

Körper, Medium, Repräsentation

Einleitende Bemerkungen

Von Ivo Ritzer / Marcus Stiglegger

Der Körper ist ›in‹. Das gilt nicht nur für ethische Diskussionen um reproduktionsfähige Biotechnologie, nicht nur für das alltägliche Leben mit Schönheits- und Sportstudios, sondern vor allem auch die akademische Agenda. Ob der zivilisationskritische Neomarxismus nach Theodor W. Adorno und Max Horkheimer¹, die neosurrealistische Schizozoologie nach Gilles Deleuze und Félix Guattari², die diskursanalytische Kulturwissenschaft nach Michel Foucault³, die poststrukturalistischen Gender Studies nach Judith Butler⁴, die Konzeption theatraler Performanz nach Erika Fischer-Lichte⁵, die kunsthistorische Bildwissenschaft nach Hans Belting⁶ oder die phänomenologische Filmtheorie nach Vivian Sobchack⁷: Sie alle haben den Körper neu ›entdeckt‹ und zum Zentrum ihrer Aufmerksamkeit gemacht⁸. Es geht ihnen, bei allen differenten Konzeptionen im Detail, um Reflexionen über Natur und Kultur, Präsenz und Abwesenheit, Identität und Alterität, wobei der Körper zum Kristallisationspunkt von polemischen Spekulationen und argumentativer Beweisführung gleichermaßen wird.

Wie die genannten Autoren wollen wir den Körper nicht als evidente, ›natürliche‹ Größe auffassen, sondern in seiner historisch-sozialen Dimension begreifen. Er ist immer schon Repräsentation, auch wenn er noch nicht von Repräsentationen zwei-

ter Ordnung dargestellt wird. »Der Körper ist selbst ein Bild, noch bevor er in Bildern nachgebildet wird«, fasst Hans Belting zusammen: »Die Abbildung ist nicht das, was sie zu sein behauptet, nämlich *Reproduktion* des Körpers. Sie ist in Wahrheit *Produktion* eines Körperbilds, das schon in der Selbstdarstellung des Körpers vorgegeben ist«⁹. Der Körper wird hier deshalb nicht biologistisch, sondern als kulturelles Konstrukt verstanden, auch wenn dieses Konstrukt rückzukoppeln ist an leibliche Erfahrung. Erfahrung verstehen wir dabei als den an Wahrnehmung gekoppelten Konnex zwischen Körper und Repräsentation, stofflichem Leib und symbolischer Präsenz. Es geht damit sowohl um (mentale) Vergegenwärtigungen von Vorstellungen als auch (materiale) Darstellungen von Vorstellungen, die in psychologisch-physischer Relation zum Körper stehen. Er nämlich besitzt eine doppelte Fähigkeit: Der Körper wird dazu genutzt, a) endogene, d.h. innere Repräsentationen zu schaffen und b) objektive, d.h. äußere Repräsentationen zu rezipieren. Endogene Repräsentationen werden vom Körper imaginativ selbst produziert, objektive Repräsentationen sind angewiesen auf einen medialen Körper, durch den sie wahrnehmbar werden. Als kulturellen Praktiken gilt letzteren der Fokus dieses Bandes.

Wo die Repräsentation als komplexer Symbolisierungsprozess ergo dem Menta-

Körper, Medium, Repräsentation

len zuzuordnen ist, steht das Medium auf Seiten der Materialität. Indem es aber als Mittler zwischen Körper und Repräsentation fungiert, amalgamiert es mentale und materiale Qualitäten zu einem in sinnlicher Rezeption konstituierten Einheitseffekt. Es ermöglicht, repräsentierte Körper von präsenten Körpern zu unterscheiden, indem, um einen Gedanken von Niklas Luhmann aufzunehmen, seine Form durch »Selektion aus Möglichkeiten«¹⁰ zwischen Elementen wahrnehmbare Verdichtungen schafft.

Mediale Repräsentationen implizieren einen zweifachen Rekurs auf den Körper. Einerseits lassen sie das Medium als aktuellen Träger respektive virtuellen Körper begreifen, von dem die Repräsentation ihre Gestalt verliehen bekommt. Weil eine Repräsentation nicht über einen Körper verfügt, verlangt es ein Medium, das sie verkörpert. Medien machen Körper präsent, während die Repräsentation auf ein Abwesendes rekurriert, das von ihr stellvertretend repräsentiert wird. Das Trägermedium, dessen die Repräsentation bedarf, um rezipiert zu werden, ist das Medium der Repräsentation. Als ihre Medialität erscheint der kommunikative Umgang, den sie im Zeichengebrauch offeriert. Das Trägermedium fungiert hier als basaler Garant symbolischer Techniken, die Repräsentationen zur Erscheinung bringen.

Andererseits greifen Medien auf den anatomischen Körper des Rezipienten zu, dessen Eigen- wie Fremdwahrnehmung sie durch ihre perzeptionspräfigurierenden Strukturen bedingen und modifizieren. Der rezipierende Körper wiederum entkörperlicht zunächst die objektive Repräsentation, bis er sie dann selbst als »organisches« Medium neu verkörpert. Diese sekundäre Animation separiert imaginativ zwi-

schen Medium und Repräsentation, um einen virtuellen Körper zweiter Ordnung herzustellen. Das Medium fungiert daher weder als bloßer Mittler zwischen Repräsentation und wahrnehmendem Subjekt noch im Sinne von Marshall McLuhan als substitutiv-prothesenhafte »Ausweitung seines natürlichen Körpers«¹¹, während die Repräsentation keineswegs als Produzent jenes auratischen »Hier und Jetzt«¹² auftritt, von dem Walter Benjamin mit Rekurs auf das Kunstwerk spricht. Trägermedium und Rezeptionskörper vertauschen vielmehr ihre Rollen im Perzeptionsakt, wobei die Repräsentation zwischen Medium und Körper »wandert«. Sie unterliegt einem in beide Richtungen wirksamen Prozess, steht in Verbindung mit dem sie verkörpernden Medium und den sie lösenden bzw. aufnehmenden Körpern. So ist es nicht nur möglich, die Medialität der Repräsentation als Produkt von verkörperter Erfahrung zu konzeptionalisieren, zwischen einer Kulturgeschichte des Körpers und einer Mediengeschichte der Repräsentation lässt sich ebenfalls produktiv vermitteln.

Auch dispensiert die Digitalisierung der Kultur als bisheriger Endpunkt einer »Technisierung von Körperrepräsentationen«¹³ diesen Prozess nicht. Zwar kommt es zu einer Aufhebung der analogischen Verbindung zwischen Medium und Repräsentation, das Medium als Träger der Repräsentation aber verliert seinen symbolischen Körper keineswegs. Einmal mehr zeigt sich, dass die Relation von Medium und Repräsentation sich nicht in einem technischen Zusammenhang erschöpft. Weder sorgen technische Innovationen zwangsläufig für alternative Repräsentationsweisen noch bilden sich notwendigerweise neue perzeptive Mechanismen aus. Im Fall der digitalen Medien kommt

es lediglich zu einer Akzentverschiebung, die sich in der Relation von rezipierendem Körper und Repräsentation manifestiert. So wie Körper und Gehirn weiterhin als unhintergehbare Bedingung jeder menschlichen Perzeption figurieren, so behalten auch mediale Kanäle ihre bekannten Funktionsoberflächen bei. »Die Repräsentation des Bildes«, so Hans Belting bestimmt, »bleibt weiterhin an den Bildschirm gebunden«¹⁴. Mögen digitale Repräsentationen heute auch nur noch eine virtuelle Visualisierung binärer Daten und keine reproduktive »Ontologie des Modells«¹⁵ mehr leisten, so bleibt die Frage nach der spezifischen Repräsentationspraxis ebenso relevant wie die nach dem spezifischen Medium, in dem der Körper spezifisch dargestellt wird. Während der Körper als biologische Konstante firmiert, gestalten sich neben den medialen Systemen vor allem die repräsentierenden Praktiken als historische Variablen.

Medien|Körper – Körper|Medien

Körper existieren nicht in einem Vakuum. Die Untersuchung ihrer medialen Repräsentationen erscheint nur produktiv, wenn das Konfliktpotential zwischen einem generellen Repräsentationsbegriff und spezifischen Konventionen lokaler Qualität reflektiert wird. Anders gewendet: Sinnvoll wird die Analyse nur dann, wenn sich die Gesamtperspektive aus ihren einzelnen Subidentitäten ableiten lässt. Deshalb ist der vorliegende Sammelband in drei große Blöcke geteilt, die eine perspektivische Orientierung ermöglichen.

Der erste Abschnitt versammelt Ansätze, die einerseits die Mediatisierung des Körpers und andererseits die Körperlichkeit der medialen Repräsentation selbst diskutieren. Ein medialer Körper ereig-

net sich zwischen beiden Polen, gleichsam als Ergebnis einer Reibung zwischen Rezipient und Medium. Auf diesen Prozess gehen die Beiträge des ersten Blocks mit unterschiedlicher Akzentuierung ein. Die australo-britische Medienphilosophin Patricia MacCormack entwickelt in ihrem Text das Konzept der »Cinesexuality« zwischen Repräsentationen von Körpern und dem Körper der ZuschauerInnen. Inspiriert von Gilles Deleuze und Félix Guattari begreift sie das Medium Film als einen »organlosen Körper«¹⁶, zu dem das Auge als reduziertes Geschlechtsorgan in ein sinnliches Verhältnis tritt. Dem audiovisuellen Medium kommt ungeachtet seiner Phantomhaftigkeit somit eine körperliche Qualität zu: Es wird zu einem filmischen Körper, dem sich der menschliche Sinnesapparat in einem quasi sexuellen Akt hingibt. MacCormacks innovatives Theoriemodell plädiert deutlich für eine performative Körperlichkeit des Films (durch Textur, Licht, Schatten, letztlich alle gebotenen Sensationen), die unabhängig von einer bloßen Abbildung des (menschlichen) Körpers besteht und jenseits von symbolischen und semantischen oder gar kulturspezifischen Zuschreibungen funktioniert. »Cinesexuality« kann als Baustein gesehen werden, eine Deleuze'sche Filmphilosophie weiterzudenken und in eine »Schizoanalyse«¹⁷ des Films münden zu lassen. Dieser Ansatz ist zugleich als eine Herausforderung in der Betrachtung anderer audiovisueller Medien zu verstehen, deren Medien-Körper weniger an eine intellektuelle Kognition, als vielmehr an eine sinnliche Rezeption der medialen Performanz appellieren.

Jörg Metelmann fokussiert die Inter-Korporalität zwischen Bildraum und Zuschauerkörper anhand Darren Aronofskys Psychothriller BLACK SWAN (2010).

Körper, Medium, Repräsentation

Er sucht dabei erstens die Synthese einer Filmphänomenologie des Leibes mit einer psychoanalytischen Lesart, um den Film im Kurzschluss von leiblicher Erfahrungsebene und phantasmatischem Imaginärem zu erschließen. Während die psychoanalytische Lektüre mit Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis ein ödipales Drama um die pathologisch misslingende Loslösung der Protagonistin von ihrem Über-Ich ergibt, deutet Metelmann den Film aus phänomenologischer Perspektive nach Maurice Merleau-Ponty und Vivian Sobchack als soziales Drama eines gescheiterten Subjektivierungsprozesses im Sinne inter-korporaler Relationen zwischen Ich und Welt. Je nach Interpretation erscheint der repräsentierte Körper als Phantasma oder für den Zuschauer tatsächlich zu erführendes Fleisch. Zweitens nimmt Metelmann einen mediensoziologischen Blick auf die Körper-Repräsentation des Films ein und versteht BLACK SWAN als Diskursivierung einer postfordistischen Wirtschaftsordnung, die Emotionen ökonomisiert. Er lenkt die Aufmerksamkeit darauf, wie Aronofsky in der Arbeitswelt des Balletts eine Subjekt-Geschichte anlegt, die konsequent durch Praktiken des Körpers narrativisiert ist.

Marcus Stiglegger untersucht in seinem Beitrag, wie der französische Filmmacher Philippe Grandrieux an einer Neukonzeption der körperorientierten Inszenierung arbeitet, indem er etablierte Gesetze eines narrativen Erzählkino systematisch bricht und an die Stelle von Linearität und Psychologie die in ständigem Fluss befindliche Textur der Bilder selbst stellt. Als Basis dienen Grandrieux der menschliche Körper und natürliche Objekte. Mittels Unschärfe, Verdichtung des Bildkaders und einem oft hyperrealen Ton lässt Grandrieux für Stiglegger einen

Medien-Körper entstehen, zu dem sich der Rezipient in Relation setzen muss. Das Ergebnis sind ereignisorientierte, haptische Tableaus, die eine performative Qualität des Mediums über dessen dramaturgische Funktionen stellen. Das Kino von Grandrieux will den Zuschauer laut Stiglegger förmlich zu einer neuen Form der sinnlichen Medienrezeption jenseits des konventionellen Storytelling erziehen. Es geht hier nicht mehr um die nachvollziehbare Entfaltung eines Dramas, sondern um die momentbezogene Gestaltung des Filmkörpers selbst, in der das audiovisuelle Medium zu sich selbst kommt.

Romi Agel knüpft an das Konzept des performativen Körperkino an und arbeitet an einigen Filmen der französischen Autorenfilmerin Claire Denis heraus, wie diese in enger Zusammenarbeit mit ihrer Kamerafrau Agnès Godard den menschlichen Körper selbst zum filmischen Raum, gleichsam zur Körperlandschaft erhebt. Agel betont, dass es Denis dabei vor allem um die Auseinandersetzung mit dem fremden bzw. entfremdeten Körper geht, was sich auteuristisch durchaus in Bezug setzen ließe zur Sozialisation der Regisseurin als Tochter eines französischen Kolonialbeamten in Afrika. Die Autorin zeigt, wie sich Denis' von Beginn an großes Interesse am Körper verdichtet zur filmischen Vermittlung einer poetisch-sinnlichen Erfahrung jenseits dramaturgischer Zwänge – jenem performativen Kino, das auch Grandrieux vertritt. Denis wird somit im zeitgenössischen französischen Kino der Abjektion verortet, das die Distanzierung von klassischen narrativen Strukturen zugunsten einer körperbetonten Erzählweise vorantreibt. In der Inszenierung taktile Bilder durch Groß- und Detailaufnahmen wird eine Sinnlichkeit evoziert, die das Geschehen für den Zuschauer haptisch

erfahrbar machen soll. Körper im Film und der Film-Körper selbst verschmelzen in solchen Momenten zu einer Erkundung taktile Körperlandschaften. Diese seduktive inszenatorische Taktik verdeutlicht Agel an einem drastischen Horrorfilm wie *TROUBLE EVERY DAY* (2001) ebenso wie an einem transkulturellen Drama wie *NÉNETTE ET BONI* (Nénette und Boni; 1996). Sie schließt aus ihren Beobachtungen, dass Denis' Faszination für das Fleisch vor allem auf die Erkundung der äußeren Hülle in Form der Haut oder der Oberfläche inszenierter Gegenstände konzentriert ist, wobei für Agel die mit diesen Mitteln evozierte Haptik den Schlüssel zu einem Verständnis von Denis' Kino bildet.

Bettina Papenburg widmet sich der spezifischen Körperdarstellung bei David Cronenberg, die sie mit Michael Bachtins Konzept des grotesken, also offenen und obszönen Körpers fasst. Der kanadische Filmemacher gilt als Vertreter eines alpträumhaften mediatisierten Körperbildes, das im *creative cancer* seinen prägnantesten Ausdruck findet: Der Körper findet in seinen Tumoren und Wucherungen eine zukunftsweisende Form der kommunikativen Performanz. Krankheit erscheint dabei weniger als Mangel oder Problem denn als eine Chance, den Körper zu transformieren und in »neues Fleisch« umzuwandeln. So lässt Cronenberg in seinen Horrorszenarien neue Organe entstehen oder aus Wucherungen und Tumoren ungeahnte Möglichkeiten erwachsen. Sein Kino erkundet im Kontext des »grotesken Körpers« progressive Möglichkeiten der menschlichen Physis und erschafft Bilder, die zugleich verstören und faszinieren. Papenburg sieht darin einen originellen Ansatz, den metaphorischen Film-Körper selbst in seiner Medialität zum Sprechen zu bringen.

Jens Schröter stellt in seinem Text ein Modell zur Konzeptionalisierung der Relation zwischen menschlichem Körper und dreidimensionalem Bild vor. Dabei wählt er eine medienarchäologische Perspektive ebenso wie einen medienästhetischen und biopolitischen Fokus. Schröter stellt heraus, dass bestimmte 3D-Bilder wie stereoskopische Repräsentationen ein spezifisches Körper-Wissen implizieren, das aus deren apparativer Struktur resultiert. So ist die Stereoskopie dem Humankörper nachgebildet und ein Produkt der physiologischen Optik, während etwa das holografische Bild kein Wissen über den Körper voraussetzt. Wo damit die Stereoskopie als eine Ausweitung des Körpers im McLuhan'schen Sinne zu verstehen ist, nimmt die Holografie nicht den Status einer solchen Extension ein. Auch differieren Holografie und Stereoskopie in ihrem ästhetischen Effekt: Erzeugt letztere durch ihre unhintergehbare Linearperspektive der Einzelbilder nur scheinbar eine dreidimensionale Repräsentation, offeriert erstere ganze spatiale Informationen eines Objekts. Von unterschiedlichen dreidimensionalen Körper-Repräsentationen werden damit auch ganz unterschiedliche Wahrnehmungsformen von Körpern generiert. Abschließend macht Schröter mit Michel Foucault deutlich, wie 3D-Bilder auf der Basis von Wissen über den Körper zu dessen Kontrolle nutzbar gemacht werden können. So beruhen dreidimensionale Repräsentationen nicht nur auf Körper-Wissen, sie vermögen dieses – etwa in der medizinischen Diagnostik – auch hervorzuheben. In einer Analyse von James Camerons 3D-Produktion *AVATAR* (2009) sieht Schröter dieses Potential diskursiviert, wenn Cameron auf diegetischer Ebene des Films ein dreidimensionales Display arrangiert und damit auf Forschungstraditionen anspielt, die über

räumliche Virtualisierungen auf Disziplinierungen des Körpers abzielen.

Mit der simulierten subjektiven Körperlichkeit in der virtuellen Welt des Computerspiels setzt sich Jörg von Brincken auseinander. Die Konstruktion eines virtuellen Körperavatars ist für von Brincken die Voraussetzung des Zugangs zur virtuellen Welt, wobei die Dissoziierung von tatsächlichem Körper und Geist sukzessive voranschreitet. Computerspiele verleihen der phantasierten Überwindung des zum reinen Fleisch degradierten Körpers Ausdruck und ersetzen die Leiblichkeit durch Datenströme. Der Leib tritt über das Interface mit der virtuellen Welt über Visualität und minimale Haptik in Kontakt. Die vom Autor diskutierte These geht davon aus, dass die herkömmliche Praxis des Gaming einerseits traditionelle Dispositive von Subjektivität und subjektiver Selbstgewissheit und damit höchst ideologische Axiome subjektiver Verfügungsmacht weiterführt, weil der Spieler die virtuelle Welt vorrangig und in spezifischer Weise visuell erkennend erschließt. Dies trägt gleichsam zum Verschwinden des Körpers im Blickwinkel des Betrachters bei. Andererseits kennzeichnet von Brincken das spielende Subjekt als immer von Auflösung bedroht, denn es scheint der virtuellen Welt in einer Weise verbunden, die das Regime des Blickes durchbrechen und an seine Stelle den Körper in seiner Ganzheit respektive in seiner Verbindung zur Gesamt-Kontinuität biotechnologischen Existierens setzen kann. Im Fokus der Argumentation steht so zunächst der Blick im Sinne des »Netzhaut-Screens«, der für von Brincken zur Voraussetzung eines immersiven Erlebens wird. Daraus resultiert der »identifikative Modus« des Spielers, der seinen Avatar im Spielkontext als eigenen Körper erlebt. Relevant erscheinen schließlich

Ansätze, den »Körper zurück ins Spiel zu bringen«, wozu die spielerische Möglichkeit und Notwendigkeit der Entscheidung sowie deren Konsequenz eine Rolle spielt: Der Tod eigener oder fremder Avatare will bedacht werden. Unter Rekurs auf Georges Bataille entwickelt von Brincken die These, dass die symbolische Körperlichkeit des Avatars und dessen Schicksal eng verknüpft mit dem realen Empfinden des Spielers bleibt und ein performatives Ausleben der Grenzen in Form symbolischer Körperlichkeit ermöglicht.

Jochen Venus begreift Avatare im Computerspiel als »Global Bodies«, d.h. weltweit verfügbare Körperhüllen, in die hineinzuschlüpfen keine besondere Qualifikation voraussetzt. Er erläutert zunächst das Verhältnis zwischen leiblich gespürter Performanz und öffentlich verkörperter Rolle, um dann mit Bezug auf Kleists Schrift *Über das Marionettentheater* eine normative Ästhetik der Bewegung zu rekapitulieren, die in dem Begriff der Anmut konzipiert wird. Vor diesem Hintergrund zeigt Venus die »Perversion«, die das Computerspiel im Sinne der Anmutsästhetik konstituiert. Insbesondere Spiele wie *Max Payne 2: The Fall of Max Payne* (2003) und *GTA San Andreas* (2004) sind ihm in diesem Zusammenhang aufschlussreich, da sie für Venus eine Körperpolemik reflexiv einsetzen und dadurch eine Diskursivierung vorbereiten können, die der latenten sensomotorischen Desintegration auf eine genuin computerspiel-ästhetische Weise begegnet. Schließlich zeigt Venus am aktuell emergenten Genre der *Let's-Play-Webvideos*, wie das Erlebnis des Computerspiels im Spielenden einen Körperdiskurs freisetzt, für den es im Rezeptionskontext anderer Darstellungsmedien kaum ein Pendant gibt.

Judith Schossböck unternimmt in einem interdisziplinären Crossmapping von phä-

nomenologischer, psychoanalytischer und kognitionswissenschaftlicher Theoriebildung den Versuch, performative Figurationen »unvollständiger« Prothesenkörper als sozio-digitale Utopien zu begreifen. Zunächst reflektiert Schossböck subkulturelle Traditionen des Cyberpunk, Industrial, Modern Primitivism oder Gothic, wo Eingriffe in den Körper besonders häufig auszumachen sind und nicht selten positiv gewendete Konnotationen von »Unvollständigkeit« evozieren. So vermögen prothetisch ins Bewusstsein gerufene »Defizite« durch Praktiken der Fetischisierung oder Dekoration ihren eigenen (erotischen) Reiz zu entwickeln, wie etwa David Cronenbergs *CRASH* (1996) exemplarisch zeigt. Aber auch populäre Science-Fiction-Darstellungen zeugen mit James Camerons *TERMINATOR 2 – JUDGEMENT DAY* (Terminator 2 – Tag der Abrechnung; 1991) oder William Gibsons Roman *Neuromancer* für Schossböck von der Notwendigkeit einer Neuerfindung etablierter Körperontologien, die fähig ist, den post-biologischen Körper als unabgeschlossene Produktion technologischer Eingriffe zu denken. Da Technologie in diesen Körpern nicht mehr nur als Erweiterung fungiert, sondern gänzlich in ihnen aufgeht, votiert Schossböck dafür, eine Dichotomie zwischen Mensch und Maschine ebenso aufzugeben wie die Rede vom »vollständigen« respektive »unvollständigen« Körper. Stattdessen sind hybride Körper im Spannungsfeld von Autonomiestreben und Machtdispositiven als Chance zu einer prothetischen Ermächtigung begriffen, die normative Kontrollmechanismen potentiell zu unterlaufen verstehen. Ungeachtet der utopischen Perspektive plädiert Schossböck für den Prothesenkörper als Analyseraster, das Aufschluss über mediale Repräsentationen des Körpers und ihre ideologische Einbettung zu leisten vermag.

Gendered Bodies

Den Schwerpunkt des zweiten Abschnitts »Gendered Bodies« bilden gendertheoretische Perspektiven auf den mediatisierten Körper. Julia Reifenberger eröffnet diesen Part mit einem Text zur Funktion pornografischer Szenen im narrativen Spielfilm. Dabei steht eine aufschlussreiche Re-Lektüre des psychologischen Horrorfilms *ANTICHRIST* (2009; R: Lars von Trier) im Zentrum ihrer Ausführungen. Ungeachtet der verbreiteten Kritik, von Triers Film leiste einer banalen Misogynie Vorschub, indem er ein »weibliches« Prinzip, das krank, naturhaft zerstörerisch und letztendlich böse erscheine, dem »männlichen« Prinzip einer lebensbejahenden und -erhaltenden Kultur entgegenstelle, begründet Reifenberger in der subjektiven Vieldeutigkeit der Inszenierung einer vielschichtigen Neuformation des Geschlechtskörpers, der sich im gewalttätigen Akt selbst negiert, um jenseits dieses Schocks neu entstehen zu können. Aus dieser Perspektive erscheint der kontroverse Film weniger ideologisch affirmativ als fragend auf der Suche nach einer funktionierenden Gender-Identität jenseits heteronormativer Zuschreibungen. Dabei transzendiert der Film für Reifenberger die Mechanismen einer dichotomischen Psychoanalyse, die bei von Trier eher als Falle denn als Lösung erscheint. *ANTICHRIST* kreist zwar um tradierte Binar-Modelle, bleibt laut Reifenberger aber letztlich mehrdeutig. In seiner Verwendung pornographischer Affektbilder vergleicht Reifenberger von Triers Film mit ähnlichen Geschlechterkämpfen in anderen rezenten Beispielen wie *BAISE-MOI* (Baise-moi – Fick mich!; 2000; R: Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi) und *ANATOMIE DE L'ENFER* (2004; R: Catherine Breillat). Sie kommt zu dem Schluss, dass gerade in der Verwendung

pornographischer Bilder eine symbolische Inszenierung des Geschlechterkampfes möglich wird, die das patriarchale Bild selbst diskursiviert.

Susanne Kappesser untersucht den französischen Horrorfilm *À L'INTÉRIEUR* (Inside – Was sie will ist in Dir; 2007; R: Alexandre Bustillo, Julien Maury) mit Blick auf die grenzüberschreitenden Aspekte einer weiblichen Körper-Repräsentation, speziell im Zustand der Schwangerschaft. Dazu rekurriert sie einerseits auf Georges Batailles Theorie der Transgression und andererseits auf Julia Kristevas psychoanalytisches Konzept des Abjekten. Letzteres hilft ihr, den im Film dargestellten Prozess einer Kindesabstoßung zu deuten, der drastische Bilder von erbrochenen Körperflüssigkeiten und schließlich die Geburt eines Babys durch den Mund der Mutter inkludiert. Batailles Transgressions-Begriff macht Kappesser andererseits fruchtbar für eine Analyse der Rauminszenierung im Film, die zwei entgegengesetzte spatiale Ebenen konstituiert und sich damit gemäß der bei Bataille philosophisch ausformulierten Polarität zwischen Kontinuität und Diskontinuität menschlicher Erfahrung lesen lässt. Kappesser kann am Beispiel von *À L'INTÉRIEUR* einen Kurzschluss der Theoreme von Kristeva und Bataille leisten, weil der Film abjektive wie transgressive Vorgänge nicht bloß als Verfemungsprozesse darstellt, sondern an sie Potentiale der Faszination bis hin zum Begehren der fatalen Grenzüberschreitung knüpft. Hierbei spricht der Film durchaus universale, interkulturell effektive Phänomene an, die er allerdings in ein drastisches Inferno der Körperdestruktion münden lässt.

Christian Stumberg analysiert aus Perspektive der Queer Theory den spanischen Horrorfilm *[REC]* (2007; R: Jaime Balagueró, Paco Plaza), der als finales Subjekt der Be-

drohung ein Mischwesen präsentiert, das erneut die Grenzen der Heteronormativität herausfordert. Für Stumberg werden in Gestalt der Hauptdarstellerin zwar konservative Gender-Repräsentationen oberflächlich affirmiert, jedoch zunehmend aufgelöst, sodass ein wesentliches Angstpotential auf dem zugleich monströsen wie mitleiderregenden Transgenderwesen basieren kann. Letztlich ist es hier der genormte, der sportive, der unversehrte Körper, der sich als instabil und angreifbar erweisen wird. Stumberg deutet an, dass mit dem gendertheoretisch sophistizierten Horrorfilm ein nächster Schritt in der Inszenierung von Angst und Identitätskrise möglich wird.

Marcus S. Kleiner setzt sich mit der Repräsentation von maskulinen Körpern in Musikvideos auseinander. Unter Rekurs auf Michel Foucaults Theorie der Macht analysiert er, wie Leitbilder der Männlichkeit performativ produziert werden und als sprachlose Narrationsmedien in einen transformatorischen respektive stereotypen Repräsentationsdiskurs treten. Anhand von Pop-Musikern wie 50 Cent und Marilyn Manson (USA), Rammstein (Deutschland), James Blunt (Großbritannien), Ricky Martin (Puerto Rico) und Enrique Iglesias (Spanien) fokussiert Kleiner differente Kulturräume und arbeitet unterschiedliche Entwürfe von Maskulinität heraus. Dem dominanten Machtkörper von 50 Cent und dem produktiven Körperpanzer von Rammstein stehen so der verhüllte Körper von Blunt und die feminisierten Körper von Martin wie Iglesias gegenüber. Einen Sonderfall bilden korporale Repräsentation bei Marilyn Manson, der eine Uneindeutigkeit von Gender-Identität inszeniert, die ihn im kulturindustriellen Mainstream-Pop zur eigensinnigen Randfigur werden lässt. Auch Mansons Körpermarke deutet Kleiner

letztlich jedoch unter dem Gesichtspunkt einer globalen Pop-Kultur, deren Körper-Repräsentationen sich als Einheit in der Differenz beschreiben lassen.

Gregor Schuhen beschäftigt sich mit Körper-Repräsentationen des Pop-Stars Madonna, die er als performative Transgressionen – durchaus im Sinne der Philosophie der Überschreitung von Georges Bataille – deutet. Madonnas eklektizistische Maskeraden erscheinen ihm dabei einerseits als Möglichkeit, dominante Geschlechterordnungen aufzubrechen: Durch Entwendung männlich codierter Inszenierungen von Gender oder die Hyperbolisierung des weiblichen Körpers als maskulines Blickobjekt stellt Madonna für Schuhen binär gedachte soziale Normen in Frage. Beide Fälle werden als Strategien femininer Selbstermächtigung gewertet, die über eine Aneignung fremder Identitätsmodelle bei simultaner Unterwanderung polarer Identifikationsmodelle funktionieren. Schuhen analysiert Madonna in ihren Maskeraden als Marilyn Monroe, Maria Magdalena oder violente Amazone, um das System der Pop-Künstlerin letztlich als offene Struktur zu deuten, deren semantische Polyvalenz herrschende Diskursformationen immer wieder aufsprengt. Schuhen verdeutlicht in materialnahen Analysen, wie sich die Künstlerin diesbezüglich auch intermedialen und interkulturellen Kontexten und Bildarchiven bedient und sich auf diese Weise fremde Körperbilder zu Eigen macht bzw. diesen neue Aktualität und globale Wirksamkeit verleiht.

Inter|Cultural Bodies

Der dritte Block »Inter|Cultural Bodies« schließlich nimmt die medialen Repräsentationen des Körpers aus interkultu-

reller Perspektive in den Fokus. Lisa Gotto plädiert in ihrer Auseinandersetzung mit interkulturellen Körperkontakten im populären Musikvideoclip für ein Differenzbewusstsein, das dem Fremden seine Qualität als Anderes zugesteht und bereit ist, Ambivalenzen zu denken. Gotto fokussiert das Zusammentreffen »schwarzer« und »weißer« Körper anhand ihrer sichtbaren Hautoberfläche in einem experimentierfreudigen Medium, das seinerseits immer wieder als Oberflächenphänomen adressiert wird und konstitutive Funktion für die in ihm kommunizierten Inhalte übernimmt. Mit John Landis' BLACK OR WHITE (1991) und Chris Cunninghams AFRICA SHOX (1998) treten zwei Musikvideos ins Interesse, die nicht nur auf innovative Weise digitale Technologie einsetzen, sondern auch bemerkenswerte Repräsentationen des Körpers hervorbringen. Während BLACK OR WHITE eine Assimilation differenter Körperkulturen perpetuiert, geht es AFRICA SHOX darum, Brüche zu akzentuieren. Mit klassischen Theoremen postkolonialer Theorie von Frantz Fanon bis Homi Bhabha nimmt Gotto zunächst Bezug auf die soziopolitische Dimension der interkulturellen Körperkontakte, um dann aus medienphilosophischer Perspektive weiter nach der Haut als Einschreibefläche zu fragen. Sie diskutiert neben Marshall McLuhans berühmte-berüchtigten Thesen auch deutschsprachige Ansätze von Dieter Mersch, Dietmar Kamper oder Hartmut Böhme und begreift visuelle Medien dabei als Medien der Taktilität. Diese können durch den diskursiven Komplex der Haut sowohl das Verhältnis von Haptik und Bildlichkeit illustrieren als auch Fragen nach der historischen Gültigkeit medialer Wahrnehmungsweisen beantworten und deren interkulturelle Wechselwirkungen verdeutlichen.

Peter W. Schulze untersucht die Kolonialisierung indigener lateinamerikanischer Körper in europäischen Repräsentationsformen, die von allegorischen Kupferstichen bis zu filmischen Bewegungsbildern reichen. Aufbauend auf postkolonialen Theorien zeigt Schulze, wie durch Zuweisungen von positiver Identität und negativer Alterität ein eroberndes Abbilden entsteht, wobei die Konstruktion eines europäischen Subjekts einhergeht mit der Objektivierung eines unterworfenen Fremden. Dem europäischen Selbstbild wird ein indigenes Fremdbild gegenübergestellt, das sich in sexuell semantisierten Repräsentationsfiguren wie der ›Edlen Wilden‹ oder der ›Kannibalin‹ niederschlägt. Diese Figuren dienen als diskursiver Versuch einer Apologie von Unterdrückung und Enteignung, Versklavung und Auslöschung des stigmatisierten Anderen. Dem entgegen situiert Schulze einen Film wie Nelson Pereira dos Santos' *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* (Mein kleiner Franzose war sehr lecker; 1970), der kolonialistische Formen der Körper-Repräsentation ironisch aufgreift und zugleich durch denaturalisierende Inszenierungsstrategien wie divergierende Bild-Ton-Relationen das Geschichtsbild primär eurozentrischer Historiografie in Frage stellt. *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* kann damit als eine emanzipatorische Repräsentation des lateinamerikanischen Körpers gelten, die nicht länger auf vermeintliche ethnologische Authentizität abzielt, sondern vielmehr die kontradiktorische Qualität kolonialisierender Bildregime vorführt. Für Schulze invertiert der Film die binäre Gegenüberstellung von Identität und Alterität, indem Santos auf die Assimilation des indigenen Fremden an das christlich-europäische Eigene verzichtet und stattdessen Alterität als solche zur Geltung

bringt. Nicht zuletzt stellt der Film so die Frage nach der Abbildbarkeit von Körpern und problematisiert generell den Konnex von Machtkonstellationen und Repräsentationsformen.

Irina Gradinari untersucht anhand aktueller russischer Kriegsfilme, wie sich Erinnerungs- und Identitätsdiskurse in den Körper der soldatischen Protagonisten einschreiben. Sie stellt eine post-sowjetische Tendenz zur fragmentierenden Öffnung ehemals geschlossener Ganzheitskörper fest, die gleichsam als Verletzung von Grenzen und systematische Regeneration verstanden wird. *Mainstream- und Arthouse-Produktionen* arbeiten nach Gradinari beide an einer entnationalisierenden Transgression des hermetischen Kollektivkörpers sowjetischer Prägung, mobilisieren dabei jedoch ebenso unterschiedliche Inszenierungspraktiken, wie sie differente Absichten verfolgen. Wo erstere sich an einer von Hollywood inspirierten Ästhetik versuchen und Körper-Repräsentation polemisch entpolitisieren wollen, leisten letztere eine heterogene Symbiose des russischen Körpers mit dem ehemaligen Feindbild, um individuelle Erinnerung gegen nationale Historiographie auszuspielen. Während der *Mainstream-Film* den transgressiven Akt der Körperverletzung durch narrative Heldenmotivik und die Verschmelzung des Körpers mit der Waffe letztlich wieder ausgleicht, verabschiedet das *Arthouse-Kino* anhand in ihrer Fragilität betonten Körper-Repräsentationen kollektive Identität stiftende Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg.

Die Arbeiten des dänischen Filmemachers Nicolas Winding Refn stehen im Zentrum der Untersuchung von Kai Naumann, der an dem karnevalesken Gefängnisfilm *BRONSON* (2010) und speziell dem surrealen Historienepos *VALHALLA RISING* (Walhalla

Rising; 2010) das Konzept eines mythischen Männerkörpers entwirft. Naumann geht davon aus, dass der filmischen Narration in vielen Fällen Mythenstrukturen zugrunde liegen, sodass der medial repräsentierte Menschenkörper nicht nur auf die eigene Leiblichkeit verweist, sondern vor allem als ein symbolischer Bedeutungsträger fungiert. Er belegt an den besagten Filmen von Refn, wie dieser mythische Körper filmisch codiert und aufgeladen wird, um schließlich als zentraler Schauplatz der inszenatorischen Signifikation zu funktionieren. Dabei ist bemerkenswert, wie das performative Kino von Refn sich gängigen Narrationsformen und Strategien der Charakterzeichnung programmatisch widersetzt, um einen filmischen Körper auf der Leinwand zu generieren, der sich vom vorgegebenen Thema schließlich ablöst und ein mediales Eigenleben entfaltet. Der Film-Körper selbst wird so zum Zeichensystem einer prothetischen Weiterführung zyklisch strukturierter Mythentraditionen. Die eigentliche Erzählung ereignet sich auf diese Weise zwischen Leinwand und Rezipient.

Thomas Morsch leistet in seinem Aufsatz eine Analyse des Transitkörpers in den Filmen von Olivier Assayas. Bei den Akteuren von Assayas' Globalisierungs-Trilogie – bestehend aus den Filmen *DEMON-LOVER* (2002), *CLEAN* (2004) und *BOARDING GATE* (2007) – handelt es sich um Körper, die mimetisch mit den internationalen Waren- und Finanzflüssen verbunden zu sein scheinen. Immer in Bewegung sind sie doch nicht auf Reisen, d.h. sie akkumulieren keine Erfahrungen und erweitern nicht ihre Subjektivität. Sie befinden sich vielmehr dauerhaft im Transit. Statt die rein funktionalen Nicht-Orte zwanghaft dem menschlichen Maß anzugleichen, wie dies etwa Steven Spielberg in *THE TERMINAL* (Terminal; 2002) zelebriert, wo die

internationale Transit Lounge des JFK Flughafens in ein Heim verwandelt wird, haben sich Assayas' Protagonisten umgekehrt diesen transitorischen Orten angepasst und leben einen volatilen Zustand des permanenten Übergangs. In diesem Zuge entwirft Assayas nicht nur eine bemerkenswerte Ästhetik sozialer und narrativer Räume, sondern arbeitet zugleich auch an einer Rekonfiguration von Genremustern und der mit ihnen verbundenen Handlungsräume.

Der Essay von Ivo Ritzer zur Repräsentation des alternden Körpers im Aktionsbild beschließt den Band. Ritzer beginnt mit einer Diskussion der postrukturalistischen Medientheorie, die wie bei Paul Virilio oder Jean Baudrillard wesentlich von der These eines verschwindenden Körpers bestimmt ist. Er fragt nach symptomatischen Effekten des putativen Körperverlusts auf mediale Bilder und spricht das Problem kinematographischer Repräsentationen des Körpers an, die zentral auf einer Positionierung von Körpern im und durch den Raum basieren. Besonders scheint für Ritzer das filmische Aktionsbild in seiner charakteristischen Koinzidenz von Bild und Bewegung gefährdet, wenn der repräsentierte Körper zentraler Träger der Mobilität bleiben soll. Ritzer begreift Filmbilder also als diskursive Repräsentation gesellschaftlicher Praxis und stellt zu Beginn anhand von Brian De Palmas in jeder Hinsicht postklassischem Agententhriller *MISSION: IMPOSSIBLE* (1996) den prekären Status von Körperbildern im digitalen Kino dar. Im Zentrum des Aufsatzes steht dann eine intensive Auseinandersetzung mit Sylvester Stallones Neo-Actionfilm *THE EXPENDABLES* (2010), der einen dichten Diskurs um Körpernostalgie und alternde Hard Bodies führt. Ritzer eröffnet zunächst eine Lesart des Films als Requi-

Körper, Medium, Repräsentation

em für den verschwundenen Körper, um anschließend eine differente Lektüre in Stellung zu bringen. Mit Michel Foucaults, Gilles Deleuzes und Pierre Bourdieus Thesen zu Disziplinargesellschaft, Kontrollgesellschaft, Biomacht respektive Körperkapital wird THE EXPENDABLES neben Filmen wie Clint Eastwoods GRAN TORINO (2008) oder auch Stallones ROCKY BALBOA (2006) und RAMBO (John Rambo; 2008) als Symptom einer sozialen Formation gelesen, die auf aktive Modulation korporaler Kompetenzen zur Bestätigung »erfolgreicher« Lebensgestaltung abzielt. Für Ritzer bilden Fitness und Leistungsfähigkeit damit die performative Matrix eines »gelingenden« Lebensabends, der den Körper bis hinein ins hohe Alter produktiv verwaltet.

Danksagung

Der vorliegende Band basiert auf der in Kooperation der Universitäten Mainz und Siegen abgehaltenen interdisziplinären Tagung »Intercultural Bodies«, die vom ZIS (Zentrum für Interkulturelle Studien) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz gefördert wurde. Wir danken stellvertretend Prof. Dr. Anton Escher, der das Projekt wohlwollend unterstützt hat. □

Anmerkungen

1 Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main 1969. Siehe hier auch die zahlreichen, stark adornitisch geprägten Publikationen von Dietmar Kamper und Christoph Wulf: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main 1982; Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt am Main 1984; Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.): Der Andere Körper. Berlin 1984; Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hrsg.): Transfigurationen

des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte. Berlin 1989.

- 2 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II. Berlin 1992.
- 3 Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. München 1974; Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Frankfurt am Main 1977; Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main 1981; Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Band 1. Frankfurt am Main 1983.
- 4 Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991; Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt am Main 2001; Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt am Main 2009.
- 5 Fischer-Lichte, Erika: Theater im Prozeß der Zivilisation. Zur Geschichte von Körper-Inszenierungen. Tübingen/Basel 2000; Fischer-Lichte, Erika / Fleig, Anne (Hrsg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen 2000; Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian / Warstat, Matthias (Hrsg.): Verkörperung. Tübingen/Basel 2000; Schaub, Mirjam / Suthor, Nicola / Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips. München 2005; Suthor, Nicola / Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration. Paderborn 2006.
- 6 Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001; Belting, Hans / Kamper, Dietmar / Schulz, Martin (Hrsg.): Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. Paderborn 2002; Belting, Hans (Hrsg.): Bildfragen: Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007.
- 7 Sobchack, Vivian: The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience. Princeton, NJ 1992; Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley 2004; siehe ferner: Shaviri, Steven: The Cinematic Body. Theory out of Bounds. Minneapolis 1993; Marks, Laura: The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham/London 2000; McCormack, Patricia: Cinesexuality. Farnham 2008; Barker, Jennifer: The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience. Berkeley, CA 2009;

- Morsch, Thomas: Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino. München 2011.
- 8 Aus medienwissenschaftlicher Perspektive besonders interessant sind darüber hinaus: Felix; Jürgen (Hrsg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. St. Augustin 1998; Peucker, Brigitte: Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste. Berlin 1999; Schneider, Irmela / Becker, Barbara (Hrsg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Frankfurt am Main / New York 2000; Keck, Annette / Pethes, Nicolas: Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen. Bielefeld 2001; Frölich, Margrit / Middele, Reinhard / Visarius, Karsten (Hrsg.): No Body is Perfect. Körperbilder im Kino. Marburg 2002; Nessel, Sabine et al. (Hrsg.): Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper. Berlin 2008; Hoffmann, Dagmar (Hrsg.): Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit. Bielefeld 2010; Morsch 2011, a.a.O.; Ritzer, Ivo / Stiglegger, Marcus (Hrsg.): Film/Körper. Beiträge zu einer somatischen Medientheorie. Navigationen Heft 1, 2012.
 - 9 Belting, Hans: Das Körperbild als Menschenbild. Eine Repräsentation in der Krise. In: ders.: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S. 87-113, hier S. 89.
 - 10 Luhmann, Niklas: Das Medium der Kunst. In: ders.: Aufsätze und Reden. Stuttgart 2001, S. 198-217, hier S. 200.
 - 11 McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Frankfurt am Main 1970, S. 55.
 - 12 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main 1977, S. 136-169, hier S. 140.
 - 13 Schneider, Irmela: Anthropologische Kränkungen – Zum Zusammenhang von Medialität und Körperlichkeit in Mediendiskursen. In: dies. / Becker, Barbara (Hrsg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien. Frankfurt am Main / New York 2000, S. 13-39, hier S. 21.
 - 14 Belting, Hans: Medium – Bild – Körper. Einführung in das Thema. In: ders.: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S. 11-55, hier S. 39.
 - 15 Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes. In: ders.: Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films, hrsg. von Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemerling. Köln 1975, S. 21-27, hier S. 25.
 - 16 Siehe Deleuze/Guattari 1992, a.a.O.
 - 17 Siehe Buchanan, Ian / MacCormack, Patricia (Hrsg.): Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema. London / New York 2008; Sanders, Olaf: Schizoanalyse an den Grenzen der Kontrolle. In: Kleiner, Marcus S. / Rappe, Michael (Hrsg.): Methoden der Populärkulturforchung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele. Münster 2012, S. 69-83.

Auszug aus: Ivo Ritzer / Marcus Stiglegger (Hg.): Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers. © Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-395-4. <http://www.berzt-fischer.de/globalbodies.html>