¹⁵ Das sich nicht nur hinter *Gender* ein sozial konstruiertes Geschlecht verbirgt, zeigen historische Untersuchungen, wie z.B. von Thomas Laqueur und Claudia Honegger, die im medizinischen Kontext des 18. Jahrhunderts auf einen Wechsel vom antiken «Ein-Geschlechter-Modell» hin zum «Zwei-Geschlechter-Modell» verweisen und damit aufzeigen, dass auch die vermeintliche Faktizität eines natürlichen, biologischen Geschlechts ausgehandelt und herrschaftspolitisch etabliert wird. Das «Ein-Geschlechter-Modell» versteht die weiblichen Geschlechtsorgane als degenerierte männliche Geschlechtsorgane, als einen innen gestülpten Penis, und das Modell schlussfolgert daraus die Unvollkommenheit der Frau. Zu einem gleichen Ergebnis kommt die Wissenschaft vom Menschen im 18. Jahrhundert, mit dem Unterschied, dass nun eine *Sonderanthropologie des Weibes* angenommen wird, in der der Uterus für die *natürliche* Bestimmung der Frau steht, die über ihre Gebärfähigkeit definiert wird. Im Gegensatz zum Mann, dessen Bestimmung – als *Kulturwesen* – im Beruf, den Wissenschaften und den Künsten angelegt ist, gilt die Frau als *Naturwesen*.¹⁶

Der Frage, wie Bedeutungshoheiten über den Körper innerhalb einer Gesellschaft geschaffen werden, widmet sich in der feministischen Forschung unter anderem Judith Butler¹⁷. Butler wird mit der *diskursiven Verkörperung* assoziiert und verortet sich selbst im Konstruktivismus, sie verfährt weder historisch, ethnomethodologisch noch empirisch, Geschlecht wird in ihrem Ansatz, ausgehend von der Diskurstheorie von Michel Foucault, über die Sprache und den Diskurs konstruiert. Es wird zur konkreten Wirklichkeit, indem über sprachliche Performativität, eine sich ständig wiederholende und zitierende Praxis, Konventionen über Autorität etabliert werden, die sich in Redesituationen niederschlagen und sich reproduzieren. Damit dekonstruiert Butler ebenfalls den Geschlechterkörper (*Sex*) als biologische Tatsache und weist ihn als Effekt hegemonialer Diskurse aus.¹⁸

15 Wetterer, Angelika: «Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit». In: Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. [3. Auflage] Wiesbaden 2010, S. 126.

16 Ebd.: S. 130.

17 Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991 [1990].

18 Villa, Paula-Irene: «(De)Konstruktion und Diskurs-Genealogie: Zur Position und Rezeption von Ju-

Synonym wird für Konzepte der sozialen Konstruktion von Geschlecht der Begriff des *Doing Gender* genutzt. Das Konzept von Candace West und Don H. Zimmerman basiert u. a. auf den Transsexuellenstudien von Harold Garfinkel aus den 1950er- und 1960er-Jahren und ergänzt die Unterscheidung von *Sex* und *Gender*, um so den Biologismus, dem vor allem die Kategorie *Sex*, nach wie vor verhaftet ist, und die Vorstellung von *Gender* als bloßen gesellschaftlichen *Reflex* auf die Natur zu überwinden.¹⁹ Differenziert werden: *Sex*, *Sex-Category* und *Gender*. Dabei beruht das körperliche Geschlecht, das bei der Geburt klassifiziert wird (*Sex*), ebenfalls auf sozial vereinbarten biologischen Kriterien. *Sex-Category* meint die soziale Zuordnung zu einem Geschlecht und *Gender* entspricht dem Verhalten in Interaktionsprozessen gemäß einer *Sex-Category*. Die Klassifikationen und Zuordnungen werden in diesem System unabhängig voneinander gedacht.²⁰ In einer Erweiterung des Ansatzes haben Candace West und Sarah Fenstermaker das Geschlecht um die Kategorien *Class* und *Race*, die soziale und ethnische Zugehörigkeit ergänzt, die ihrer Meinung nach nicht isoliert voneinander betrachtet werden dürfen.²¹ Dieser Intersektionalität versucht die aktuelle Feminismus- und Genderforschung gerecht zu werden. Insgesamt kann vom Körper in der gesellschaftlichen Wahrnehmung als von einem differenzierten Körper gesprochen werden, unterliegt er doch «einem offensichtlich weitgehend einheitlich ausgebreiteten, wahrnehmungsleitenden Raster binärer Differenzierungen. Die Körper sind entweder männlich oder weiblich, hetero- oder homosexuell, schlank oder dick, weiß oder schwarz, gesund oder krank, jung oder alt».²²

Der rasante technische Fortschritt inspiriert transhumanistische und posthumanistische Diskurse,²³ die den Körper als defizitär betrachten und die Lösung in seiner Transformation, in der Überwindung seiner physischen und psychischen Grenzen durch genetische, neuronale oder technische Verfahren, sehen. Wäh-

dith Butler». In: Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. [3. Auflage] Wiesbaden 2010, S. 148 ff.

19 Gildemeister, Regine: «Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung». In: Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. [3. Auflage] Wiesbaden 2010, S. 137 f.

20 West, Candace / Don H. Zimmerman: «Doing Gender». In: *Gender and Society* 1 (2), 1987, S. 125–151.

21 Fenstermaker, Sarah / Candace West: «Doing Difference Revisited. Probleme, Aussichten und der Dialog in der Geschlechterforschung». In: Heintz, Bettina (Hrsg.): *Geschlechtersoziologie*. Wiesbaden 2001, S. 236–249.

22 Weiss, Philipp: *Körper in Form: Bildwelten moderner Körperkunst*. Bielefeld 2010, S. 35.

23 Für einen ersten Überblick über die Positionen vgl.: Rötzer, Florian: «Posthumanistische Begehrlichkeiten: Selbstbestimmung oder Selbstzerstörung». In: van Dülmen, Richard (Hrsg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*. Wien [u. a.] 1998, S. 609–632; Krüger, Oliver: «Gnosis im Cyberspace? Die Körperutopien des Posthumanismus». In: Hasselmann, Kristiane / Sandra Schmidt / Cornelia Zumbusch (Hrsg.): *Utopische Körper: Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*. München 2004, S. 132–146; Woll, Silvia: «Transhumanismus und Posthumanismus – Ein Überblick. Oder: Der schmale Grat zwischen Utopie und Dystopie». In: *Journal of New Frontiers in Spatial Concepts* 5, 2013, S. 43–48.

rend der Transhumanismus mentale und körperliche Eigenschaften durch Fusion mit der Technik, eine *Cyborgisierung* der Menschen, verbessern will, strebt der Posthumanismus die Überwindung der Leibgebundenheit des Menschen durch eine Auslagerung des menschlichen Bewusstseins in eine virtuelle Realität an.^{24,25} Mögen die Zukunfts- und Körperszenarien der Verfechterinnen und Verfechter dieser Diskurse sowie die Wege, die sie beschreiten, auch unterschiedlich sein, so motiviert sie alle auf dem Weg zum *Neuen Menschen* der Wunsch nach der Beherrschung der Natur und der Befreiung vom fleischlichen und allem voran vom sterblichen Körper.²⁶ Doch Visionen vom schönen neuen Menschen und der Abgesang des Körpers erfahren nicht nur Zustimmung. Im Abwiegen von Chancen und Risiken, Faszination und Sorge, kollidieren wissenschaftliche und kommerzielle Interessen mit ethischen Bedenken. Ethische Implikationen insbesondere der Stammzellenforschung werden seit einigen Jahren öffentlich intensiv diskutiert und sind von politischer Brisanz. Der Versuch bisher unheilbare Krankheiten zu kurieren, steht dem Vorwurf der Eugenik gegenüber. Und so schwanken die Meinungen über mögliche Konsequenzen für den individuellen Körper – aber auch für die menschliche Gesellschaft im Allgemeinen – zwischen Vision und Albtraum.²⁷

| KörperBilder

Kollektiv ausgetragen und geteilt werden nicht nur die wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurse um den Körper, sondern vor allem auch seine visuellen Repräsentationen, die Teil der Diskurse sind. Matthias Kraus konstatiert in seinem Artikel «Vom Bild zum Körper» zurecht: «Wenn wir an Körper denken, denken wir in steigendem Ausmaß an Bilder von Körpern».²⁸ Körperbilder sind allgegenwärtig und insbesondere der technische Fortschritt der Digitalisierung hat das Phäno-

24 Vgl. Krüger, Oliver: «Die Vervollkommnung des Menschen: Tod und Unsterblichkeit im Posthumanismus und Transhumanismus». Vorabdruck aus *Transit – Europäische Revue* 33, 2007. <https://bit.ly/3FU8NwA> (04.07.2018).

25 Insbesondere der Posthumanismus als philosophische Denkrichtung markiert damit eine Entwicklung, die den überwunden geglaubten cartesianischen Dualismus von Körper und Geist wiederbelebt und den erhabenen Geist vom ausführenden Körper, der lediglich als minderwertige Maschine verstanden wird, trennt.

26 Kather, Regine: «Der menschliche Leib – Medium der Kommunikation und Partizipation». In: Hähnel, Martin / Marcus Knaup (Hrsg.): *Leib und Leben: Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt 2013, S. 22.

27 Vgl. Zumbusch, Cornelia / Kristiane Hasselmann / Sandra Schmidt: «Vom Einwandern der Utopie in den Körper. Zur Einleitung». In: Hasselmann, Kristiane / Sandra Schmidt / Cornelia Zumbusch (Hrsg.): *Utopische Körper: Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*. München 2004, S. 11–26.

28 Kraus, Matthias: «Vom Bild zum Körper. Zur Mediatisierung von Erfahrung bei Atom Egoyan». In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Filmstudien, Bd. 3. St. Augustin 1998, S. 325.

men noch virulenter gemacht. Dieses Kapitel geht individuellen und kollektiven Körpern und ihren mentalen und bildlichen Repräsentationen nach.

Zu Beginn der 1990er-Jahre ist eine Abwendung vom bis dato vorherrschenden Textparadigma und eine Hinwendung zum Bild (*Iconic-Turn*) in den Wissenschaften festzustellen.²⁹ Aber bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es Aby Warburg, der eine zunehmende Verbreitung von Bildern und die daraus resultierende kulturelle Bedeutung für die Rezipierenden erkannte. Sein Mnemosyne Projekt, ein unvollendeter Bildatlas, kann als erster Ansatz eine Bildwissenschaft zu begründen verstanden werden.³⁰ *Visual Studies* versuchen transdisziplinär verschiedene Disziplinen, die sich auf ihrem jeweiligen Fachgebiet mit Bildern unterschiedlichster Art befassen und ihre fachspezifischen Methoden und Theorien dabei anwenden, in einen Dialog zu bringen und zu verschränken.³¹ Dementsprechend weit gefasst werden, kann auch der Bildbegriff, der sowohl Kunstwerke, Sprachbilder, Karten, Grafiken, Projektionen oder auch geistige Bilder wie Erinnerungen bezeichnet.³² Grundkonsens besteht in der Bedeutung von Bildern als einer basalen Kulturtechnik und der Vorstellung von tradierten Bildmustern, die unsere visuelle Kultur mitbestimmen.³³ Um den Zusammenhang zwischen Körpern und Körperbildern näher zu betrachten, werden aus diesem heterogenen Feld Auszüge der kunst- und kulturwissenschaftlich geprägten Bildwissenschaft von Gottfried Boehm und der Entwurf einer Bildanthropologie von Hans Belting herausgegriffen.

Über Gottfried Boehm kann das Verhältnis von dargestelltem Körper und dem körperdarstellenden Bild erörtert werden. Boehm vertritt den *Eigensinn des Bildlichen* und verneint, indem er die Eigenarten und Uneindeutigkeiten des Visuellen betont, den Abbildungscharakter von Bildern. Der Kunsthistoriker und Philosoph hat unabhängig vom Bildinhalt das Konzept der *Ikonischen Differenz* (1978) geprägt, um die Relation zwischen Dargestelltem und Darstellendem zu beschreiben, die sich eben nicht im Abbildungscharakter erschöpft. Vielmehr interpretiere das Bild den repräsentierten Gegenstand bzw. den dargestellten Körper über seine Gemachtheit, das *Wie* der Darstellung und über die Spannung zwischen im Bild Gezeigtem und Ungezeigten.³⁴ Eine Interferenz zwischen Dar-

29 Vgl. Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994.

30 Vgl. Rösch, Perdita: *Aby Warburg*. Paderborn 2010.

31 In diesem Zusammenhang wird auch die Verwendung des Plurals sowohl für die *Bilder* als auch die *Wissenschaften* vorgeschlagen, um die Heterogenität zu erfassen (vgl. Schade, Sigrid: «Bildwissenschaft» – Eine «neue» Disziplin und die Abwesenheit von Frauen». In: Schwarz, Hans Peter (Hrsg.): *Die Institute der Zürcher Hochschule der Künste*. Zürich 2008, S. 106–115.).

32 Zur Begriffsbestimmung vgl. Bonnemann, Jens: «Bildphilosophie – Bildtheorie – Bildwissenschaften». In: Günzel, Stephan / Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2014, S. 16–20.

33 Günzel, Stephan / Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2014, S. IIV.

34 Wyss, Beat: «Die Wende zum Bild. Diskurs und Kritik». In: Günzel, Stephan / Dieter Mersch (Hrsg.):

gestelltem und Darstellung bereichert nach Boehm die Wirklichkeit, auf die das Bild verweist.³⁵

Hans Beltings Ansatz betont das enge Wechselverhältnis zwischen Bild und Körper.³⁶ Das kollektive Bildgedächtnis speist sich sowohl aus der Kunst als auch aus der Alltagswelt (*Non-Art-Images*). Neben diesen äußeren Bildern, zu denen die Kunst- und Alltagsbilder zählen, sind es die *inneren* Bilder, die der Körper erzeugt (*Erinnerung*) und beherbergt (*Gedächtnis als Bildarchiv*). Gemeinsam konstituieren sie das individuelle Bildgedächtnis. Belting beschreibt den Körper in diesem Zusammenhang als *Ort der Bilder*.^{37/38} Diese Differenzierung in äußere materielle Bilder von Körpern und innere, mentale, perzeptuelle Bilder ist in Hinblick auf die Beschäftigung mit Körperbildern um das *Körperschema* bzw. *Body-Image*, dem individuellen physiologischen und psychologischen Körperbild, das eine Person von sich hat, zu ergänzen. Das Körperschema geht auf den britischen Neurologen Henry Head (1911) zurück. Darunter ist das individuelle Bewusstsein der eigenen Körperlichkeit zu verstehen, das sich aus der Summe der erfahrenen sensorischen Reize, der Körperbewegung und -haltung speist und habitualisiert wird und sich mit jeder neuen Erfahrung aktualisiert. Es ist das innere Bild von der räumlichen Ausdehnung des eigenen Körpers, seiner Beschaffenheit und seiner Fähigkeiten. Paul Schilder hat in den 1950er-Jahren das Körperschema in sein Konzept vom *Body-Image* überführt und erweitert.³⁹ Die äußeren und inneren Körperbilder beeinflussen sich gegenseitig und müssen in der Komplexität dieser Verschränkung gedacht werden.

In der Beschäftigung mit äußeren Bildern von Körpern sind für die vorliegende Arbeit insbesondere Kunstprodukte, medizinische Bilder und massenmedial verbreitete Bilder von Körpern von Bedeutung, um im Rahmen der Analyse der Produktionsästhetik die Filme der *Animation Art* in ihrem Kontext, der vorgängigen außertextuellen Welt zu verorten und ikonografische Muster herauszuarbeiten. Die Vorstellung von Körperidealen innerhalb einer Gesellschaft, davon, wie ein Körper auszusehen oder nicht auszusehen hat, was als schön, hässlich, gesund, krank, abstoßend oder anziehend gilt, ist vom Kulturkreis und dem Zeitalter geprägt und schlägt sich in seiner Verbildlichung und Rezeption nieder. Insbesondere

Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart/Weimar 2014, S. 11f.

35 Brömßer, Nico: «Rahmung – Bildkonstitution – Ikonische Differenz». In: Günzel, Stephan / Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2014, S. 282.

36 Die Arbeit nutzt den Ansatz zur Differenzierung von Körperbildern, versteht Körper jedoch als historische, gesellschaftliche, geschlechterspezifische sowie kulturelle Konzepte (vgl. Schade 2008).

37 Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001, S. 12f.

38 Bereits Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Edmund Husserl unterscheiden zwischen materiellen und mentalen Bildern (Kant: *Bild und Einbildung*, Hegel: *Bild und Erinnerung*, Husserl: *Bildbewusstsein und Phantasie*) (Mersch, Dieter / Oliver Ruf: «Bildbegriffe und ihre Etymologien». In: Günzel, Stephan / Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2014, S. 1).

39 Vgl. Fuchs 2000.

den bildenden Künsten kommt bei der Veranschaulichung, der Verstärkung und der Tradierung von Körperbildern eine große Bedeutung zu.⁴⁰ Bild gewordene Körper sind in allen Epochen und Kulturen zu finden. Um nur einige Beispiele zu nennen: Archäologische Funde, wie die *Venus von Willendorf* (unbekannter Künstler, ca. 24.000–22.000 v. Chr.) belegen, dass bereits die frühesten Artefakte der Kunst- und Kulturgeschichte Körper zeigen. Der Akt, entstanden als Haltungs- und Bewegungsstudie am meist nackten Modell, ist schon in der Antike als eigenständiges Genre etabliert und vollzieht über die Jahrtausende eine wechselvolle Geschichte. Er ist Restriktionen unterworfen und verliert doch nie seine Anziehungskraft für Kunstschaufende und Betrachtende. In der christlich geprägten Kultur ist der *Corpus Christi* nicht nur in der eucharistischen Liturgie, sondern insbesondere auch in der Kunstproduktion epochenübergreifend präsent. Mächtige haben seit jeher ihren Herrschaftsanspruch über Herrscherbildnisse, Portraits und imposante Ganzkörperbilder und -statuen zum Ausdruck gebracht und auch für die Nachwelt hinterlassen. Die Renaissance sucht nach dem idealen Maß, Körper werden vermessen zur Proportionierung und Perspektivierung des Körpers im Bild und als Skulptur – Leonardo da Vincis *Vitruvianischer Mensch* (ca. 1490) wird zum Inbegriff dieser Ambition und zum ikonischen Körperbild. Dient der Körper in der bildenden Kunst bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert primär als dekoratives und idealisiertes Abbild, wandelt sich der Umgang mit dem Körper in der Moderne. Der Kubismus zeigt den Körper fragmentiert und spielt mit seiner Wahrnehmung, die expressionistische Kunst will in der Darstellung von Körpern innere Gefühle zum unmittelbaren Ausdruck bringen, der Surrealismus das Unterbewusste. Radikal neu gedacht wird der Körper im 20. Jahrhundert, er ist nicht mehr *nur* Motiv, sondern wird mit der *Body Art* auch zur Leinwand, zum Material, er wird selbst Kunstmedium und Kunstobjekt.⁴¹ Neue Medien, wie Fotografie und Videoinstallationen und auch die Aktionskunst erweitern das Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten. Kunstaktionen, wie Marina Abramovičs selbstverletzende *Rhythm 0* (1974) Performance oder die kathartischen Blutorgien des Wiener Aktionismus verändern drastisch das Verständnis vom Körper in der Kunst. Kunst wird zum Selbstexperiment mit den Körpern der Künstlerinnen und Künstlern, oder in den Worten des Künstlers Günter Brus: «Mein Körper ist die Absicht, Mein Körper ist das Ereignis, Mein Körper ist das Ergebnis».⁴² Aber nicht nur der Körper im Bild und der Körper der Kunstschaufenden werden in der Moderne und Postmoderne thematisiert, im Zuge der Entwicklung der Rezeptionsästhetik, rücken auch die Betrachtenden, ihre Wahrnehmung eines Kunstwerkes und ihre körperliche Interaktion mit ihm in den Fokus des Interesses.

Zeitgleich beginnt in den 1970er-Jahren die Frauenbewegung die Bedeutung von Frauen und Frauenkörpern in den Künsten zu hinterfragen und tut dies zusammen mit den *Gender Studies* auch gegenwärtig noch, denn sowohl die Fülle weiblicher

40 Vgl. Phaidon Herausgeber: *Kunst und Körper*. Berlin 2016.

41 Vgl. Schneede, Marina: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002.

42 Ebd.: S. 24.



1 Protestplakat *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (1989).
© Guerrilla Girls (Courtesy www.guerrillagirls.com)

nackter Körper im Bild als auch die Marginalisierung von Frauen als Künstlerinnen in der Kunstgeschichte, z. B. in kunsthistorischen Texten, der musealen Praxis oder durch ihren Ausschluss von akademischen Ausbildungsstätten, sind evident, ebenso wie kunst- und kulturtheoretische und gesellschaftliche Diskurse, die diese patriarchalen Strukturen produziert und perpetuiert haben.⁴³ Die theoretischen Auseinandersetzungen feministischer Wissenschaftlerinnen mit der Thematik haben die akademischen Diskurse um das kulturgeschichtliche Körperbild der Frau nachhaltig beeinflusst. Künstlerinnen, wie z. B. die Guerilla Girls, eine anonyme Gruppe, haben die prekären Verhältnisse über ihre Kunst angeprangert und öffentlich zur Diskussion gestellt. Mit ihrer Plakatprotestaktion *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* (Abb. 1) haben sie 1989⁴⁴ auf das Missverhältnis zwischen den im Museum vertretenen männlichen und weiblichen Kunstschaffenden und den ausgestellten weiblichen Akten aufmerksam gemacht.⁴⁵

Feministische Künstlerinnen wie Valie Export oder Kiki Smith versuchen mit ihrer Kunst und auch unter Einsatz ihres eigenen Körpers, einer Vereinnahmung des weiblichen Körpers durch männliche Künstler entgegenzuwirken und die mediale Konstruktion von Weiblichkeit offenzulegen.⁴⁶

43 Vgl. Salomon, Nanette: «Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden». In: Zimmermann, Anja (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*. Berlin 2006 [1993], S. 37f.

44 2005 und 2012 wiederholten die Guerilla Girls ihren Protest und zählten erneut mit ebenfalls ernüchternden Ergebnissen (Guerilla Girls: *Homepage der Künstlerinnengruppe*. <https://bit.ly/3vlluuq> (29.01.2019)).

45 Tatsächlich wurde die Ausstellung des Plakats vielerorts abgelehnt und zwar aufgrund des phallisch anmutenden Fächers. Der weibliche Akt, der an Dominique Ingres angelehnte *Große Odaliske*, stellte für die Aussteller hingegen kein Problem dar (Phaidon 2016, S. 193).

46 Vgl. Brunner, Markus: ««Körper im Schmerz» – Zur Körperpolitik der Performancekunst von Stelarc und Valie Export». In: Villa, Paula (Hrsg.): *Schön Normal. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf somatische Selbsttechnologien*. Bielefeld 2008, S. 21–40. <https://bit.ly/3lPpjWT>, S. 1–21 (05.08.2018).

Neben Körpern in der Kunst begegnen uns Bilder von Körpern insbesondere im medizinischen Kontext. Die systematische Erforschung der Funktionsweise des Körpers und seiner Anatomie sind jedoch vergleichsweise junge Disziplinen, vielmehr prägten Ahnungen und Vermutungen das Wissen um den Körper.⁴⁷ Erst im Zuge der Renaissance und der europäischen Aufklärung billigte die katholische Kirche die Leichenöffnung und gab damit den Startschuss für eine Aufholjagd: Die Anatomie des Menschen wurde erschlossen. Erstmals wurden Leichen systematisch seziiert, um das Körperinnere zu studieren. In diesem Zusammenhang kooperierten Medizin und Kunst eng miteinander. Um die neu gewonnenen Erkenntnisse festhalten und verbreiten zu können, wurden Kunstschaaffende berufen. Das Écorché, die Darstellung eines lebendig anmutenden gehäuteten anatomischen Modells, vereint wissenschaftlich-anatomische und ästhetisch-künstlerische Qualitäten und diente sowohl der angehenden Ärzteschaft als auch Kunstschaaffenden als Orientierung für ihre Arbeit. Im 16. und 17. Jahrhundert erschienen zahlreiche Anatomie-Atlanten, wie z. B. *De humani corporis fabrica* (1543) des Anatomen Andreas Vesalius,⁴⁸ die mit ihrem sezierenden Blick für die Entstehung eines neuen Wissensparadigmas stehen.⁴⁹ In den Abbildungen und ebenso in anatomischen Wachspräparaten schlagen sich ungeachtet der wissenschaftlichen Fortschritte die gängigen männlichen und weiblichen Darstellungstopoi der Zeit nieder. Der hautlose weibliche Körper ist ein Tabu, während männliche Modelle zum Teil in Gänze gehäutet sind und in unterschiedlichsten Posen gezeigt werden.⁵⁰ Weibliche Wachsfiguren der *Specola*, des Naturgeschichtlichen Museums der Universität in Florenz, beispielsweise, sind jung und schön, die Gesichter unversehrt, der Blick lasziv. Mit ihren geöffneten Torsi bieten sich die Figuren makaber in erotischen Posen der Schaulust der Betrachtenden dar.⁵¹

Die Arbeit der Kunstschaaffenden als Vermittler der menschlichen Anatomie wurde im Laufe der Zeit mit den sich entwickelnden medizinischen Technologien und dem Herausbilden von Fachkräften auf diesem Gebiet durch bildgebende Verfahren der Medizin ersetzt. Das älteste Verfahren, das Röntgen, wurde 1895 entdeckt. Die Röntgenstrahlen ermöglichten erstmals den Blick in den lebendigen und ungeöffneten Körper. Die bildgebenden Verfahren haben sich seit der Entdeckung des Röntgens rasant entwickelt. Unterschiedliche Methoden (wie z. B. Kernspinto-

47 Beispielhaft hierfür kann die Funktion des Blutkreislaufes genannt werden, die erst im Jahre 1616 durch William Harvey entdeckt wurde. Zuvor galt der Blutkreislauf nach Claudius Galenus (gestorben im Jahr 200), der sich an der antiken Säftelehre orientierte. Auf die menschliche Anatomie wurde von tierischen Befunden geschlossen.

48 Vesalius, Andreas: *De humani corporis fabrica libri septem*. Basel 1543.

49 Benthien, Claudia / Christian Wulf: «Einleitung. Zur kulturellen Anatomie der Körperteile». In: Benthien, Claudia / Christian Wulf (Hrsg.): *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg 2001, S. 13.

50 Elsaesser, Thomas / Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2011, S. 142.

51 Helas, Philine: «Madensack und Mutterschoß: Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance». In: Benthien, Claudia / Christian Wulf (Hrsg.): *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg 2001, S. 187f.

mografie, Sonografie, Endoskopie oder Thermografie) sind zwischenzeitlich etabliert, werden in der medizinischen Praxis und der wissenschaftlichen Forschung angewendet und aktualisiert, um Körperprozesse abzubilden oder Innenansichten des Körpers zu bieten. Waren Ästhetisierung und die künstlerische Urheberschaft der Darstellungen der menschlichen Anatomie zuvor noch offensichtlich, so gilt für die bildgebenden Verfahren in der Medizin, dass Sichtbarkeit als *Wahrheitsinstanz* in unserer Gesellschaft kulturell akzeptiert ist.⁵² Im *Glauben* an die Wissenschaft und die Objektivität von medizinischen Abbildungen wird nur selten hinterfragt, wie die Bilder entstehen und wer sie interpretiert. Doch in die Herstellung der Bilder, die wissenschaftliche Informationen visualisieren, um in der Diagnostik und der Forschung eingesetzt zu werden, fließen durchaus ästhetische Kategorien und kulturell codierte Standards ein. Die Bildproduktion und die Interpretation werden in der Ausbildung erlernt und in der Arbeitspraxis habitualisiert. Generationelle und Statusunterschiede spielen darüber hinaus eine wichtige Rolle bei der Interpretation und der Deutungshoheit der *deutungs offenen* Bilder.⁵³

Der Autoritäts- und Bilderglaube gilt nicht nur in hohem Maß für medizintechnische Visualisierungen, sondern auch für die Medien Fotografie und Film. Nicht nur in der frühen Phase ihrer Entstehung galten beide Medien als Bürgen der Authentizität.⁵⁴ Schienen sie doch als erste Medien überhaupt in der Lage die Wirklichkeit im Bild einzufangen und originalgetreu wiederzugeben. Am Beispiel des Films zeigt sich, dass gerade die frühen theoretischen Auseinandersetzungen der formalistischen und realistischen Schule sich an der Frage rieben, inwieweit Film eine Wirklichkeitsübertragung ermögliche (Siegfried Krakauer und André Bazin) oder ob er über seinen artifiziellen Charakter zu bestimmen sei (Rudolf Arnheim und Béla Balázs). Das Verhältnis zwischen der Filmaufnahme und der aufgenommenen Realität wurde damit zu einer Leitfrage der Filmtheorie⁵⁵ und wirkt sich auch auf den Körper und seine Repräsentation aus. Die Aussage des Filmemachers und Theoretikers Dziga Vertov (*Kinoki-Umsturz*) von 1942 zeugt bereits vom Wissen um den (und dem) bewussten Einsatz der Konstruiertheit filmischer Körperbilder:

Ich bin Kinoglaz, ich schaffe einen Menschen, der vollkommener ist als Adam, ich schaffe Tausende verschiedener Menschen nach verschiedenen, vorher

52 Burri, Regula Valérie: «Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen». In: *Zeitschrift für Soziologie* 37 (4), 2008, S. 354.

53 Ebd.: S. 351ff.

54 Für die Fotografie wurde die Frage nach der Authentizität von Bildern insbesondere mit ihrer Digitalisierung noch einmal virulent, sie verursachte eine regelrechte Bildkrise, in der ein Glaubwürdigkeitsverlust insbesondere journalistischer Bilder befürchtet wurde und zur Trennung zwischen *echtem* Fotojournalismus und elektronischer Bildbearbeitung aufgerufen wurde (vgl. Wyss 2014, S. 8f.). Der Wahrheitsgehalt eines Bildes wurde mitunter an Verfahren und materielle Grundlagen gebunden. Die analoge Fotografie misstraut der digitalen und erkennt dabei, dass Manipulation schon bei der Auswahl eines Motivs und der Bildkomposition beginnen kann.

55 Vgl. Elsaesser/Hagener 2011.

entworfenen Plänen und Schemata. – Ich bin Kinoglaz. – Von einem nehme ich die stärksten und geschicktesten Hände, von einem anderen die schlankesten und schnellsten Beine, von einem dritten den schönsten und ausdrucksvollsten Kopf und schaffe durch Montage einen neuen vollkommenen Menschen.⁵⁶

Die Illusion des idealen Körpers wird als Produkt der Montage und Inszenierung entlarvt. Doch bleibt seine *Gemachtheit* in den massenmedial verbreiteten foto-realistischen Bildern von Körpern in der Regel verborgen und die konstruierten Körper werden in ihrem unreflektierten Konsum mit der Wirklichkeit gleichgesetzt. Medien prägen und verbreiten Körperbilder. Im gesellschaftlichen Diskurs um den Körper vermögen sie zu polarisieren, politisieren, faszinieren und zu berühren. Dies gilt im beträchtlichem Maße für den Film. Dominiert doch schon am Anfang der menschlichen Präsenz im Stummfilm der Körper als Ausdrucksmittel über die Sprache – und das *Kino der Attraktionen* appelliert an die Sensationslust des Publikums.⁵⁷ Die Konstruktion von Körperbildern thematisierend, hat die film- und medienwissenschaftliche Forschung der letzten Jahrzehnte Körper und ihre Inszenierung unter die Lupe genommen⁵⁸ und sich damit befasst, wie die filmisch vermittelten Körperbilder entstehen, produziert und verbreitet werden und mit ihrer Rezeption wieder in gesellschaftliche Diskurse einfließen, letztlich also selbst wieder Realität erzeugen.⁵⁹ Insgesamt richtet sich die Aufmerksamkeit der Medien-, Film-, Bild- und auch der Kunstwissenschaft nicht mehr nur auf die Körperrepräsentation an sich, sondern vermehrt auf die *Maschinerie* seiner Repräsentation.⁶⁰ Mit jeder neuen technologischen Innovation ergeben sich in Hinblick auf den Körper und seine massenmediale Repräsentation neue Herausforderungen. Wie z. B. die Bilderflut des World Wide Webs und damit verbunden die zunehmend über Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken (die massiv über den Körper funktioniert) ausgehandelte personale Identität.⁶¹ Oder auch die Reproduktion des Körpers als *Corpus Virtualis*, etwa in Form von dreidimensionalen Avataren, die

56 Zitiert in Stiglegger, Marcus: «Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers». In: Frölich, Margrit / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hrsg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 19. Marburg 2001, S. 9.

57 Vgl. Gunning, Tom: «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avantgarde». In: *Wide Angle* 8 (3–4), 1986, S. 63–70.

58 Zur Vertiefung vgl. u. a. Felix, Jürgen (Hrsg.): *Unter die Haut: Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. Filmstudien, Bd. 3. St. Augustin 1998; Frölich, Margrit / Reinhard Middel / Karsten Visarius (Hrsg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 19. Marburg 2001; Nessel, Sabine / Winfried Pauleit / Christine Ruffert / Karl-Heinz Schmid / Alfred Tews (Hrsg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Berlin 2008, S. 132–144; Ritzer, Ivo / Marcus Stiglegger (Hrsg.): «Film | Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie». In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 12 (1), 2012, S. 7–15.

59 Vgl. Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden 1996.

60 Weiss 2010, S. 60.

61 Unger, Alexander: «Identitätsbildung zwischen Kontrolle und Unverfügbarkeit Die Rahmung von Interaktion, Selbstdarstellung und Identitätsbildung auf Social Network Sites am Beispiel Face-

menschliche Bewegungsabläufe imitieren und durch Körperscans digitale Doppelgänger existierender Personen nachbilden können.⁶² Aber auch die *Virtual Reality* eröffnet ganz eigene Fragestellungen über den Körper und seine Repräsentation. Wie beispielsweise darüber, wie der reale Körper in der VR-Erfahrung mit virtuellen Charakteren und im virtuellen Raum (inter-)agiert und wie sich diese immersive 360° Erfahrung auf den Körper und seine Wahrnehmung auswirkt?⁶³

| 1.2 Leib

| Eigenleibliche Erfahrung

Im Diskurs um den Leib hat sich insbesondere die Phänomenologie verdient gemacht, die ihn gewissermaßen als Forschungsfeld *entdeckt* hat. Die Phänomenologie als Disziplin wurde von Edmund Husserl um 1900 begründet. Als Antwort auf den cartesianischen Dualismus unterscheidet er das Körper-Ding vom empfindenden Leib.⁶⁴ Die Phänomenologie nach Husserl und auch ihren anderen Vertretern wie Maurice Merleau-Ponty oder Jean-Paul Sartre definiert den Menschen nicht über seine Fähigkeit zum rationalen Denken, sondern über das Fühlen und postuliert den Leib als Zugang zur Welt: «My body is the fabric into which all objects are woven, and it is, at least in relation to the perceived world, the general instrument of my «comprehension»»⁶⁵ und seine Sinnlichkeit als Kanal der Wahrnehmung: «[M]y body is not only an object among all objects, [...] but an object which is sensitive to all the rest, which reverberates to all sounds, vibrates to all colours, and provides words with their primordial significance through the way in which it receives them.»⁶⁶ Dabei bilden Körperobjekt und Körpersubjekt eine Einheit, der Dualismus wird von einer Dualität ersetzt.⁶⁷

book». In: Kammerl, Rudolf / Alexander Unger / Petra Grell / Theo Hug (Hrsg.): *Jahrbuch Medienpädagogik 11*. Wiesbaden 2014, S. 35–56.

62 Eine entsprechende Technologie vertreibt das New Yorker Unternehmen Body Labs, entwickelt wurde sie in Kooperation mit dem Max-Planck-Institut für Intelligente Systeme in Tübingen und der Brown University in Providence (Max-Planck-Gesellschaft: «Digitaler Doppelgänger für jedermann». <https://bit.ly/2YVMzda> (08.11.2018)).

63 Als Beispiel wäre hier die VR Experience *The Walk* (CreateVR, im Auftrag von Sony Pictures, 2015: Marketingmaßnahme zur Bewerbung des gleichnamigen Spielfilms von Robert Zemeckis) heranzuziehen: Ohnmacht, Tina: «Eintauchen ins animierte Wasser. Immersives Potential in dem Animationsfilm DER MÖNCH UND DER FISCH». In: *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. [Immersion: Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts 19] (1), 2019, S. 89–104.

64 Vgl. Fuchs 2000, S. 45; Marzano 2013, S. 51.

65 Maurice Merleau-Ponty zitiert in Sobchack, Vivian C.: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley / Los Angeles 2004, S. 72.

66 Ebd.: S. 53.

67 Marzano 2013, S. 54.