

Body Turn

Vom Begreifen und Erleben – Körperkunst und Körperwissen um 1900

Thomas Moser
**Körper & Objekte. Kraft- und
Berührungserfahrung in Kunst und
Wissenschaft um 1900.** Paderborn, Brill
Fink 2022. 424 S., 87 Farb- und s/w-Abb.
ISBN 978-3-7705-6757-7. € 69,00

Jun.-Prof. Dr. Markus Rath
Fachbereich III | Fach Kunstgeschichte
Universität Trier
rath@uni-trier.de

Vom Begreifen und Erleben – Körperkunst und Körperwissen um 1900

Markus Rath



Die Monographie von Thomas Moser, 2021 an der Ludwig-Maximilians-Universität in München als Dissertationsschrift eingereicht, hat ein zweifaches Anliegen: Zum einen nimmt die Schrift mit dem Kunstgewerbe eine vergleichsweise randständig behandelte Objektgattung in den Blick, die an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, auch durch beschleunigte Fertigungsverfahren, eine kaum zuvor erreichte Popularisierung erfuhr, um Kunst und Leben durch Gestaltung zu verbinden. Geographisch fokussiert die Untersuchung dabei auf Frankreich und den Art Nouveau, um freilich immer wieder parallele Beispiele aus England oder Deutschland heranzuziehen. Zum anderen verknüpft sie diese

Rehabilitation mit einer wissenschaftshistorischen Analyse der physiologischen Erkenntnisse jener Zeit. Bereits die Einleitung liefert eine konzise Einführung zum menschlichen Tastsinn und nimmt eine strukturelle Distinktion von Körperempfindungen vor, die als thematische Schwerpunkte in zwei Hauptteilen behandelt werden. Unterschieden wird im ersten Teil die explorative haptische Wahrnehmung, während sich der zweite der Tiefensensibilität widmet, also der sinnlichen Erfahrung von Körperkräften. Im Licht dieser unterschiedlichen und doch körperlich verbundenen Sinneseindrücke wird die plastische und performativen Kunst um 1900 betrachtet. Anhand einer instruktiven Engführung künstlerischer und wahrnehmungstheoretischer Felder schlägt Moser dabei eine Neubewertung der Objekte als Zeugen einer zeitgenössisch sanktionierten ‚Tastästhetik‘ vor und deutet körperbezogene Werke und Aufführungen als Belege einer ‚Kraftästhetik‘, die auf eine propriozeptive Resonanz von Schwere und Bewegung abzielte. Moser gelingt damit auf eindrucksvolle Weise, eine historisch spezifische Objektkultur um 1900 sichtbar werden zu lassen, die genuin auf Körpererfahrungen ausgerichtet war.

Haptik und Erotik

Den Auftakt des ersten Hauptteils zur Tastästhetik bildet der ‚Immeuble Lavirotte‘, dessen Haupteingang vom Architekten Jules Lavirotte mit einem phallisch geformten ‚Eidechsentürgriff‘ ausgestattet wurde. **Abb. 11** An diesem spezifisch gestalteten Gebrauchsgegenstand wird deutlich, dass berührender Einsatz und sinnliche Körperaktivierung untrennbar verbunden waren. Wenn hier noch ein geschlechtsof-



| Abb. 1 | Jules Lavirotte, Immeuble de rapport (Immeuble Lavirotte), Türgriff Haupteingang, 1900. Paris, 29 avenue Rapp. Moser 2022, S. 5, Abb. 4

fenes Publikum adressiert sein mag, so konzentriert sich die folgende Auswahl vor allem auf ‚heteronormative‘ Werke, die vornehmlich männlichen Händen erotisierte Frauenleiber darboten. John Ruskins Honorierung des ‚Handwerks‘ Mitte der 1860er Jahre leitet die Diskussion haptischer Sensibilitätslehren ein. Die von Joris-Karl Huysmans geschilderte Hypersensibilität der Décadence wird als Folge eines entwöhnten Fühlapparates gedeutet. So folgten im 19. Jahrhundert Überreizung und ‚Neurasthenie‘ auf Sinnlichkeit und *sensibilité*. Insofern offeriert die moderne Großstadt und ihre Darstellungsmittel, bis hin zum Kino, ein gesamtsinnliches Tasterlebnis. Instruktiv ist dabei auch die in Kunst- und Kulturwissenschaft erstarkte aktivierende Dialektik zwischen Objekt, Seh- und Tastsinn, prominent etwa von Jacques Lacan, Georges Didi-Huberman und Horst Bredekamp vertreten, um die tradierte hierarchische und epistemische Inferiorität des Tastsinns zu relativieren. Dennoch zielt die Argumentation des Verfassers weniger auf eine Positionierung im Feld der Phänomenologie. Vielmehr ist ihm daran gelegen, aktive und passive Tastwahrnehmung sowie die Reziprozität körpersinnlicher Prozesse in Architektur, Kunst und Gestaltung der Belle Époque zu deduzieren. Bei der Unterscheidung zwischen passiver Taktilität und aktiver Haptik hätte freilich, neben den überzeugend ins Feld geführten Positionen von Condillac bis Husserl und Merleau-Ponty, bereits hier an die grundlegende aristotelische Denktradition erinnert werden

können, die seit jeher den Tastsinn als wichtigsten Überlebenssinn bestimmt hatte.

Intrinsisch verbunden mit leiblicher Empfindung ist auch die körperliche Sinnlichkeit. Bei Jules Lavirotte erkennt Moser Konvergenzen von Haptik und Erotik bereits in früheren Werken und Aufträgen. Émile Gallé versah seinerseits die vegetable Ornamentik mit sexualisierten Metamorphosen zwischen Pflanze und Mensch. Diese Konnotationen entspringen einem wissenschaftlichen, künstlerischen und poetischen Kontext, war die transgressive Pflanzenwelt doch als menschliche Metapher für Verführung, Fortpflanzung und Fruchtbarkeit bereits etabliert. Besonders anschaulich wird dies anhand von alltagsbezogenen Kleinplastiken, die das Motiv von Blume oder Blütenkelch mit dem sinnlich-weiblichen Körper verschmelzen. | Abb. 2 | Im Typus der ‚Femme fleur‘ verwandeln sich Gehstockgriffe, Karaffen oder Vasen zu erotischen Handschmeichlern, die als affordante



| Abb. 2 | Eduard Stellmacher für Riessner, Stellmacher & Kessel, Monumentale Amphorenvase mit Nymphe, um 1896. H. 48 cm, Privatbesitz. RAGO-Auctions, 31 October 2024, Art Nouveau | Art Deco Glass & Lighting, Lot 186 ↗

Gebrauchsgegenstände eine aktive Handhabung insbesondere in Form einer „haptischen Leerstelle“ für den händischen Gebrauch ins Werk setzten. Neugieriges Blicken und gebrauchendes Tasten waren, wie bei Max Blondats *Türklopfer* (*La curiosité*), für den anvisierten Gebrauch konstitutiv. | Abb. 3 | Derart gestaltete Objekte deutet der Verfasser somit als Vermittlungsorte zwischen Ästhetik und Funktion, ihre Benutzung als eingelöste Körpererfahrung.

Motive wie die ‚Femme fleur‘ bieten einer zeitgemäßen Kunsthistorik freilich facettenreiche Angriffspunkte. Mosers Blick richtet sich weniger auf

die ikonographischen Implikationen, sondern eine haptische Rezeptionspraxis. Dies geschieht nicht unkritisch, indem der Verfasser in den Verflechtungen von Kreativität und Zeugungskraft patriarchale Machtstrukturen erkennt und die den Objekten innewohnende „hochproblematische Schlagseite“ als „Schattenseite der Vermählung von Kunsthandwerk und Tastlust in der Belle Époque“ bestimmt. Eine weitergehende Diskussion hätte indes die Substitution von Frauenkörper und Konsumobjekt, mithin deren Fetischisierung, noch prägnanter in den Blick nehmen können.



| Abb. 3 | Max Blondat, Türklopfer (*La curiosité*), um 1900. Vergoldete Bronze, H. 10 cm. Privatbesitz. Moser 2022, S. 34, Abb. 10

Sehen und Tasten

Ausgehend von Denis Diderots *Lettre sur les aveugles* und Johann Gottfried Herders ‚tastendem Auge‘ im Plastik-Aufsatz rekonstruiert Moser, inwieweit das 18. Jahrhundert trotz der einsetzenden haptischen Terminologie noch eine berührungslos-geistige Rezeption präferierte, der ästhetische Genuss der Vormoderne also keine konkrete Tastberührungen vorsah. Freilich böten die frühneuzeitliche Sammelleidenschaft für Kleinplastik und die Produktion handlicher Bronzen hier bedeutende Gegenbeispiele. Dem begegnet der Verfasser mit einer zumindest quantifizierenden Position – war diese handaffine Sammelpraxis, im Gegensatz zur objektgetragenen Alltagskultur um 1900, doch einst nur elitären Kreisen vorbehalten. Mit der Entdeckung distinkter Rezeptoren für Druck, Kälte, Wärme und Schmerz kam es zu einer wissenschaftlichen Ausdifferenzierung des Tastsinns. Den Aufstieg der Physiologie zur medizinischen ‚Leitwissenschaft‘ bestimmt Moser als entscheidende Grundlage eines ‚sensual turn‘ zum Ende des 19. Jahrhunderts. Nicht allein die neuen Seherfahrungen dieser beschleunigten Zeit forcierten somit eine gesamtkörperliche Rezeption, vielmehr erweiterte die wissenschaftliche Ausdifferenzierung der Sinneseindrücke auch ästhetische Wahrnehmungskompetenzen. Wie Moser eindrücklich anhand zeitgenössischer Quellen herauszuarbeiten versteht, vermochten gerade die Studien der Physiologie und Psychophysik, eine Neuausrichtung der somatischen



| Abb. 4 | Émile Gallé, *Main aux algues et aux coquillages*, 1904. Glas mit Einschlüssen und Applikationen, H. 33,4 cm. Paris, Musée d'Orsay. Moser 2022, S. 120, Abb. 33

Ästhetik zu befördern. Dabei war eine solche physiologisch-ästhetische Engführung hoch umstritten. Den fortschrittlich-integrativen Positionen von Johannes Müller und seines Schülers Hermann von Helmholtz standen etwa traditionell-hierarchisierende Ansichten von Friedrich Theodor Vischer, Johannes Volkelt und Richard Hohenemser gegenüber, die auf dem ästhetischen Primat des Sehsinns beharrten.

Das Kunsthandwerk, dem Camillo Sitte ein beispielloses Maß an „Styl“ zuschrieb, soll als Zeuge dieser transformierten Körperästhetik dienen. Kunsthanderwerklische Ausbildungsstätten, namentlich die École de Nancy mit ihrem prominenten Lehrer Émile Gallé, schufen Alltagsobjekte, um funktionsgerechte Formen mit visuell-haptischem Genuss zu verbinden. Um die plurisensitiven Qualitäten dieser Erzeugnisse zu erschließen, analysiert Moser zwei zentrale Stränge der Physiologie des frühen 20. Jahrhunderts. Zu-

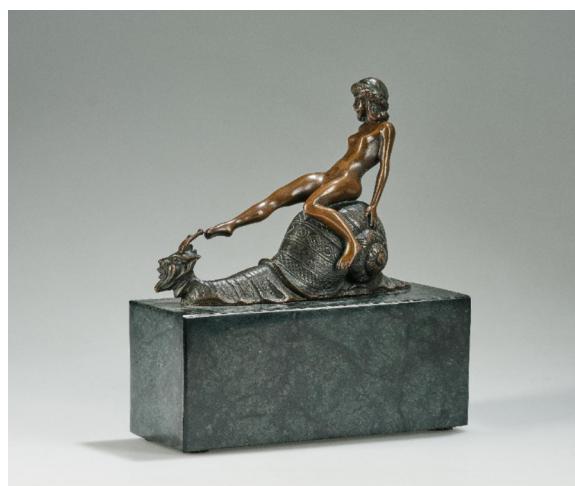
nächst erfolgt dies mithilfe von Karl Groos (*Der ästhetische Genuss*, 1902), der den Nachahmungstrieb als Katalysator kindlicher Weltaneignung deutete, um damit die Funktion der erst 90 Jahre später beschriebenen Spiegelneuronen zu antizipieren. Objekte werden auf Grundlage von Ereigniswerten „abgetastet“, mit erlernten haptischen Erfahrungen „begriffen“. Die mit Eduard Raehlmann vorgestellte empirische Physiologie (1891), die Licht und Schatten als Sinnesparameter wahrgenommener Körperlichkeit deutet, hätte freilich eine wissenschaftshistorische Rückbindung ermöglicht, indem verwandte Prinzipien etwa bereits von George Berkeley Anfang des 18. Jahrhunderts formuliert worden waren. Mit Lucien Arréat und Sully Prudhomme gewinnt Moser ein weiteres Erkenntnisfeld, das die körpermotorische Stimulanz der Augenbewegung als körperaffektive Reize verstand. Hieraus werden zwei Argumentationslinien zugunsten einer zeitgenössischen haptischen Optik destilliert: einerseits die empirisch lernende Unterweisung des Sehsinns, andererseits die sinnesphysiologisch basierte Stimulation des Tastvermögens über die Augenmuskulatur. Die „kontaktfreudige Objektkultur um 1900“ denkt insofern bereits in der optischen Ankündigung der Formen die tastende Einlösung ihres Empfindens mit: „Auch aus dem Quellenbefund heraus ist der haptische Charakter der Objektkunst um 1900 also nicht auf diejenigen Arbeiten zu beschränken, deren tatsächliche Berührung im Bereich des Möglichen lag, sondern auf alle jene auszuweiten, für die eine Berührung auch nur reizvoll wäre.“

Der Krake als Tastwesen

Die hiermit gewonnene, wissenschaftshistorisch fundierte Wahrnehmungsästhetik wird zum Ende des ersten Hauptteils anhand eines prägnanten Motivkomplexes erprobt. Der Krake hat in der Kunst des Art Nouveau ein bemerkenswertes Habitat gefunden, gar eine eigene Untergattung kreiert, den „style pieuvre“ (vgl. Paul Morand, 1900, Paris 1931). Mannigfache Beispiele – eine tentakelumschlängene Vase aus dem Hause Amphora nach Entwürfen von Eduard Stellmacher (1899), das von Camille Patissié entwor-

fene Siegel in Krakenform (1898) oder der von Mathurin Méheut gestaltete alabasterne Kraken-Stockgriff (1910) – scheinen mitnichten einer nur motivischen Vorliebe geschuldet. Vielmehr verbindet sich im Kraken die opulente Objektkultur der Décadence mit zeithistorischer Wissenschaftsgeschichte, indem der Krake nicht nur beliebtes Untersuchungsobjekt der Meeresbiologie sondern auch das populäre Schautier der neuartigen Aquarien war. Die hier aufgespannte kurzweilige Kulturgeschichte des Kraken betont immer wieder das besondere Interesse an den Tastarmen des hochsensiblen Tiers. Zumindest mittelbar lässt sich dies auf Gallés berühmte *Main aux algues et aux coquillages* (1904), die auch das Buchcover zierte, übertragen. | Abb. 4 |

Die frei modellierte Glasplastik besitzt ein überraschend breites Interpretationsspektrum, von nationalpolitischen Implikationen, der Darstellung von Nervenbahnen und der menschlichen Evolution, bis zum symbolistischen submarinen Imaginationsraum. Womöglich mag die faszinierende Form selbst entfernt an einen tauchenden Kopffüßler erinnern. Geboren-Werden und Vergehen, viskose Flüssigkeit und opakes Tastorgan vereinend, wird „symbolische,



| Abb. 5 | Ernst Wörner, Schneckenreiterin (Weibliche Figur auf einer Schnecke reitend), um 1920/30. Bronze, in Brauntönen patiniert, H. 21,3 cm. Privatbesitz. Dorotheum, Auktion Jugendstil & Angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts, 12.12.2022, Lot 251 ↗



| Abb. 6 | François-Rupert Carabin, Vitrine mit allegorischem Dekor, 1895. Nussbaumholz, glasierte Keramik und Glas, 209 × 218 × 163 cm. Paris, Petit Palais ↗

materielle und sinnliche Ambiguität [...] dergestalt zum epistemischen Ding.“ Auch jenseits der Objektkultur tritt der Krake in der Literatur zutage, bei Jules Michelet, Jules Verne und Victor Hugo, der die Tastsensibilität zu seiner eigentlichen Wesenheit erklärt („C'est une peau“). Moser zeigt ferner, dass der Krake zu einem auch erotisierten Tastwesen wurde, als unheimlicher Gegenspieler der oder Metapher für die ‚Femme fatale‘. Gewinnbringend wäre hier vielleicht ein Seitenblick auf verwandte Motive gewesen, wie jenes der ebenso tastaffinen Schnecke, die um 1900 vielfach als symbolisch aufgeladenes Reittier von einer oftmals nackten ‚Femme fatale‘ gelenkt oder gar gereizt wird. | Abb. 5 |

Kraft und Sinnlichkeit

François-Rupert Carabin, Gründungsmitglied der Société des artistes indépendants, wurde besonders für die lebensnahe Körperlichkeit seiner Figuren geschätzt, wie sie etwa in einer 1895 von der Stadt Paris bestellten Vitrine zutage tritt. Getragen wird der Schaukasten von nackten Personifikationen künstlerischer Materialien, wobei die aus Stammformationen erwachsenen Allegorien für ‚Hartholz‘ und

,Weichholz' differenzierte Züge körperlicher Anstrengung aufweisen, wohl um die inhärent abgestufte Kraftaufwendung ihrer Bearbeitung auszudrücken. In die Rückwand mit Teichrelief hat der Künstler ein lächelndes Selbstbildnis eingebracht, wodurch Implikationen zum Aktaion-, Daphne- und Pygmalion-Mythos aufgerufen werden. | Abb. 6 | Trotz ihrer karyatidenhaften Funktion scheinen die Frauenkörper weniger einer klassischen Idealisierung, denn vielmehr der physikalischen Lebenswirklichkeit zu entsprechen. Die Stützfiguren im Werk Carabins haben unter der Last ihrer funktionalen Einbindung jegliches Stilbewusstsein verloren. Mit durchaus sadistisch-voyeuristischem Zug sind sie zur ewigen Anstrengung verdammt. Damit werden sie für Moser zu Zeuginnen einer Kraftästhetik, die sich insbesondere aus der zeitgenössischen Sinnesphysiologie speiste.

Gewiss hätte auch hier ein Blick in die vormoderne Tradition der Tragefigur, beispielsweise die ubiquitären Kanzelträger, eine zusätzliche kunsthistorische Tiefe vermitteln können. Dies wurde freilich an anderer Stelle vom Verfasser ergänzt (Thomas Moser, *Embodied Experiences of Force. François-Rupert Carabin's Female Atlantes and the >Muscular Sense< in late 19th-Century Medicine and Art*, in: ders. und

Wilma Scheschonk (Hg.), *Energetic Bodies. Sciences and Aesthetics of Strength and Strain*, Berlin/Boston 2022, 57–80). Für die Analyse der zeitspezifischen Interferenz von Körperverständnis und Körperfadarstellung behält er den Wechsel aus medizin- und kunsthistorischen Quellen und Werkanalysen bei, um schichtend die Reziprozität wissenschaftlicher und künstlerischer Welterschließung um 1900 herauszuarbeiten. Dabei zeichnet er präzise die physiologische Erkundung des somatosensorischen Cortex nach, der durch Muskel-, Druck- und Berührungsgefühle gebildeten ‚Körperfühlsphäre‘. Auslotungen und Errungenschaften, Dispute und Übereinkünfte schufen so ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein neuartiges Verständnis für eine neuronal differenzierte Oberflächen- und Tiefensensibilität. Im Sinne Dessoirs können Krafterfahrungen auch als Katalysatoren geistiger Vorgänge bestimmt werden. Hierauf fußte eine entscheidende Argumentation der nunmehr aufkommenden Einfühlungsästhetik, wie sie namentlich Friedrich Theodor und Robert Vischer in der Projektion der eigenen Verfasstheit bei der Be trachtung von Natur und Kunst erkannten. Bei Sully Prudhomme werden allgemeine Körperrelationen in physikalische Kräfte übersetzt, auch unabhängig von



| Abb. 7 | Paul Richer, *La poursuite*, um 1900. Gips, H. 51,5 cm. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts ↗

anthropomorphen Strukturen. Und wenn Victor Basch das Einfühlen als Eintauchen in erblickte Gegenstände definiert („se plonger dans les objets extérieurs“), dann ruft er schließlich das Feld einer durchströmten Welt epikureischer Lesart auf, die Daseinserfahrung als Kontaktpräsenz deutet. Auch Victor Hugo, dessen Wasserbezogenheit Moser im Kraken-Kapitel herausstellte, hatte diesen Weltenstrom im Kopf, wenn er im Sinne lukrezscher Wahrnehmungstheorie formulierte: „Pindare plane, Lucrèce plonge. Lucrèce est le plus risqué.“ (Victor Hugo, *Promontorium Somnii*, in: ders., *Œuvres complètes*, hg. v. Jacques Seebacher, Paris 1985, Bd. 5, 652).

Leibliches Eintauchen und verkörperte Raumwahrnehmung bilden tragende Pfeiler der zeithistorischen Einfühlungstheorien, wie sie auch von Karl Groos, Heinrich Wölfflin, Georg Simmel, Clementina Anstruther und Vernon Lee oder Jean-Marie Guyau ausgearbeitet wurden. In ihrer körperkraftbasierten Ästhetik erscheint Kunst nun genuin als lebensanimierende Instanz. Eine gesteigerte körperliche Ansprache, die herausgestellte Affordanz eines Objektes, forcierte gar dessen ‚Wirk-Kraft‘. Hierin erkennt Moser die spezifische Grundlage der zeitgenössischen Adelung des Kunsthandwerks. Etwas eingeschoben wirkt daher die Analyse des pikanten *Fauteil de volupté* für Eduard VII., ein exklusives Möbelunikat zur vielfältigen Unterstützung des Geschlechtsverkehrs, wenngleich auch dieses durch sein unzweideutiges Angebot besticht. Nicht nur in den kraftspiegelnden Werken Carabins und Jean Baffiers, dessen gigantische Soupière von Muskelmännern getragen wird, sondern in allen auf Körperprozesse hin ausgelegten gestalteten Objekten wirke „die Kohärenz aus Vitalität und Kraft ästhetisch sinn- und genussstiftend.“

Kraft und Dynamik

Eine wissenschaftliche Revolution stellten Mitte des 19. Jahrhunderts die neuartigen Erkenntnisse der Thermodynamik und des Energieerhaltungssatzes dar. Hermann von Helmholtz referierte 1847 über die „Konstanz der Kraft“. Nach der Überwindung des kartesianischen Menschenbildes durch die *sensibilité*

gewann nun die Deutung des ‚Menschen als Motor‘ an Gewicht. Im Sinne einer Kraftökonomie wurden Arbeits- und Ermüdungsforschungen vorangetrieben, Kraft-, Arbeits-, Bewegungs- und Sportkultur waren um 1900 eng verflochten. Paul Richer verkörpert diese Symbiose als Physiologe und Künstler und plante, seine Forschungen in einem umfassenden *Atlas physiologique* darzustellen. Seine Plastik aus drei sequenziell vorausstürmenden Sprintern (*La poursuite*, um 1900) wurde von Zeitgenossen verstanden als „Läufer, die den Gesetzen der Physiologie entsprechen [coureurs conformes aux lois de la physiologie].“ | Abb. 7 |

In der Kunst löste immer häufiger eine auf die dynamischen Kräfte gerichtete Körperschau die anatomisch-sezierende Analyse ab. In dynamischer Fortentwicklung des bereits im Quattrocento von Leon Battista Alberti proklamierten morphologischen Strukturverhältnisses eines mit Muskeln und Haut bekleideten Skeletts ging Richer von einem indexikalischen Verhältnis zwischen belebter Körperoberfläche und energetischer Anatomie aus. Diesem Verhältnis wollte auch die Chrono-Fotografie nachspüren – mit mechanistischem Blick sollten die Energiegesetze des menschlichen Körpers, dessen ‚thermodynamische Krafttransformationen‘, auch bildlich bewiesen werden. Seine Befürchtung einer kunstbedrohenden Wissenschaftshegemonie brachte Richer vielfältig plastisch und literarisch zum Ausdruck, um schließlich in einem ‚synagonistischen‘ Verhältnis zwischen nicht-sinnlicher Fotografie und sinnesbewusster Kunst zu münden: „La science propose, l’art choisit.“

Kraftraum Tanz

Das letzte Kapitel der reichen Studie wartet schließlich mit einer bemerkenswerten Neuinterpretation auf, indem Moser hier die Diskrepanz zwischen herkömmlichen Lesarten des ‚entkörperlichten‘ Farbtanzes Loïe Fullers und der tatsächlichen physischen Belastung herauszuarbeiten versteht. Seit ihrer Premiere im Jahre 1892 galt Fuller als erster Popstar der aufziehenden Moderne. Bei ihren Tänzen schwang sie Stoffdraperien mit Arm-erweiternden Bambusstä-

ben und wurde dabei von Dutzenden Beleuchtungstechnikern in eine revolutionäre Lichtshow getaucht. Ihr Mythos als „fée électrique“ basierte auf dieser flüchtigen, in ihrer Volatilität kaum nachvollziehbaren Erscheinung. Als vermeintliche Inkarnation symbolistischer Poesie schuf sie ein abstrakt-expressives Farb- und Formenspiel (vgl. hierzu auch Anja Pawel, *Abstraktion und Ausdruck. Bildende Kunst und Tanz im frühen 20. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2020). Es ist Mosers Anliegen, diese verbreitete Lesart an den historischen Tänzerinnenleib zurückzubinden. Die mit größtmöglicher Leichtigkeit vorgetragenen Tänze basierten auf chronischer Überanstrengung. Fullers bisweilen von Zeitgenossen wie Julius Meier-Graefe wahrgenommene Körperlichkeit wurde als zugleich enttäuschend wie verführernd wahrgenommen. Durchaus handfest wirken denn auch zeitgenössische Darstellungen, wie ihr Porträt von Marie-Félix-Hippolyte Lucas. | Abb. 8 |

Oszillierend zwischen Absenz und Körperschau, lag die Faszination des Fullerschen Tanzes gerade im „effektvolle[n] Wechsel zwischen Präsenz und wandlernder Leerstelle.“ Die Parallelisierung des Tanzaktes mit den zuvor besprochenen Qualitäten des Oktopus wirkt dabei etwas bemüht, indem Moser von einem übertragenen ‚Ergriffenwerden‘ des Publikums ausgeht: „der Tanz ergreift den Zuschauer im Wortsinne.“ Packende Tanzbilder stellten reizvolle Tasterfahrungen in Aussicht. Womöglich hätte hier eine Reflexion zur Doppelnatur des Schleiers, eines sinnlich wie strukturell ambivalenten Stoffes, der Transparenz und Transzendenz verkörpert, fruchtbar sein können. Nicht zuletzt ist seine hauchfeine Haptik auf besondere Berührungssensibilität ausgerichtet.

Als parallele Erscheinung zur tatsächlichen Aufführung entspannte sich ein Paragone, welche Kunst Fullers Tanz am besten einzufangen vermochte. Es waren sprechenderweise kunsthandwerkliche Objekte, die in stillgestellten Tanzsequenzen zumindest teilweise den ersehnten Berührungswunsch einzulösen versprachen. Fullers Hochleistungsperformances fanden ihre greifbare Anschauung in diesen dramatisch dynamisierten Bronzen, die Moser als



| Abb. 8 | Marie Félix Hippolyte Lucas, Porträt von Loïe Fuller. 88,9 x 117 cm. Privatbesitz. Bonhams, 19th Century European Paintings, 7. November 2018, New York, Lot 9W ↗

„Kraftdiagramme“ definiert. Es erscheint durchaus plausibel, diese plastisch ‚objektivierten‘ Bewegungs- serien als antizipierte Verbindung von Kubismus und Futurismus zu deuten. Durch den abschließenden Vergleich mit den chronofotografischen Serien des Physiologen und Fotografen Étienne-Jules Marey wird deutlich, inwiefern dieser vom dynamischen Körper abstrahierte, statt ihn als solchen auszuweisen. So interpretiert Moser, in Anlehnung an Henry van de Veldes Linienästhetik, Fullers Tanzkunst überzeugend als verräumlichtes Kräftespiel und damit als prominente Ausdrucksform der zeitgenössischen Kraftphysiologie.

Fazit

Thomas Mosers fulminante Studie bietet nicht nur eine Analyse der medizinischen, physiologischen und psychomotorischen Forschungen und Errungenschaften um 1900 zugunsten einer hochdifferenzierten taktilen Wahrnehmung, sondern verknüpft diese wissenschaftshistorische Auffächerung auch mit den zeitgenössischen ästhetischen und wahrnehmungstheoretischen Vorstellungen und der damit immanent verbundenen Objektkultur. Dies gelingt

in einer Sprache, die wissenschaftlich präzise und dennoch gewitzt argumentiert. Er zeigt zudem, wie eine gendersensible Ausdrucksweise wissenschaftlich produktiv sein kann, indem sie systematische Gruppenbildungen freizulegen vermag. Thematische und personelle Querverbindungen hätten allerdings durch ein Sach- und Personenregister weiter verdeutlicht werden können. Auch schwankt die Qualität der teilweise allzu klein gedruckten Abbildungen. Einige Motivstränge hätten, wie angeklungen, eine synchrone Verbreiterung sowie eine diachrone Tiefenschau ermöglicht. Basierte doch das zunehmend auch vom Bürgertum praktizierte Sammelwesen der Vormoderne in höchst vergleichbarem Maße auf der nachgefragten Einlösung haptischer Kunsterfahrung und einer im ‚Begreifen‘ erkannten epistemischen Leistung handlicher Objekte.

Auch die vielfach belegte Verwendung künstlerischer Modelle, die klein, häufig beweglich oder verformbar waren, um die haptischen Qualitäten körperlicher Bildanschauung zu vermitteln, stellen kunsthistorische Ahnen des analysierten Ansatzes dar (vgl. etwa

Markus Rath, *Die Gliederpuppe. Kult – Kunst – Konzept*, Berlin/Boston 2016). Diese Hinweise schmälern den insgesamt höchst positiven Eindruck keineswegs, zumal der Autor einige der ausgeklammerten Aspekte, etwa die haptisch-prozessuale Arbeitsweise Rodins, in jüngeren Publikationen verfolgt hat (Thomas Moser, *Rodin's Working Hands. Caressing Plaster, Carved in Marble*, in: Frank Fehrenbach, Laura Isengard, Gerd M. Micheluzzi und Cornelia Zumbusch (Hg.), *Wahrnehmungskräfte – Kräfte wahrnehmen. Dynamiken der Sinne in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, Berlin/Boston 2024, 275–301). Das Buch beschreibt nicht nur den entscheidenden Wandel vom interesselosen Wohlgefallen zur physio-sensualistischen Körperwahrnehmung. In seiner Konzentration auf die körperwissenschaftlichen Prozesse des 19. Jahrhunderts und die Objekt- und Bildproduktion bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts führt Moser vor, wie bedeutend, ja notwendig transdisziplinäre Bezugnahmen sind, um die tiefe Verwobenheit von ‚angewandter Kunst‘ und ‚angewandten Wissenschaften‘ zu begreifen.