

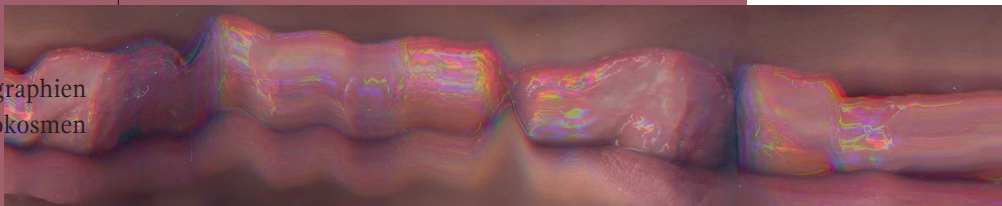
Charlotte Bolwin · Vanessa Franke ·
Waldemar Isak (Hg.)

Mikroformen des Organischen

Körper/Teile in Literatur, Kunst und Film
der Gegenwart

Band —

Mikrographien
Mikrokosmen



6

Königshausen & Neumann

Charlotte Bolwin · Vanessa Franke · Waldemar Isak (Hg.)

Mikroformen des Organischen

MIKROGRAPHIEN / MIKROKOSMEN

Kultur-, literatur- und medienwissenschaftliche Studien

herausgegeben von

Oliver Ruf & Uta Schaffers

Band 6

Mikroformen des Organischen

Körper/Teile in Literatur, Kunst und Film
der Gegenwart

Herausgegeben von

Charlotte Bolwin, Vanessa Franke & Waldemar Isak

Königshausen & Neumann

Gefördert durch



Deutsche
Forschungsgemeinschaft



GUTENBERG
GRADUATE SCHOOL
HUMANITIES & SOCIAL SCIENCES

HUMBOLDT-
UNIVERSITÄT
ZU BERLIN



Dieser Band wurde gefördert von der Gutenberg Graduate School of the Humanities and Social Sciences (GSHS) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät (KSBF) und der Professur für Kulturtheorie und Kulturwissenschaftliche Ästhetik des dazugehörigen Instituts für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin sowie dem Graduiertenkolleg Medienanthropologie (GRAMA) an der Bauhaus-Universität Weimar, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – GRK2558/1 – Projektnummer 413067638.

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> abrufbar.

© 2025

Verlag Königshausen & Neumann GmbH | Leistenstraße 7 | D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de

Buchgestaltung: Kiron Patka nach Entwürfen von Sarah Mavi

Umschlagabbildung: © Nourhene Ghazel. Fragment de l'Entre-Deux. 2023.

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: Sowa Sp. z o.o., Piaseczno, Polen

Printed in the EU

ISBN 978-3-8260-8799-8

eISBN 978-3-8260-8800-1

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

◦ Vorwort	7
◦ Einleitung	
Organische Mikroformen zwischen Wissen und Wahrnehmung	9
CHARLOTTE BOLWIN, VANESSA FRANKE, WALDEMAR ISAK	
◦ Thinking Virality	
Scales, Containers, and Hospitality in <i>Sangre de mi sangre</i>	31
GWENDOLEN PARE	
◦ Rote Fäden, <i>leaky</i> Körper	
Ein Essay	57
MARIE ALINE KLINGER	
◦ Haut, die nicht am Körper aufhört	
Interkorporale Schreibweisen und kritische Phänomenologien	
in Anne Boyers <i>The Undying</i>	73
WALDEMAR ISAK	
◦ The <i>Body-of-holes</i> Understood Through Queer Analilty	
Toni Bentley's <i>The Surrender</i> and Maggie Nelson's <i>The Argonauts</i>	97
MARIA ISERN ORDEIG	
◦ L'expérience sensorielle à travers le scanner à plat	
Vers une narration visuelle autre de la surface du corps	121
NOURHENE GHAZEL	

○ Zur Quantenbildgebung	135
Verschränkte Lichtteilchen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit	
ISABELLE CASTERA	
○ Inside Other Spaces like Bodies	147
or: How to Unsettle [a] Space. Dwelling in Carla Accardi's <i>Triplice Tenda</i>	
MAX WALTHER	
○ Mikrologie der Macht	161
George Lucas' <i>THX 1138</i> und die Regierung des Kleinen	
GEORG DICKMANN	
○ Bodies without Boundaries	185
Drug-infused Intermediality in <i>Theories of Forgetting</i> (2014)	
and <i>Skin Elegies</i> (2021) by Lance Olsen	
HANNA HADJADJ	
○ Un geste viscéral	205
L'organicité comme dynamique narrative des récits de danseurs	
CÉLINE GAUTHIER	
○ Rest und Resistieren	225
Kritischer Vitalismus in Zoe Leonards <i>Strange Fruit</i> (1992–1997)	
SHIRIN WEIGELT	
○ Kurzbiographien der Beiträge:innen	249



Vorwort

Dieser Band ist hauptsächlich aus den wissenschaftlichen und künstlerischen Beiträgen der deutsch-französischen Tagung „Körper-Teile. Mikroformen des Organischen in Literatur, Kunst und Film“ – „Corps – parties. Microformes de l'organique dans la littérature, l'art et le cinéma“ hervorgegangen, die am 01.-02.09.2023 an der Kunsthochschule Mainz stattgefunden hat. Die Publikation wurde dankenswerterweise gefördert von der Gutenberg Graduate School of the Humanities and Social Sciences (GSHS) der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, dem durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) finanzierten Graduiertenkolleg Medienanthropologie (GRAMA) an der Bauhaus-Universität Weimar sowie der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät (KSBF) und der Professur für Kulturtheorie und Kulturwissenschaftliche Ästhetik des dazugehörigen Instituts für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Neben diesen Förderinstitutionen danken die Herausgeber:innen zudem Oliver Ruf und Uta Schaffers für die Einladung in die Reihe *Mikrographien/Mikrokosmen* bei Königshausen & Neumann, Daniel Seger für die freundliche und geduldige Begleitung während der Vorbereitung des Bands, Ulrike Wirth für ihr sorgfältiges und kompetentes Lektorat der Einleitung und Nourhene Ghazel für die Erlaubnis, eines ihrer Bilder für das Cover verwenden zu dürfen.



Einleitung

Organische Mikroformen zwischen Wissen und Wahrnehmung

Charlotte Bolwin, Vanessa Franke, Waldemar Isak



1. Zoom-in(side): Denken und Wahrnehmen entlang kleiner Körper/Teile

Wir bewegen uns in einem faltigen, feuchten Tunnel in rosaroten Schattierungen, übersät mit schillernden Tropfen. Unser Blick gleitet den Tunnel entlang, rutscht entlang der geriffelten Wände, die plötzlich von einer Welle überspült werden. Was wir sehen, scheinen Bilder aus dem Inneren eines Körpers zu sein, die vage an filmische Sequenzen aus dem Biologieunterricht erinnern (Abb. 1). Doch an welcher Stelle dieses Körpers befinden wir uns, in welche seiner Falten sind wir gespült worden? Orientierung scheint nur schwer möglich: Die Räume des Körperinneren entsprechen nicht unseren alltäglichen Sehgewohnheiten, sie bringen unsere gewöhnliche Wahrnehmung von Körper und Raum als Körper *im* Raum durcheinander. Könnte es eine Speiseröhre sein, die sich uns zeigt? Ein Magen oder der Abschnitt eines menschlichen Darms? Handelt es sich denn überhaupt um einen menschlichen Körper? Das extreme visuelle Näheverhältnis und die ungewohnte Innenansicht widersetzen sich einer eindeutigen Lokalisierung ebenso wie einer präzisen Bestimmung der Szenerie. Vor der Soundkulisse dumpfen Gemurmels und feuchter Sauggeräusche fährt die Kamera, die diese Perspektive konfiguriert, nun rückwärts aus dem fleischigen Tunnel hinaus; plötzlich erfolgt ein Schnitt und reißt uns jäh aus der beschriebenen Bildumgebung.

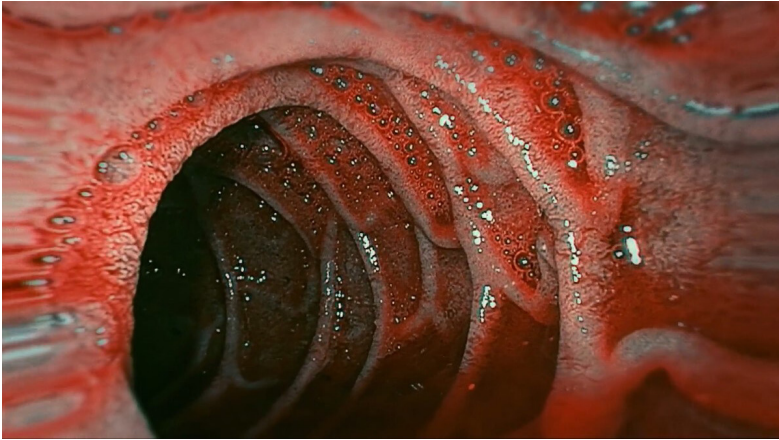


Abb. 1: Ansicht der oben beschriebenen Szene aus *De Humani Corporis Fabrica*. Regie: Véréna Paravel und Lucien Castaing Taylor, Norte Productions, CG Cinéma, Rita Productions 2022. 00:25:43.

In der nächsten Einstellung ist ausschnittshaft die Nahaufnahme eines menschlichen Augapfels zu sehen, dessen Oberfläche von roten Äderchen überzogen ist. Der Bildrahmen schneidet die untere Hälfte von Pupille und Iris ab, die in der Vorstellung zur Ansicht eines ganzen Auges ergänzt werden. Wenige Sekunden später sehen wir, wie das weit geöffnete Auge von einem feinen, stabartigen Instrument perforiert wird, dann eine stählerne Zange, die mechanisch ein fleischiges Gewebe seziert. Die zelluläre Textur des Fleisches zeigt sich in unterschiedlichen Rosa- und Rottönen und unterschiedlicher Struktur, mal feiner, mal gröber, und sie pulsiert, erscheint unzweifelhaft lebendig. Der nächste *Schnitt* und das nächste Bild innerhalb eines Krankenhauses suggerieren, dass wir zu Anfang das Innere eines menschlichen Körpers gesehen haben, wahrscheinlich einen Teil des Gehirns. Und obwohl das medizinische Setting der audiovisuellen Landschaft einen Modus der wissenschaftlichen Distanznahme aufrufen könnte, wirken diese Bilder subkutan ein und nach: Es ist unmöglich, als schauender Körper nicht selbst von ihnen affiziert zu werden. „Affektbilder“ (Löffler 2015) sind diese filmischen Szenen also weniger im Sinne eines bildlichen Ausdrucks von Affekten, sondern in einer viszeralen Bildlichkeit, welche die Betrachter:innen in ihrer Leiblichkeit (be-)trifft.

Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor, Filmemacher:innen und Mitglieder des an der Harvard University angesiedelten Sensory Ethnography Lab (SEL), sind mit ihrem experimentellen Dokumentarfilm *De Humani Corporis Fabrica* (2022) tief in die Welt der organischen Mikroformen des menschlichen Körpers und einen ihrer zentralen Schauplätze – die Humanmedizin – vorgegangen. Entstanden in verschiedenen Krankenhäusern in und um Paris, zeigt der Film das Tagesgeschäft von Ärzt:innen, vor allem Chirurg:innen, sowie Patient:innen, und zwar in radikalen Näheverhältnissen aus dem kranken oder zumindest medizinisch behandelten Körper heraus bzw. in ihn hinein. Mittels der technologisch avancierten Kameratechnik der Endoskopie, Röntgenaufnahmen und Sonogrammen erkundet der Film die Innen- und Zwischenräume des Körpers und leiht sich so die bildgebenden Verfahren der Inneren Medizin, um diese filmästhetisch zu montieren. Die endoskopische Kamera ist dabei (und das unterscheidet sie von den klassischen Instrumenten der Chirurg:innen) zu einem großen Teil den Rhythmen des Körpers ausgesetzt, was die desorientierende Wirkung der bewegten Bilder noch verstärkt. Das Bild versenkt sich ins Milieu: Nicht mehr vollständig durch die menschliche Hand kontrollierbar, bahnt es sich mal gleitend, mal stockend seinen Weg durch Kanäle und Falten und bringt organische Landschaften aus Fleisch, Speichel, Blut und anderen Flüssigkeiten und Gewebeteilen zum Vorschein. Die endoskopischen Bilder wechseln sich mit verwackelten Ansichten der Innenräume des Krankenhauses ab, die mit einer *lipstick camera* gefilmt wurden, deren Aufnahmen dem endoskopischen Sehen ähneln: Die Chirurg:innen werden also einem ähnlichen Blick ausgesetzt wie die Patient:innen (Werder 2023).

Durch die hybride Körperästhetik von *De Humani Corporis Fabrica* und die filmischen Operationen des Durchdringens, Abtastens, Vergrößerns und Verkleinerns ergibt sich ein Verfremdungseffekt. Die gewohnte Topologie des Körpers, zumeist von außen und als geschlossene figurative Einheit präsentiert, wird nach innen verlagert und in der Darstellung einer organischen Textur und mikrologischen Räumlichkeit rekonfiguriert. Die Entscheidung der Regisseur:innen, auf die zunächst für die Tonspur vorgesehenen kommentierenden Stimmen der Ärzt:innen zu verzichten (Shaffer 2023), intensiviert die taktil-intime Ästhetik der Bilder, welche mitunter struktural und abstrakt anmuten, und in der Verschränkung beider Modi gewohnte Perspektiven sowie die ihnen zugrundeliegenden Betrachter:innenpositionen destabilisieren: „Filmed so intimately as to be rendered abstract, the images [...] unfold for large portions of the film in disorienting displays of texture and color.“ (Cronk 2022) Im tastenden

Modus der kleinen Kamera wird der Körper zu einer faltigen, fleischig-feuchten Landschaft aus unzähligen weiteren kleinen molekularen Körpern. Aus Momenten der körperlichen Desorientierung im doppelten Sinn (Desorientierung als Erfahrung der Zuschauer:innen und innerhalb einer normativen Ordnung des Körpers) entsteht eine neue Ästhetik, die – soll sie nicht allein Desorientierung bleiben – zu einer möglichen theoretischen Reorientierung hinführt.

Das Beispiel von *De Humani Corporis Fabrica* zeigt die Ambivalenzen eines durch die endoskopischen Bilder potenzierten haptischen Sehens¹ von Körpern auf, in dem sich Außen und Innen des Körpers, sowie Organisches und Technologisches, miteinander verschränken. Die Nahaufnahmen verwischen etablierte Grenzen zwischen dem Lebendigen und dem Nicht-Lebendigen, dem Organischen und dem Anorganischen, zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen Innen und Außen, zwischen Körper und Technik. Gleichzeitig werden Bilder, die in ihrem ursprünglichen Kontext Wissen vermitteln und Evidenz generieren sollen, eben diesem Zweck entfremdet und entfalten einen künstlerischen Eigensinn. Der Film knüpft damit an die Tradition eines Anatomischen Kinos von Künstler:innen wie Mona Hatoum oder Yuri Ancarani (Gellautz 2019) an. Die Schaulust, die der Anatomie seit ihren Anfängen innewohnt, wird im Anatomischen Kino *eo ipso* zu einer kinematographischen Schaulust ins Verhältnis gesetzt. Einerseits (re-)produziert diese Art des penetrativen, medizinischen Sehens ein bestimmtes Körperwissen, das durch den Kontext des Krankenhauses und seiner techno-epistemologischen sowie biopolitischen Dispositive an anatomisch-wissenschaftliche Traditionen anschließt.² Andererseits werden eben jenes Wissen und jene anatomische Schaulust durch die künstlerische Intervention kritisch hinterfragt und ästhetisch reflexiv gewendet: In den Aufnahmen und in der Montage der Bilder ent-

- 1 Das Konzept des haptischen Sehens stammt von der Filmwissenschaftlerin Laura Marks (2000), die in *The Skin of the Film* zwei Arten des Sehens im Film unterscheidet: *optic* und *haptic visuality*, wobei letztere Kameraeinstellungen und -bilder beschreibt, die ein starkes Näheverhältnis zum Objekt haben und dadurch eine tastende, haptische Qualität erhalten, die auch die Zuschauer:innen zu einem stärker immersiven, physisch-sinnlichen Seherlebnis einladen. Sehen und Fühlen gehen so im Modus der *haptic visuality* zusammen.
- 2 Paravel und Castaing-Taylor betonen im Interview außerdem den Zusammenhang der Kinogeschichte mit der Medizin, der in der Entstehung des Films am Rande mit reflektiert wurde (Shaffer 2023). Dieser Nexus zeigt sich nicht zuletzt in der sprachlichen Analogie von chirurgischer und filmischer *Schnitt*technik.

stehen organische Landschaften des Kleinen, die auch eine Anschaulichkeit des Vulnerablen implizieren, da vor allem die unhintergehbare Verletzlichkeit des Körpers als Gemengelage aus Organen, Gewebe und Flüssigkeit in der Dokumentation schonungslos ausgestellt wird. Vom spezifischen Setting des Krankenhauses ausgehend, verweist der Film auf die allgemeine poröse und prekäre Beschaffenheit von Körpern – und nicht zuletzt auf deren Sterblichkeit als dieser Prekarität Äußerstes.³ In den Worten von Catherine Malabou: „Es gibt keinen unversehrten Körper, keinen Körper, der von Artefakten oder pharmakologischen Prothesen unberührt bleibt. Insofern ist jeder Körper brüchig, [...], anfällig, weil produziert – und also versehrt.“ (Malabou 2021, 85) Zugespitzt formuliert bedeutet dies: Nur in seiner Berührbarkeit und Versehrtheit (und in letzter Konsequenz auch Sterblichkeit) kann ein Körper überhaupt als lebendig gelten.⁴

Im Film von Paravel und Castaing-Taylor wird in diesem Sinne eine Ästhetik des Lebendigen aufgerufen, an deren Horizont sogleich die Endlichkeit des Lebendigen aufscheint – und zwar nicht nur als Radikalisierung technischer Zudringlichkeit, sondern auch als ein unvermeidlicher schlussendlicher Punkt im transformativen Sein bzw. Werden alles Organischen. In der Darstellung dieser prekären Verfasstheit drückt sich in *De Humani Corporis Fabrica* also auch die Potentialität des Organischen als Plastisches aus: Wenn der Körper keine abgeschlossene Hülle, keine souveräne Entität darstellt, muss er als eine offene Form aus verschiedenen Teilen verstanden werden, die in andere Teile übergehen, ihren Milieus anhängen und von ihnen abhängen, Beziehungsgeflechte bilden und wieder auflösen, in ständiger und unhintergehbare Transformation existieren. Diese transformative Kraft wird gerade durch den Fokus auf das Kleine, der visuell etablierte Grenzen verschwimmen lässt und ins Haptische übergeht, zur Anschauung gebracht. Was aus dieser Perspektive folgen kann, ist, in Anlehnung an Karin Harrasser und Michel Serres, ein sich neu

3 Zur Theorie einer universellen, aber ungleich verteilten Vulnerabilität und Prekarität von Körpern, vgl. etwa Butler (2005) oder Govrin (2022; 2025).

4 Vgl. hierzu auch die kritische Philosophie des Lebendigen von Georges Canguilhem, der (trotz der starken Annäherung von Organischem und Technischem) einen Unterschied zwischen Maschine und Organismus am Pathologischen, der Möglichkeit zur Erkrankung und zur „Monstrosität“ festmacht (Canguilhem 1988, 216).

orientierendes Körper-Denken im (Halb-)Durchlässigen und Benachbarten (Harrasser 2021), im Verwobenen und Vermischten – eine Medienästhetik in der Art einer „philosophie des corps mêlés“⁵ (Serres 1998).

„Fragmente, Körner, Areolen, Mondsicheln, Nägel, Haare, Sehnen, Schädel, Seiten, Becken, Bäuche, Gänge, Geifer, Tränen, Zähne, Speichel, Ritzen, Blöcke, Zungen, Schweiß, Säfte, Venen, Schmerzen und Lüste, und ich und du“ (Nancy 2003): Die Perspektive auf die vielen kleinen Teile des Körpers, die nicht nur visuell, das heißt endoskopisch, mikroskopisch oder durch unvermittelte Nahansichten wahrnehmbar sind, sondern auch olfaktorische, haptische und affektive Effekte zeitigen – man denke etwa an Hormone –, kann sowohl analytisch und isolierend als auch dehierarchisierend und befreiend wirken. Sie ruft einerseits den wissenschaftlichen Blick auf und lässt andererseits an die Neugier eines Kindes denken, das möglichst nah an die Dinge herangeht, um sie mit allen Sinnen zu erkunden. Jeder ‚Teil‘ wird dabei zu einem neuen Ganzen, jede Falte birgt eine Welt, Materialität entpuppt sich als Virtualität. In dieser Vielfalt eröffnet *De Humani Corporis Fabrica* eben kein Außen, keine Möglichkeit zur Transzendierung dieser fleischlichen Immanenz, auch wenn die Medizin darum zu kämpfen scheint. Erst ganz am Ende des Films löst sich das Anatomische Kino in einer Partyszene auf – die jedoch ebenfalls *innerhalb* des Krankenhauses stattfindet. In den Worten der Immanenzphilosophie von Gilles Deleuze, die sich anschaulich auf die radikale Innenperspektive des Films übertragen lassen, zeigt sich hier körperliche Materialität in einer vielfältigen immanenten Struktur: „Die Materie stellt also eine unendlich poröse, schwammige oder ausgehöhlte Textur ohne leeren Raum dar, immer wieder eine Höhlung“, so Deleuze, „jeder noch so kleine Körper enthält eine Welt, insofern er von unregelmäßigen Gängen durchlöchert ist, umgeben und durchdrungen von einem immer feineren Flüssigen.“ (Deleuze 2000, 14)

Eine klare Unterscheidung von Teil und Ganzem ebenso wie von Organischem und Anorganischem ist auf der Ebene der Mikroformen kaum noch zu treffen. Darauf verweist auch die Schreibweise „Körper/Teile“ im Untertitel des vorliegenden Bandes, in welcher der Querstrich auf ein differenzielles Verhältnis verweist, das doch niemals in strikter Ablösung oder gar Konfrontation

5 Aus dem Original ins Deutsche übersetzt als *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische* (Serres 1998).

aufgehen kann.⁶ Denn was als Teil und was als Ganzes wahrgenommen wird, was mithin ein Körper ist und was ‚nur‘ ein Teil, hängt jeweils situativ von verschiedenen Gefügen und, entsprechend der Seherfahrung des Films, von einzelnen Szenen als temporäre Setzungen ab. Entsprechend geht es in der Diskussion von Körper/Teilen, die dieser Band im Schnittfeld von theoretischen und ästhetischen Analysen entfaltet, also nicht um einen Nachvollzug der anatomischen Zerteilung des Körpers in einzelne Organe, sondern vielmehr um eine Verkomplizierung des Körperlichen unter Berücksichtigung seiner konstitutiven organischen Mannigfaltigkeit. Eine rationalistische Logik der Fragmentierung des Körpers deutet sich zwar im Filmtitel *De Humani Corporis Fabrica* an, der auf Andreas Vesalius' gleichnamige Schrift zur neuzeitlichen Anatomie aus dem Jahr 1543 verweist und Dispositive eines gewaltvollen anatomischen Wissens seit der Renaissance aufruft. Doch diese sezierende Logik und die sie fundierenden Operationen der Aneignung und Zerteilung sollen im vorliegenden Band gerade nicht im Vordergrund stehen. Vielmehr zeigt das Beispiel des Films von Paravel und Castaing-Taylor im Sinne der einzelnen Beiträge paradigmatisch auf, wie das Kleine und Partielle, die organische Mikroform, ein Ausgangspunkt für eine theoretische und ästhetische Neuperspektivierung des Körpers als lebendiges Gefüge sein kann. Generatives, veranschaulichendes *Assembling* anstelle von Fragmentierung und Schematisierung ist entsprechend dieser Annahme auch der methodische Modus, der diesen Band konstituiert.⁷

6 Der Schrägstrich wird hier als ein performatives Satzzeichen verwendet, das Verbindungen markiert, ohne Identifikation zu erzwingen. In diesem Sinne hat u. a. Elisa Linseisen den Schrägstrich im Kontext eines medienphilosophischen Denkens beschrieben und benutzt: Der Schrägstrich markiert für sie ein produktives Moment, ein „ästhetisches Herausbrechen“ aus dem sonst homogenen Schriftbild des kohärent verstandenen Texts. Der Schrägstrich „beschließt“ oder „fixiert“ nicht, sondern „stellt Relationen her“, so Linseisen; er zeigt immanentes Potenzial an und eröffnet die Möglichkeit, „im Text auf den Text zu blicken“, und zwar in einem andauernden Changieren „zwischen Universalität, Betonung und Unentschiedenheit“ (Linseisen 2020, 61–62).

7 Dass Neuperspektivierungen des Körpers mit der Notwendigkeit kreativer und reflexiver Befragung von Methoden einhergehen, betont auch Lisa Blackman in ihrer für das englischsprachige Forschungsfeld zu Körpertheorien einschlägigen Einführung *The Body. The Key Concepts* (Blackman 2021, 4). Dieser Einsicht möchten wir nicht zuletzt dadurch Rechnung tragen, dass wir essayistische und künstlerisch forschende Beiträge in die Erkundung von Mikroformen des Organischen in diesen Band einbeziehen.

2. Das Organische und das Kleine: Zum Einsatz dieses Bandes

Vor dem Hintergrund der Einsicht, dass angesichts der fortschreitenden technologischen Durchdringung von Wirklichkeiten die Strukturen und Grenzen organischer Existenz zunehmend durchlässig und prekär geworden sind, und dass damit zugleich das *Gewicht*⁸ leiblich-verkörperter Existenz (neu) zur Disposition steht, widmet sich der vorliegende Band einmal mehr dem Körperlichen, und zwar erstens unter dem Vorzeichen des Organischen und zweitens mit dem Fokus auf das Kleine. Mit ‚dem Körperlichen‘ ist in diesem Zusammenhang nicht etwa auf eine stabile, universelle und autonome Kategorie verwiesen, deren Bedeutung und Potenziale allgemeingültig und in unmissverständlicher Weise sinnfällig oder gar objektiv wären. Vielmehr soll die Singularität, Heterogenität und Pluralität körperlicher Existenzweisen ins Zentrum des Denkens und Sprechens von bzw. *mit* Körper/Teilen rücken. In diesem Sinne bilden die Beiträge der Autor:innen aus den Feldern Kunst, Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft in der Zusammenschau ein multiperspektivisches Prisma, das körperliches Sein und Werden im Spannungsfeld unterschiedlicher materiell-diskursiver Praktiken situiert und entlang der dazugehörigen (Um-)Formungen in je spezifischen Weisen konkret werden lässt. Indem Körper als Teile, kleine Formen, Strukturen, Akteure, Figuren und Medien adressiert werden, wird darin ein eigensinniges ästhetisches Potenzial in den Vordergrund gespielt und anschaulich gemacht. Zugleich werden Körper aber auch in ihrer An- und Abhängigkeit diskutiert, d. h. in Bezug auf diskursive Felder, mediale Dispositive und technische Gefüge und damit in Relation zu ‚anderen‘, ihrerseits situierten Körpern bzw. verkörperten Modi der Wahrnehmung adressiert, die oftmals zuallererst feststellen, was ein Kör-

8 Im Kontext von Judith Butlers kritischer Philosophie verweist die sprachliche Wendung „Körper von Gewicht“ einerseits auf die konkrete, unhintergehbare Materialität des Körpers, betont aber darüber hinaus, dass Körper nicht einfach als biologische Gegebenheiten existieren, sondern immer durch soziale und diskursive Prozesse und eingedenk deren impliziten wie expliziten Normen – etwa der Kategorie des Geschlechts – gewichtig, also *bedeutsam* werden (Butler 1997).

per *tun kann*.⁹ Denn, wie es bei Spinoza heißt, auf den spätere körper- und affektbezogene Philosophien (wie etwa jene von Friedrich Nietzsche, von Gilles Deleuze und Félix Guattari oder auch von zeitgenössischen Denker:innen wie Rosi Braidotti) zurückgreifen: „no one yet has determined what the body can do.“ (Spinoza, zit. nach Pethick 2015, 18) In dieser schon fast zum geflügelten Wort gewordenen Formulierung drückt sich eine grundlegende und zugleich aktuelle Einsicht aus; nämlich jene, dass Fragen des Körpers und der Verkörperung von jeher einen Dreh- und Angelpunkt für die Diskussion grundlegender philosophischer Probleme bilden – und dass die Potenziale des Körpers, Körperlichen und Verkörperten immer wieder neu zu suchen sind.

Derartige Suchbewegungen nach den emanzipatorischen Kräften des Umstands, einen *Körper zu haben* und ein *Leib zu sein*, finden nicht nur in der Gegenwart der Theorie statt, sondern auch an ihren Rändern und Überlappungszonen zu künstlerischen oder literarischen Formen und Praktiken, die in den Beiträgen dieses Bandes verschiedentlich angespielt und befragt werden.¹⁰ In ihrer autobiografischen Auseinandersetzung mit Körperlichkeit als universellem emanzipatorischen Potential konstatiert etwa die Schriftstellerin Olivia Laing: „But if my childhood taught me about the body as an object whose freedom is limited by the world, it also gave me a sense of the body as a force for freedom in its own right.“ (Laing 2021, 5) In diesem Zitat kristallisiert sich das Vermögen von Körpern, Freiheit und Begrenzung, ja gar Einschränkung und Gewalt zu modulieren. Kraft eigenen Rechts sind und bleiben Körper potentiell immer auch limitierte Entitäten – sei es als Gegenstand in der Kunst, als immer wieder aufs Neue in Vergessenheit geratenes Medium der Wahrnehmung, das Teil leiblicher Existenz ist, welche beständig Ein- und Übergriffen ausgesetzt ist und nicht selten einen Schauplatz handgreiflicher oder epistemischer Gewalt darstellt. Die somit durchaus ambivalenten Potenziale des Körperlichen bilden in der (selbst-)kritischen Auseinandersetzung mit zu beobachtenden,

9 Für eine handlungsorientierte Perspektivierung von Körpern, die ihre *agency* wie auch ihre nicht regulierbare Eigensinnigkeit gleichermaßen berücksichtigt – eine Eigensinnigkeit, die für die hier zu Grunde gelegte Konzeption organischer Mikroformen ebenfalls unumgänglich ist – vgl. auch den Sammelband *What can a body do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*, hg. vom Netzwerk Körper (2021).

10 Die Wendung von *Körper-Haben* und *Leib-Sein* geht zurück auf den philosophischen Anthropologen Helmuth Plessner, der schreibt: „Ein Mensch *ist* immer zugleich Leib [...] und *hat* diesen Leib als diesen Körper“ (Plessner 1970, 43).

diskursiven wie materiellen sowie insbesondere auch medial-technischen Abhängigkeiten und der daraus resultierenden grundlegenden Prekarität alles Körperlichen einen Ausgangspunkt rezenter Auseinandersetzungen in Philosophie, Literatur, Film und Kunst.

Den Überbegriff dieses Bands bildet dabei allerdings nicht der Körper oder das Körperliche, sondern der Begriff des *Organischen*: Weniger figurativ konnotiert und weniger einschlägig mit Ideen und Idealen eines dezidiert menschlichen Körpers verbunden, aber auch stärker auf jene Strukturen und Agentialitäten bezogen, die hinter oder unter Oberflächen und äußeren Formen liegen, bildet der Begriff einen analytischen Operator, den die Texte mal explizit, mal implizit ins Zentrum ihrer material- und phänomenbezogenen Diskussionen stellen. Entlang des Organischen und in Organizität zu denken, öffnet den Diskurs hin zu einem erweiterten Verständnis von Leben und Lebendigkeit, das nicht notwendig in der geschlossenen Einheit des Organismus ausgemacht werden muss, sondern vor allem entlang kleiner, minoritärer Elemente und Strukturen zu denken ist. Organisches lässt sich in den Hohlräumen, Leerstellen und Falten von Körpern und ihren Zonen ausmachen, und es umfasst dabei in besonderem Maße auch das, was innerhalb eines Organismus oftmals als zweitrangig gilt: Sehnen und Knorpel, Schleim und Flüssigkeiten, Poren und Löcher, Einstülpungen und Auswüchse. Auch verweist Organisches auf ein strukturelles Prinzip des Lebendigen, das von Veränderlichkeit, Dynamizität und Relationalität geprägt ist – eine prozessuale wie mediale Logik, die alles Körperliche *als* Organisches durchwirkt.

Vor dem Hintergrund der ambivalenten Ausgangslage von *De Humani Corporis Fabrica* möchten wir also den Fokus auf das Organische nicht als naive Zelebrierung des Lebens an und für sich verstehen,¹¹ sondern im Sinne eines kritischen Vitalismus (Worms 2013) als prekäre Bedingung des *Körper-Habens* und *Körper-Seins* – inmitten von unterschiedlichen Lebenswelten und Milieus als soziale, kulturelle, materielle, mediale Bedingungsgefüge des Organischen, wobei sich die Übergänge fließend gestalten. Anzumerken ist in diesem Zusammenhang sicherlich auch, dass die Kategorie des Lebendigen im

11 Es ist festzuhalten, dass die Begriffe des Organismus und des Organischen seit der Entwicklung der Molekularbiologie und parallel zur Entstehung der Kybernetik und der Informationstheorie ohnehin nicht mehr nur allein auf Lebewesen, sondern auch auf technologische Milieus bzw. hybride Existenzweisen bezogen werden, vgl. z. B. Angerer 2017; Vagt 2016.

Zuge einer verstärkten Abkehr vom anthropozentrischen Denken eine Ausweitung erfahren hat, die mithin zur Entgrenzung tendiert: „wachsen, verändern, sich entwickeln, anpassen, empfinden, leiden tun heute (fast) alle.“ (Angerer 2017, 21) Auch wenn zwischen Lebendigem und seinem materiellen Milieu nicht mehr trennscharf unterschieden werden kann, halten wir dennoch eine explizite Bezugnahme auf Lebendiges als *Körperliches* für produktiv, solange Körper weiterhin stigmatisiert, ausgegrenzt, sortiert und getrennt werden bzw. anderen Formen der Gewalt oder des Leidens und Sterbens ausgesetzt sind. Dass Körper sozial, medial, technologisch und pharmakologisch überformt sind, wie vor allem die Gender Studies und Queer Studies seit Jahrzehnten aufzeigen, ändert nichts an ihrer fleischlichen Plastizität. „Das sinnliche Gewebe des Körpers verschwindet also nie“, heißt es bei Catherine Malabou, deren philosophisches Denken der Plastizität sich an der Schnittstelle zur Biologie verortet (Malabou 2021). Im Anschluss an Malabou, deren Theorie sich jedem einfachen Dualismus verwehrt, könnte man sagen, der Körper ist „ein reines Konstrukt und zugleich ganz und gar organisch“ (Malabou 2021, 86) – fleischliche Materie und Diskurs lassen sich nicht voneinander trennen, sondern bilden – im Sinne einer alternativen Ontologie, wie auch Karen Barad (2015, 61) sie vorschlägt – „materiell-diskursive“ Gefüge (Barad 2015, 130). So sind auch die hier formulierten Überlegungen und Thesen im Kontext aktueller wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Diskurse und Debatten zu betrachten.

Die Perspektive, die dieser Band auf das Organische in seinen unterschiedlichen Situierungen, Gestalten und Skalierungen vorschlägt, ist – ähnlich der eingangs beschriebenen „haptic visibility“ – ein Näheverhältnis im beständigen Changieren zwischen Intimität und Abstraktion; ein Sehen und Denken, welches das Fühlen mit einbezieht und in dem kleine, scheinbar randständige oder peripher erscheinende Aspekte und Elemente in den Blick geraten: jene *Mikroformen*, die sich nur bei genauem Hinsehen, aus einem Verhältnis des fast schon taktilen Kontakts und oftmals gestützt durch mediale bzw. technische Formierungen erschließen. Zu solchen Techniken gehören einerseits Medien im engeren Sinne, aber auch künstlerische oder literarische Verfahren, die nicht an der Oberfläche von Körpern und am Ideal der ganzen und geschlossenen Form Halt machen, sondern mikrologisch vorgehen – nicht unbedingt, um das organische Ganze in seine Einzelteile zu zerlegen und als Gefüge zu dekonstruieren, sondern vielmehr, um es in seiner materiellen Situiertheit und ästhetischen Heterogenität dar- und auszustellen. Gerade durch Mikroformen erscheinen Körperteile überhaupt als *Körper/Teile*, also als dynamische Relation zwischen Teil und Ganzem, denn – und hier pflichten wir Claudia Bent-

hien und Christoph Wulf (2001, 17) bei: „Ebenso wenig wie ‚den Körper gibt es ‚die‘ Körperteile.“ Mit dieser Perspektive schließen die hier versammelten Beiträge an Diskurse an, die sich zumeist von konzeptuellen Schwergewichten und monumentalen Narrativen lossagen und im Kleinen neue Perspektiven sowohl auf Phänomene als auch für die geisteswissenschaftliche Theorie- und Begriffsarbeit entwickeln. Im Sinne von Thomas Macho, Wolfgang Schäffner und Sigrid Weigel wäre hier auch das Konzept eines „kleinen Wissens“ ins Spiel zu bringen: Ein Wissen, das sich dem scheinbar unwichtigen Detail verschreibt, das als „epistemisches Ding“ eigenen Rechts zu verstehen ist (Schäffner, Weigel und Macho 2003, 8). Die Aktualität und Anschaulichkeit des porösen Kleinen im Gegensatz zum geschlossenen Körperganzen gründet dabei gerade in der Strukturalität oder Virtualität, die ihm im Wechsel auf die Mikroebene zugeschrieben werden kann: „[J]e kleiner die Beobachtungsgegenstände, umso größer ihre Zahl – mit dem Paradox, daß durch die große Zahl die individuellen mikrologischen Objekte darin selbst wieder an Bedeutung verlieren könnten, daß einzelne Details etwa [...] in der Masse verschwinden.“ (Schäffner, Weigel und Macho 2003, 8–9)

Wie ein Denken im Kleinen, das eine theoretische Mikrologie im Sinne der oben zitierten Autor:innen anstrebt, ist auch das tatsächliche mikrokosmische Betrachten des Körpers dabei immer auch eine Frage der Medien und des Zugangs, das heißt „der Instrumente ebenso wie konzeptueller Entscheidungen.“ (Schäffner, Weigel und Macho 2003, 9) In diesem Sinne ist auch anzumerken, dass kleine Formen nicht nur auf den „Schrumpfungsgrad“ von etwas verweisen, sondern auch auf Grenzziehungen, mit denen es vom Großen (und Ganzen) abgesetzt wird (Balke, Siegert und Vogl 2021, 5). Karen Barad bezeichnet in ihrer feministischen Fortführung der physikalischen Diffraktionstheorie einen solchen nicht-dichotomischen Operationsmodus als „Intraaktion“ (Barad 2015, 131) oder als „Cutting Together-Apart“ (Barad 2014). Das agentielle *Schneiden* ist dabei eben keine absolute Zweiteilung wie in der Logik der Dichotomie, sondern Differenzen und Einheiten befinden sich in kontinuierlicher Rekonfiguration. Somit sind auch das Organische und das Kleine als impulsgebende Setzungen zu verstehen, statt als universelle Kategorien – ein *Schnitt*, der sich im weiteren Nachdenken darüber wieder auflösen und weiter verschränken darf. Mikroformen entstehen also maßgeblich im Spannungsfeld agentieller oder „agentischer Schnitte“ (Barad 2015, 130) – im Zusammen/Schneiden, das Elemente trennt und darin zugleich auf spezifische Art und Weise (neu) verbindet, rekonstituiert und anders perspektiviert.

3. Schnittfelder zwischen Ästhetik und Theorie

Die Beiträge dieses Bandes rufen in ihrem Vorgehen ein zweifaches Verständnis von Mikroformen auf: einerseits Mikroformen als Thema und Inhalt, andererseits Mikroformen als Prinzip und Heuristik. Dies leisten die Beiträge, indem sie Mikroformen als Modus verstehen, der sich ebenso als Form wie als Methode adressieren lässt, um Körper und Körperlichkeit diskurs- und medienkritisch zu reflektieren.

So nehmen die Beiträge *erstens* konkret situierte Szenen und Fallbeispiele aus Kunst, Literatur und Film der Gegenwart in den Blick, in denen organische Mikroformen zum Inhalt und Thema einer spezifischen ästhetischen und ästhetischen, d. h. körperlich-sinnlichen Auseinandersetzung werden. Dass Körper ebenso wie verkörperte Wahrnehmung immer in Wechselwirkung mit bestimmten Körper-Bildern, aber auch mit den ihnen zugrundeliegenden Medien und Technologien konstituiert werden, ist keine neue Feststellung.¹² Körper erscheinen immer schon in einer bestimmten Weise und in einer bestimmten *Form*, die von kulturellen Kontexten, ästhetischen Konventionen sowie medialen und technologischen Bedingungen gleichermaßen abhängt und – situiert in diesen und verstrickt in sie – Bedeutung stiftet. Die organischen Mikroformen, die für die Untersuchungen und Suchbewegungen der Beiträge jeweils leitend werden, sind somit ebenso körperlich-materiell wie medial-ästhetisch gestaltet oder *überformt*. Sie finden sich in mannigfaltigen Zonen körperlicher Existenz wieder: an den porösen Grenzen von Körpern, an Körperöffnungen und in Körperflüssigkeiten, in Zuständen der Ansteckung und Transformation, im „Universum von Mikro-Wahrnehmungen“ (Deleuze und Guattari 1992, 339), gestischen Vollzügen und kleinen Bewegungen, in der Einnahme von Medikamenten und Substanzen, wie auch an den Berührungspunkten mit technischen Medien und Apparaten.

Zweitens präsentieren und entwickeln die Beiträge in Auseinandersetzung mit konkreten Mikroformen aber auch eine aktualisierte kritisch-theoretische Aufmerksamkeit – mitunter machen sie gar ein performatives Zusammen/Schneiden von Ästhetik und Theorie anschaulich, das die jeweilige Mikroform zur Wahrnehmung bringt und sie zugleich kultur-, literatur- und me-

12 Vgl. u.a. Angerer 1999.

dientheoretisch qualifiziert. In der Auseinandersetzung mit den Phänomenen, Fallbeispielen und Gegenständen berühren sich ästhetische und theoretische Dimensionen bis zur Ununterscheidbarkeit. Die theoretischen Konzepte werden den jeweiligen künstlerischen, literarischen und filmischen Gegenständen nicht einfach von außen zugeführt oder unvermittelt neben sie gestellt. Vielmehr kommt in den untersuchten künstlerischen Arbeiten und ästhetischen Phänomenen selbst ein theoretisches und konzeptuelles Potential zum Vorschein, das sich im Schnittfeld der einzelnen Beiträge zeigt.

Die Perspektiven, die sich in diesen Faltungen von Form und Modus auf Körper ergeben, entstehen wiederum selbstverständlich nicht losgelöst von gesellschaftlichen Entwicklungen und bestehenden politischen Fragen, zu denen sich die hier versammelten Untersuchungen direkt und indirekt in Beziehung setzen. Dabei greifen sie auf verschiedene (körper-)theoretische Diskurse zurück, in denen die grundlegende Verwobenheit, Veränderlichkeit und Relationalität von Körpern, Medien und Umwelten verhandelt wird – ein diskursives Geflecht, das gleichsam im Kleinen und in Teilen je aufs Neue aktualisiert wird. Es finden sich Berührungspunkte mit den Einsätzen eines (kritischen) Posthumanismus (Herbrechter 2009)¹³ sowie zum Feld der Neuen Materialismen, die auch und insbesondere für eine radikale Auflösung dichotomer Denkstrukturen bezüglich des Körperlichen entlang von Konzeptionen aktiver, agentieller Materialität stehen. Mit Rückgriff auf Stacy Alaimo, die das Konzept der *Transkorporalität* geprägt hat,¹⁴ und auf Katharina Hoppe und Thomas Lemke können wir daher unsere Perspektive innerhalb von „korporealen Neomaterialismen“ einordnen: „Korporeale Neomaterialismen begreifen den Körper weder als materiales Substrat noch als diskursive Projektionsfläche. Sie gehen

13 Stefan Herbrechter fasst unter dem Stichwort des kritischen Posthumanismus die verschiedenen Stränge des Posthumanismus, ausgehend von Autorinnen wie Donna Haraway, Katherine Hayles und Rosi Braidotti, als Diskurs zusammen, wobei dieser von Herbrechter wiederum kritisch beleuchtet wird.

14 Alaimos Konzept der Transkorporalität zielt auf das Verständnis materieller Verbindungen von Körper und Umwelt sowie deren soziale und politische Bedeutungen für Fragen von Umweltgerechtigkeit und -gesundheit. Das Konzept der Transkorporalität verspricht dabei, rein diskursive genauso wie rein biologistische Konzepte des Körpers zu umgehen, indem es von einem sich immer schon in Veränderung befindlichen Körper ausgeht. Der kontemporäre Körper wird dabei als ein *toxic body* beobachtet, der sich in und durch eine ‚Risikogesellschaft‘ bewegt, in der die Aneignung wissenschaftlichen Wissens zum Verständnis des Selbst an Bedeutung gewinnt (Alaimo 2010).

davon aus, dass Körper in ihrer Materialität kontingent, heterogen und eigensinnig sind“ (Hoppe und Lemke 2021, 101). Auch Ansätze einer kritischen Phänomenologie, wie sie Waldemar Isak in seinem Beitrag aufruft, erweisen sich im Dialog mit dem Wahrnehmen und Wissen von porösen und vulnerablen Körper/Teilen als produktiv.

Dass sich die Eigensinnigkeit und Vielfältigkeit wie auch die Transformierbarkeit von Körpern gerade im Kleinen besonders gut beobachten lässt, haben etwa Theoretiker:innen wie Elizabeth A. Wilson und Paul B. Preciado vorgeführt, indem sie sich auf die molekulare Ebene des Organischen begeben haben – sei es, um die „Intra-Aktionen von melancholischen und pharmazeutischen Geschehnissen im menschlichen Körper“ (Wilson 2023, 55) zu ergründen, oder um eine „somapolitische Theorie des Selbst“ (Preciado 2016, 11) zu entwerfen, die die „pharmapornographischen Soft-Technologien“ (Preciado 2016, 82) des 21. Jahrhunderts am eigenen Körper kritisierbar zu machen sucht. Ihre Analysen schöpfen aus (post-)feministischen, queer- und affekttheoretischen Diskussionen, in die sie zugleich intervenieren. In dieses theoretische Geflecht schreiben sich auch die Beiträge dieses Bandes ein, wenn sie differenzielle körperliche Zustände und Dynamiken von Krankheit und Sorge, von Begehren und Sexualität, von Disziplinierung und Berührung in den Blick nehmen. Wie sich schon bei *De Humani Corporis Fabrica* und seinen filmischen Bewegungen durch Körperlandschaften angedeutet hat, kommt dabei ein das Organische durchströmende Denken von Affekten zum Tragen – ein Denken, das Affekte im Organischen lokalisiert¹⁵ bzw. affektive Verhältnisse (wie die des Krankenhauses in Paravels and Castaing-Taylors Film) ausgehend von den organischen Innen- und Zwischenräumen des Körpers aufspürt. Darin zeigt sich, dass organische Mikroformen grundsätzlich affektiv durchwirkt sind, also Affekte sich mithin als Konturen eines nicht mehr greifbaren, Form und Modus wandelnden Zustands von Körperlichkeit verstehen lassen, entlang derer sich die vielfältigen Potenziale materieller wie imaginärer Beziehungstiftung abzeichnen, die jedem Körper und jedem Teil innewohnen.

15 Dass das Ausgreifen und Strömen von Affekten sich bis in die Sehnen, Muskeln, Gewebe und Gedärme von Körpern erstreckt, stellen u. a. auch Melissa Gregg und Gregory J. Seigworth heraus (Gregg und Seigworth 2010, 2).

Zu den Beiträgen

Die Texte dieses Bandes umfassen klassisch wissenschaftliche ebenso wie essayistische und künstlerische Positionen, welche das übergeordnete Thema der *Mikroformen des Organischen* anhand spezifischer Phänomene bzw. Fallbeispiele auf unterschiedliche Weise auffalten, weiterspinnen und in Reibung mit unserem theoretischen Aufschlag denken. Nicht trotz, sondern mittels dieser Pluralität der Perspektiven und Einsätze wird eine Annäherung an die Mannigfaltigkeit organischer Mikroformen möglich.

Gwendolen Pare entwickelt in ihrem Beitrag über textile Performancekunst feministischer Aktivist:innen in Mexiko ein strukturell-materielles Denken der Viralität, das Mikro- und Makroebenen über Prozesse der Skalierung und der Ansteckung miteinander verknüpft. Dabei geht es sowohl um die mediale Vernetzung auf sozialen Plattformen mittels Hashtags als auch um die konkreten materiellen und körperlichen Praktiken der Aktivist:innen, die sich in der Performance *Sangre de mi Sangre* öffentliche Räume strickend und spinnend aneignen, um auf die Ansteckungspotenziale von Gewalt aufmerksam zu machen. Körper und Technologien verbinden sich entlang des organischen Viralen, während (weibliche) Körperlichkeit wiederum im Spannungsverhältnis von Vermögen und Widerfahrnis situiert wird.

In einem poetisch-fotografischen Essay geht **Marie Aline Klinger** den roten Fäden des Menotoxin und damit einer Kulturgeschichte der vermeintlichen Toxizität des Menstruationsblutes nach. Ausgehend von den roten Fäden des eigenen Körpers, die mit Körpergeschichten und -genealogien anderer verknüpft werden, entspinnt sich ein narratives Gewebe der Menstruation, in dem ein Giftstoff als patriarchale Fiktion entlarvt und der menstruierende Körper zum Wegweiser für die Durchlässigkeit (*leakiness*) von Körpern allgemein wird. Diese Durchlässigkeit, die ein konzeptuelles Zentrum des Essays bildet, betrifft dabei sowohl die materiellen Aus- als auch die diskursiven Einflüsse.

Die Annahme, dass Körper/Teile nicht an der Haut enden, ist auch einer der theoretischen Ausgangspunkte des Artikels von **Waldemar Isak**, der sich dem Körperessay *The Undying* der Schriftstellerin Anne Boyer widmet. Er zeigt auf, inwiefern Haut als poröses und taktiles Organ verstanden werden kann, das Körper miteinander verwebt. Diese grundsätzliche Verwobenheit drückt sich in Boyers autotheoretischem Schreiben über eine Brustkrebserkrankung aus, das mit Maurice Merleau-Ponty als interkorporales Schreiben gelesen