

Körperdarstellung bei den Ägyptern, Griechen und in der Renaissance – Spiraldynamik in der Kunst *

C. Guggenbühl

Zusammenfassung

Anhand der Abbildungen von Skulpturen von ägyptischen und griechischen Künstlern sowie Bildhauern aus der Renaissance wird zuerst der Frage nachgegangen, wie sich das männliche Standbild entwickelt hat. Anschließend geht es um die spiralförmige Verschraubung des Rumpfes, vor allem in der griechischen Skulptur. In einem dritten Teil wird gezeigt, wie die Kopfhaltung Kontrolle und Kontrollverlust, Macht und Ohnmacht der dargestellten Figur ausdrückt. Die eingehende Beschäftigung mit dem Körperausdruck der Skulpturen legt den Schluss nahe, dass der Künstler eine Körperhaltung innerlich erlebt haben muss, um eine Statue als lebendiges Kunstwerk schaffen zu können.

Schlüsselwörter: Körperdarstellung, Körperausdruck, Spiraldynamik

Summary

Spiraldynamik in art: Egyptian, Greek, and Renaissance portrayal of the human form

Based on illustrations of Egyptian, Greek and Renaissance sculpture, we attempt to answer the question of how the male statue developed. Following this, we study the spiral twist of the trunk, especially in Greek sculpture. The third portion of this paper shows how the position of the head expresses control or the loss thereof, as well as power or powerlessness of the figure. An in-depth study of the body language of sculpture leads us to conclude that the artist himself must have internally experienced a particular pose in order to create a statue with life-like artistic quality.

Key words: portrayal of the human form, bodily expression, Spiraldynamik

Résumé

La représentation du corps chez les Egyptiens, les Grecs et pendant la Renaissance – la dynamique en spirale dans l'art

A l'aide d'illustrations de sculptures égyptiennes et grecques ainsi que d'artistes de la Renaissance nous avons tout d'abord tenté d'établir comment s'est développée la représentation statuaire du corps masculin. Ensuite, nous avons examiné la question de la torsion du haut du corps, surtout dans la statuaire grecque. Dans une troisième partie, nous montrons de quelle manière le port de tête de la personne représentée exprime le contrôle ou le manque de contrôle, la puissance ou l'impuissance. L'étude approfondie de l'expression corporelle des sculptures nous permet de conclure que l'artiste doit avoir vécu lui-même une tenue corporelle spécifique pour pouvoir donner vie à une statue en tant qu'œuvre d'art.

Mots-clés: représentation du corps, expression corporelle, dynamique en spirale

* Vortrag beim Spiraldynamik – Jahreskongress am 13. Oktober 2001 in Zürich



Abb. 1



Abb. 2

Abb. 1 und 2:
Nedjemu, ägyptische Grabstatue, ca. 2400 v. Chr.

Beginnen wir mit der Entwicklung des männlichen Standbildes

Das ist eine ägyptische Grabstatue aus der 5. Dynastie, ca. 2400 v. Chr. (Abb. 1). Wir sehen eine Figur, die aus einem rechteckigen Block herausgemeißelt wurde. Kopf, Rumpf, Arme und rechtes Bein sind an der Rückseite mit diesem Block verschmolzen, weshalb diese Körperteile in der Frontalebene erstarrt sind. Der einzige Körperteil, der aus dieser Ebene ausbricht, ist das linke Bein, das nach vorne geschoben ist in einer Art Schrittstellung - von der Seite sieht man aber (Abb. 2), dass der Rest des Körpers nicht mitgeht (nicht mitgehen kann): Der Schwerpunkt bleibt hinten und der Eindruck entsteht, dass dieser Mann, lehnte er nicht an einer Wand, rückwärts wegkippen würde. Hier sieht man auch, dass der Hals eigenartig kurz und der Kopf nach vorne geschoben ist. Irritierend ist auch der linke Fuß, der völlig flach aufgesetzt ist - bei einem richtigen Schritt dürfte nur die Ferse den Boden berühren.

Statuen wurden in Ägypten während 3000 Jahren nach diesem Muster hergestellt - hier noch ein Beispiel aus der 12. Dynastie (ca. 1780 v. Chr., also 700 Jahre später als die er-

ste Statue) (Abb. 3): Immer noch diese starre Ausrichtung nach vorne, die Arme seitlich am Körper, der Hals kurz und das linke Bein voran. Auffällig sind die überdimensioniert langen Arme, bis in die Finger durchgestreckt, sowie die Tatsache, dass die Unterarme nach innen gedreht sind, während die Oberarme nach außen drehen. Diese Art der Körperdarstellung, wie wir sie an diesen zwei Statuen gesehen haben, entsprang dem Bedürfnis der Ägypter, in ihrer Kunst ausgeglichene Kompositionen, klare Linien und vereinfachte Formen zu schaffen. Von der Wiedergabe einer natürlichen Körperhaltung kann hier aber noch keine Rede sein.

Überspringen wir 1200 Jahre und gehen von Ägypten nach Griechenland,

treffen wir auf diese Grabstatue; das ist der sog. Kouros, d. h. Jüngling, aus Tenea (Abb. 4). Die Verwandtschaft mit den ägyptischen Vorbildern ist augenfällig (vergl. Abb. 1-3). Auch dieser Mann ist streng nach vorne ausgerichtet und sein linkes Bein geht vor, ohne dass der Oberkörper darauf reagieren würde. Seine Hände sind zu Fäusten

geformt, als würden sie noch immer das ägyptische Szepter umschließen. Dennoch gibt es wesentliche Unterschiede zu den ägyptischen Statuen: Der Hals des griechischen Jünglings ist länger, die Schultern weniger quadratisch, und die Bauchdecke zeigt Ansätze eines Muskelstudiums. Am stärksten der Anatomie angenähert sind wohl die Knie und Unterschenkel, wenn es auch ganz unnatürlich ist, dass beide Knie voll durchgedrückt sind. Am deutlichsten aber wird der Unterschied in der Seitenansicht (Abb. 2 und 5): Der Jüngling aus Tenea ist wunderbar aufgerichtet und die Traglinie ist im Lot: processus mastoideus, Humeruskopf und Trochanter sind in einer Linie. Der langgezogene Hals und die schöne Kopfhaltung verleihen ihm Leichtigkeit und Eleganz. Sowohl diese Plastik als auch die in Abb. 6 dargestellte zählen zu den berühmtesten im Altertum. Sie sehen hier den Doryphoros, d. h. den Speerträger, des Polyklet. Diese Statue gilt als erster Höhepunkt der klassischen



Abb. 3:
Sebek em hat, ca. 1780 v. Chr.

griechischen Skulptur. Polyklets Errungenschaft war die Darstellung von jungen Männern, bei denen das rechte Bein zum Standbein und das linke Bein zum angewinkelten Spielbein wurde. Man sieht hier deutlich, wie das Anwinkeln des linken Beines zu einem leichten Absenken der linken Hüfte und somit zu einem Beckenschiefstand führt. Dieser Schiefstand wird jedoch durch die Haltung des Oberkörpers wieder ausgeglichen: die linke Rumpfseite ist lang gezogen, die rechte entsprechend komprimiert, die linke Schulter steht etwas höher als die rechte. Von hinten erkennt man den in der Spiraldynamik nicht gern gesehenen Beckentief-



Abb. 4 und 5:
Jüngling aus Tenea
(Griechenland),
ca. 570 v. Chr.

stand auf der Spielbeinseite besonders gut, und auch, wie diese Haltung sich auf die Wirbelsäule auswirkt: Sie ist leicht geschwungen, was man auch von vorne am Verlauf der Rumpfmittellinie erkennen kann (Abb. 7).

Bei Polyklet haben sich also nicht nur die Beine und das Becken, sondern auch der Oberkörper aus der bisher beobachteten Starre gelöst. Auch der Kopf ist nicht mehr gerade nach vorne ausgerichtet, sondern leicht zur Standbeinseite gedreht, d. h. er wendet sich ab vom Speer, der auf der linken Schulter liegt. Der ganze Körper zeigt auch, dass sich Polyklet fundierte Kenntnisse in Anatomie angeeignet hat: Wir sehen einen wunderschön geformten Schultergürtel mit breiten Schultern, horizontalen Schlüsselbeinen und einem offenen Brustkorb. Der rechte Arm hängt entspannt und natürlich, und die rechte Ferse steht senkrecht. Einzig die sog. Leistenfuge und auch der Rippenbogen wirken reichlich unnatürlich.

Die Fachwelt ist sich nicht einig, ob Doryphoros steht oder geht. Betrachtet man die Statue von der Seite (Abb. 8), wird deutlich, dass der junge Mann absolut senkrecht steht (Humeruskopf über Trochanter, Knie und Mittelfuß) und dass der Oberkörper sich in keiner Weise verschraubt: Hüften und Schultern befinden sich in einer Ebene (Frontal). Auch wenn diese Statue belebt und locker aussieht, stellt sie also noch immer eine statische Haltung dar und strahlt eine große Ruhe und Harmonie aus.

Vergleichen wir jetzt den Doryphoros mit einer der berühmtesten Statuen von Michelangelo, dem David

(Abb. 6 und 9): Auch Davids Gewicht ruht auf dem rechten Bein, auch sein rechter Arm hängt entspannt nach unten, während der linke Arm angewinkelt ist. Auch Davids Becken steht leicht schief, aber nicht, weil er das Becken um die Pfeilachse rotiert wie der Doryphoros, sondern weil er das ganze Becken nach rechts über das Standbein schiebt. Auch Davids linke Rumpfseite ist deshalb etwas länger als die rechte, wodurch die linke Schulter höher steht als die rechte. Nur wendet sich sein Kopf nach links, zur Spielbeinseite hin, und nicht nach rechts. Ansonsten sehen wir, wie Michelangelos Statue noch näher am lebenden Menschen ist als diejenige Polyklets – die Leistenfuge und auch der Rippenbogen sind nicht mehr stilisiert,

die Arm- und Beinmuskeln treten fast einzeln in Erscheinung, und die Schlüsselbeinpartie ist geradezu ziseliert. Auffällig und auch etwas irritierend an David ist seine überdurchschnittlich große rechte Hand. In einem physiognomischen Traktat der Renaissance steht, dass ein mutiger Mann folgende körperliche Merkmale aufweist:

- Breite Schultern, einen breiten Rücken mit weit auseinanderliegenden Schulterblättern, einen breiten Brustkorb, relativ schmale Hüften, einen starken Hals sowie große Hände und Füße. (Physiognomica 807 a-b, Kap. 3 zitiert in: Summers, D.: Michelangelo and the Language of Art, Princeton [University Press] 1981, S. 341).

Gemäß der Vorstellung, dass der Körper seelische Eigenschaften ausdrückt, scheint also Davids herausragender Charakterzug Mut zu sein.

Anatomiekenntnisse werden ergänzt um Haltungs- und Bewegungsbewusstsein

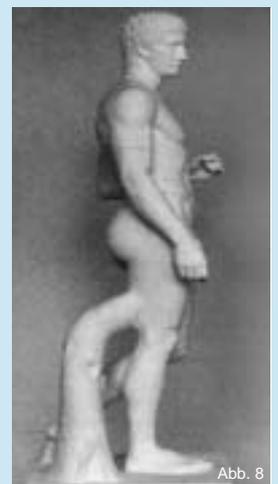
Betrachtet man diese beiden Meisterwerke, so scheint klar, dass Anatomiekenntnisse allein und die Auseinandersetzung mit Proportionen im menschlichen Körper nicht genügen, um solche Statuen zu erschaffen. Sowohl Polyklet als auch Michelangelo haben wohl die Haltung des Doryphoros bzw. des David in sich gespürt, bevor sie sie, ge-



Abb. 6:
Doryphoros (Polyklet), ca. 450 v.Chr.,
Neapel, Nationalmuseum



Abb. 7 und 8:
Doryphoros, Neapel, Nationalmuseum
(Abguss Göttingen, Archäologisches Institut)



wissermaßen aus sich selber heraus, in den Stein meißeln konnten. Am tiefsten beeindruckt mich dabei die absolut souveräne Haltung Davids im Schultergürtel, die sich in den rechten Arm fortsetzt. Spiraldynamisch haben wir hier eine absolut perfekt koordinierte Schulterpartie vor uns. Hätte aber Michelangelo das Gefühl, das eine solche Position auslöst, nicht selber gekannt, hätte er sie kaum in einem Modell sehen, geschweige denn darstellen können. Dieselbe souveräne, geradezu majestätische Art, den Arm zu halten, finden wir auch bei Michelangelos Moses (Abb. 10).

Aber kehren wir noch einmal zurück zum griechischen Bildhauer Polyklet. Er hat auch den Herakles (oder Herkules) dargestellt – von dieser Statue ist allerdings nur der Rumpf erhalten geblieben (Abb. 11 und 12). Wir sehen hier einen perfekt aufgerichteten Torso, eines Helden wie Herkules absolut würdig. Als Gegenbeispiel dazu eine Karikatur des Franzosen Daumier aus dem 19. Jh: Herkules im Augias-Stall (Abb. 13). Alle Kriterien einer koordinierten Körperhaltung (wie aufgerichtetes Becken, offener Brustkorb, Dehnspannung im Nacken) sind hier systematisch ins Gegenteil verkehrt worden: Der Anti-Held steht mit durchgedrückten Knien da, was auch heißt: mit vorgeschobenem Becken. Dieser Haltung entsprechend wölbt sich der Bauch kugelförmig nach vorne und die Lendenwirbelsäule ist gestaucht. Als Kompensation schiebt er den Brustkorb nach hinten und

es entsteht ein Rundrücken mit Büffel-nacken und folgerichtig vorgeschobenem Kopf.

Nun schauen wir uns die spirilige Verschraubung des Rumpfes an

Im gleichen Jahrhundert wie Polyklet, also im 5. Jh. v. Chr., hat auch der Bildhauer Myron gewirkt. Er ist vor allem bekannt wegen seiner unglaublich schönen Statue eines Diskuswerfers (Abb. 14-16). Wir sehen auf der Abbildung 14 eine perfekte spirilige Verschraubung des Rumpfes: Becken und Kopf haben die Wirbelsäule in Dehnspannung gebracht; der Beckenpol dreht nach links, während der Kopfpol nach rechts dreht. In der Wirbelsäule und im Brustkorb entsteht dadurch eine spirilige Verschraubung. Eine andere Perspektive zeigt die Abb. 15: Wir sehen diese äußerst harmonische Verschraubung des Rumpfes nochmals sehr schön, und man erkennt auch deutlich die senkrechte Achse von rechtem Unterschenkel und Fuß. Die perfekt koordinierte Haltung dieser Statue kommt auch im gleichmäßigen Bogen der Wirbelsäule zum Ausdruck (Abb 16). Während Myrons



Abb. 9:
David (Michelangelo), 1501-1504



Abb. 10:
Moses (Michelangelo), 1515

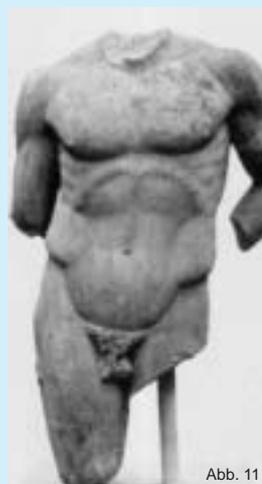


Abb. 11



Abb. 12

Abb. 11 und 12:
Herakles (Polyklet), Kopenhagen,
Ny Carlsberg Glyptotek, 5. Jh. v.Chr.



Abb. 13:
Herakles im Augias-Stall (Daumier), 19. Jh.

Vergleich zum Doryphoros ist hier eine weitere Achse dazugekommen (Abb. 6, 17): Wie bei Polyklets Speerträger ist eine Hüfte höher als die andere, und dieser Beckenschiefstand wird auch hier durch die gegenläufige Höhe der Schultern ausgeglichen. Aber im Unterschied zur statischen Figur Polyklets schiebt Laokoon seine linke, d. h. die höhere Hüfte in der Sagittalebene vor und zieht gleichzeitig die rechte Brustkorbhälfte und Schulter zurück, was zur Verschraubung führt. Wie eine gespannte Feder bäumt sich sein Körper auf. Eine Kraftentladung nach vorne wird Laokoon aber wenig nützen, da ihn die Schlange von hinten angegriffen hat und ihn dort festhält, andererseits hat sie bereits ihre Zähne in seine Hüfte gebohrt. Dass Laokoons Kampf letztlich vergeblich sein wird, scheint mir auch in der Kopfhaltung angedeutet: Anstatt koordiniert aufgerichtet knickt Laokoons Kopf nach

hinten weg – ein Zeichen von Ohnmacht, wie ich später noch zeigen möchte.

In einer günstigeren Ausgangslage als Laokoon befindet sich Theseus,

hier in einer Darstellung aus dem 19. Jh. (Abb. 18). Sein Feind befindet sich nicht hinter, sondern vor ihm, und es besteht kein Zweifel, dass Theseus' Keule den Kentaur im nächsten Augenblick mit aller Wucht treffen wird. Diese Wucht wird das Resultat von Theseus optimaler Körperhaltung sein: Mit ange-



Abb. 16

Diskuswerfer die Kraft, die sich im Körper durch die Verschraubung des Rumpfes aufgebaut hat, für das Wegschleudern einer Scheibe einsetzen wird, nimmt Laokoon diese kraftvolle Haltung während seines verzweifelten Kampfes gegen zwei von den Göttern geschickte Schlangen ein (Abb. 17). Hier, vier Jahrhunderte nach Myron, sehen wir nochmals ein vollendetes Beispiel einer spiraligen Verschraubung des Rumpfes. Im

Dis-



Abb. 14



Abb. 15

Abb. 14 - 16:
Diskuswerfer (Myron), 5. Jh. v.Chr.

winkeltem Knie schiebt er sein Körpergewicht nach vorne und senkt den Schwerpunkt ab, was ihm eine größere Standfestigkeit verleiht. Sein Oberkörper ist aufgerichtet und leicht nach hinten gedehnt, ohne dass dabei die Dehnspannung im Becken und Nacken verloren geht. Der Rumpf ist nur leicht verschraubt, aber wir sehen deutlich, wie der rechte Arm nach hinten-oben zieht und sich so eine diagonale Kraftlinie aufbaut vom rechten Ellbogen bis zum linken Knie. Die Schultern sind weit ausgespannt und der Brustkorb offen.

Noch ein letztes Beispiel zum Thema Verschraubung, die Abbildung eines griechischen Ringkampfes (Abb. 19): Der Mann links im Bild steht in einer „Passgangstellung“, d. h. rechter Arm und rechtes Bein gehen zurück, linker Arm und linkes Bein gehen vor. Seine linke Hand greift dabei ins Leere. Sein Kontrahent geht die Sache ge-



Abb. 17:
Laocöon-Gruppe, 1 Jh. v. Chr.

schickter an: Er hat sein Gewicht auf das angewinkelte rechte Bein verlagert, geht etwas ins Knie, wodurch sein Schwerpunkt tiefer liegt als derjenige seines Gegners, er greift mit beiden Armen vor und fasst den bärtigen Mann von beiden Seiten. Ich gehe davon aus, dass seine rechte Schulter weiter vorne ist als die linke, d. h. dass sein Rumpf nach links verschraubt ist, was ihm erlauben sollte, im nächsten Moment eine Drehbewegung nach rechts auszuführen und dadurch seinen instabil stehenden Gegner zu Boden zu werfen.

Zum Schluss möchte ich noch kurz auf das Thema „Kopfhaltung“ eingehen

Mir ist aufgefallen, dass, unabhängig von Zeit und Kultur, die Kopfhaltung sehr viel aussagt über die Befindlichkeit der dargestellten Person. Die Künstler scheinen dabei folgende Regel beachtet zu haben:

Wer eine Situation im Griff hat, bzw. Herr der Lage ist, wach, frei, bewusst, aufmerksam und konzentriert, trägt seinen Kopf aufrecht, spiraldynamisch gesprochen: in Dehnspannung. Wir haben das gesehen beim Jüngling aus Tenea, beim Doryphoros, dem Diskuswerfer, bei Da-

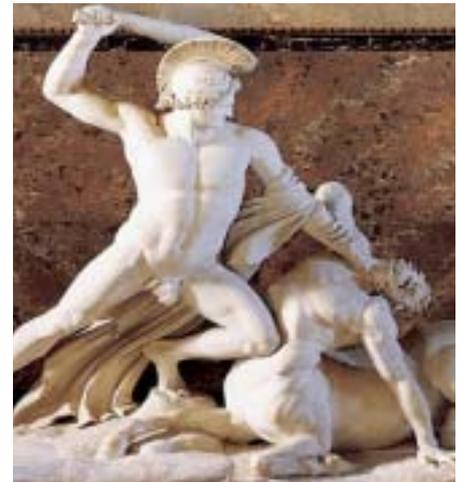


Abb. 18:
Theseus (Canova), 1805

vid, Moses und, besonders eindrücklich, bei Theseus. Selbstverständlich wächst eine solche Kopfhaltung aus einer aufrechten Wirbelsäule heraus, aber das Beispiel von Laocöon hat gezeigt, dass ein schön geformter Oberkörper auch von einem nach hinten wegnickenden Haupt gekrönt sein kann. Wobei wir bei der zweiten Möglichkeit sind, Kopfhaltungen wiederzugeben: Wer eine Situation nicht im Griff hat, bzw. nicht oder nicht mehr Herr der Lage ist, wer unfrei ist, eingeschlafen oder tot, dessen Kopf verlässt die Dehnspannung und fällt nach hinten. Wir können das bei Laocöons jüngerem Sohn beobachten, links im Bild (Abb. 17), der gerade, vom Kampf ermattet und vom Gift der Schlange betäubt, niedersinkt; wir sehen es auch beim Kentaur (Abb. 18), dessen Kopf von Theseus nach hinten weggedrückt wird zum Zeichen von Ohnmacht und Niederlage. Ein schönes Beispiel ist auch der fallende Mann von Rodin (Abb. 20): Während die Arme vorne noch Halt suchen, ist der Kopf schon ganz nach hinten gefallen. Dieser Mann hat sein Gleichgewicht verloren, er hat keine Kontrolle mehr über seine Lage, er kann sich nicht mehr halten und wird stürzen.

Ein letztes, etwas komplexeres Beispiel zum Schluss:

Der Sklave, dessen Arme auf dem Rücken gefesselt sind, und der „der rebellische Sklave“ heißt; eine Statue von Michelangelo (Abb. 21). Das Gefangensein dieses Mannes ist



Abb. 19:
Amphora des Andokides, ca. 525 v.Chr.



Abb. 20:
Der fallende Mann (Rodin), 1882

wunderbar dargestellt in den nach vorne eingerollten Schultern mit nach hinten wegstehenden Schulterblättern, d. h. dem absoluten Gegenteil eines weiten, offenen Schultergürtels. Anstatt aber den Kopf in der Verlängerung der gerundeten Brustwirbelsäule schicksalsergeben nach vorne hängen zu lassen, zieht ihn dieser Sklave in den Nacken, um geradeaus nach vorne sehen zu können. Seine Auflehnung kommt also gerade in der Kopfhaltung zum Ausdruck – gleichzeitig drückt die verkrampte Schulter-Nackengegend Verzeiwung und Ohnmacht aus.

Schlussfolgerung

Auf der Rückseite des Buches „Die zwölf Grade der Freiheit“ steht: „Einem Bildhauer vergleichbar, gestalten Sie zeitlebens Ihren eigenen Körper. Nur verwenden Sie Bewusstsein und Bewegung anstelle von Hammer und Meißel.“ (Larsen, Ch.: Die zwölf Gra-

de der Freiheit. Kunst und Wissenschaft menschlicher Bewegungskoordination, Petersberg [Via Nova] 1995)

Nachdem ich mich jetzt eine Weile mit Bildhauern und deren Skulpturen beschäftigt habe, müsste ich anfügen: Auch ein Bildhauer braucht Bewusstsein im Sinne von eigenem Körperbewusstsein, um Hammer und Meißel richtig führen zu können. Anatomiekenntnisse, Wissen um Proportionen und künstlerisches Handwerk allein genügen nicht, um einen Körper so darzustellen, dass er genau das ausdrückt, was der Künstler vermitteln will. Es braucht auch den künstlerischen Sinn, die Intuition, das Spüren, wie es „richtig“ ist. Ich meine, dass eine Körperhaltung, bevor sie im Stein Gestalt annimmt, sozusagen durch den Künstler hindurchgegangen, d. h. von ihm innerlich erlebt worden sein muss. Dann stellt sich auch das Sehen, der künstlerische Blick, ein und eine Statue wird zum lebendigen Kunstwerk.

Literatur

1. *Bol, P.C.:* Herakles. In: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Katalog zur Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt/Main. Mainz am Rhein [Philipp von Zabern] 1990, 199-205 (Abb. 11 und 12 zit. von S. 202)
2. *Daumier, H.:* 240 Lithographien ausgewählt und eingeleitet von Wilhelm Wartmann, Birsfelden/Basel [Schibli-Doppler] 1978 (Abb. 13 zit. von S. 84)
3. *Steuben, v., H.:* Der Doryphoros. In: Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik. Katalog zur Ausstellung im Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt/Main. Mainz am Rhein [Philipp von Zabern] 1990, 185-198 (Abb. 7 zit. von S. 189, Abb. 8 von S. 188)



Abb. 21:
Der rebellische Sklave
(Michelangelo), 1513-1516



Dr. phil. Claudia
Guggenbühl

- Studium der Romanistik (Französisch/Spanisch) und Anglistik an den Universitäten Zürich und Genf
- Assistentin am Romanischen Seminar der Uni Zürich
- Promotion in französischer Literatur des Mittelalters
- Zusatzstudium in Indologie, Abschluss mit Lizentiat
- Ausbildung zur Dipl. Yoga-Lehrerin SYG; Grundausbildung in Spirdynamik, zurzeit in Ausbildung zur Assistentin der Spirdynamik
- Ausbildung in ganzheitlicher Anatomie, Physiologie, Pathophysiologie am Institut für ganzheitliche Energiearbeit in Zürich
- Selbstständige Yoga-Lehrerin, Referentin für Sanskrit und indische Philosophie an der Yoga-Ausbildungsschule Lotos in Zürich und Basel

■ Korrespondenzadresse:

Dr. Claudia Guggenbühl
Böhrnrainstraße 13
CH-8800 Thalwil
Schweiz