



Li Töppe

# Konstruktion - Erweiterung - Rekonstruktion.

Verfahren der plastischen Chirurgie und Prothetik  
in der künstlerischen Praxis des 20. Jahrhunderts



**Konstruktion - Erweiterung - Rekonstruktion.  
Verfahren der plastischen Chirurgie und Prothetik  
in der künstlerischen Praxis des  
20. Jahrhunderts**

vorgelegt von  
Li Töppe, M.A.  
geb. in Berlin

von der Fakultät I -  
Geistes- und Bildungswissenschaften der Technischen Universität Berlin zur  
Erlangung des akademischen Grades

Doktorin der Philosophie  
- Dr. phil. -

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzende: Prof. Dr. Susann Fegter

Berichterin: Prof. Dr. Magdalena Bushart

Berichterin: Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Sigrid Weigel

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 10. Juni 2016

Berlin 2016



**Konstruktion - Erweiterung - Rekonstruktion.  
Verfahren der plastischen Chirurgie und Prothetik  
in der künstlerischen Praxis des  
20. Jahrhunderts**

Li Töppe



## **Impressum**

Text: © Li Töppe  
Umschlag: © Raimund Lampert & Li Töppe  
Verlag: Li Töppe

Druck: epubli ein Service der neopubli GmbH, Berlin

ISBN 978-3-7418-7021-7

Printed in Germany

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.

Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen des Forschungsprojektes *Schädel-BasisWissen. Kulturelle Implikationen der plastischen Chirurgie des Schädels*, welches von 2011 bis 2014 am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin in Kooperation mit der Pädiatrischen Neurochirurgie der Charité - Universitätsmedizin Berlin durchgeführt und von der VolkswagenStiftung („Schlüsselthemen der Geisteswissenschaften“) gefördert wurde.

Projektleiter waren Frau Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Sigrid Weigel und Herr PD Dr. med. Ernst-Johannes Haberl. Wissenschaftliche Koordinatorin war Dr. Uta Kornmeier. Dr. Simon Strick und Dr. Birgit Griesecke waren wissenschaftliche Mitarbeiter des Projektes.

Die Dissertation wurde von Frau Prof. Dr. Magdalena Bushart (Technische Universität Berlin, 1. Gutachterin) und Frau Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Sigrid Weigel (2. Gutachterin) betreut.

Ich danke meiner betreuenden Professorin, den Projektleitern sowie Simon, Uta und Birgit für die Zusammenarbeit, Unterstützung, intensive Betreuung und die inspirierenden Gespräche.

Berlin, November 2016



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>9</b>
<b>1. REKONSTRUKTION.....</b>	<b>22</b>
1.1    Zur rekonstruktiven Chirurgie im Ersten Weltkrieg.....	22
1.1.1    Der „humane Krieg“ - zur Wiederherstellung des Kriegsinvaliden .....	22
1.1.2    Das „Antlitz des Krieges“ - zum Abbild des rekonstruierten Kriegsinvaliden.....	31
1.2    Die Dadaisten Dix, Grosz und Hausmann - Praktiken der plastischen Chirurgie in Ölbild und Skulptur .....	37
1.2.1    Otto Dix - <i>Die Skatspieler</i> .....	43
1.2.2    George Grosz - <i>Ein Opfer der Gesellschaft</i> .....	53
1.2.3    Raoul Hausmann - <i>Mechanischer Kopf. Der Geist unserer Zeit</i> .....	64
1.2.3.1    Die „neue Gegenwart“ - zur Prothetik bei Raoul Hausmann .....	65
1.2.3.2 <i>Mechanischer Kopf. Der Geist unserer Zeit</i> .....	72
<b>2. ERWEITERUNG.....</b>	<b>85</b>
2.1    Zur prothetischen Erweiterung des Menschen im 20. und 21. Jahrhundert.....	85
2.2    Stelarc und Matthew Barney - Erweiterung des menschlichen Körpers in der Kunst.....	100
2.2.1    Stelarc - der prothetische Körper .....	103
2.2.1.1    Eine dritte Hand und menschliche Prothesen.....	103
2.2.1.2    Die Prothetik als künstlerische Technik .....	115
2.2.2    Matthew Barney - <i>disabled</i> und <i>superabled</i> .....	127
2.2.2.1 <i>Drawing Restraint</i> .....	128
2.2.2.2    Aimee Mullins in <i>Cremaster 3</i> .....	137

<b>3. KONSTRUKTION .....</b>	<b>149</b>
3.1    Zur ästhetischen Chirurgie im 20. und 21. Jahrhundert .....	149
3.2    ORLAN - ein klassisches Selbstportrait .....	167
3.2.1  ORLAN: 1964 - 1983 .....	168
3.2.2 <i>La Réincarnation de sainte ORLAN</i> <i>ou Images nouvelles images: 1990-1993</i> .....	172
3.2.3  Die ästhetische Chirurgie als künstlerische Technik .....	179
3.2.4  ORLANs Selbstportrait .....	192
<b>4. FAZIT.....</b>	<b>201</b>
<b>5. ANHANG.....</b>	<b>207</b>
5.1    Abbildungen .....	207
5.2    Literaturverzeichnis.....	227
5.2.1  Primärliteratur .....	227
5.2.2  Sekundärliteratur .....	239

## EINLEITUNG

*"...If I went to Picasso for my portrait, he would probably make me a monster and I should be pleased because it would be worth a million francs. But if Picasso came to me with a facial injury and I made him into a monster, aha, he might not be so pleased."*<sup>1</sup>

Dieses Zitat des plastischen Chirurgen Leon Dufourmentel von 1948 verweist auf die Tatsache, dass plastische Chirurgie und Kunst zwei grundsätzlich unterschiedliche Disziplinen sind. Gleichzeitig ist es Ausdruck der Erkenntnis, dass sich beide Bereiche in ihrem Anspruch, den menschlichen Körper zu formen und zu gestalten, überschneiden.

Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit war die Frage danach, ob diese Überschneidung konkretisiert und auf ihre Bedeutung für beide Bereiche hin untersucht werden kann. Diese Idee entwickelte sich aus den Forschungen des Projektes *SchädelBasisWissen* heraus, welches kulturelle Implikationen der plastischen Chirurgie des Schädels am Zentrum für Literatur und Kulturwissenschaft in Berlin in Zusammenarbeit mit der Pädiatrischen Neurochirurgie der Charité untersuchte. Die Schilderung des Operationsverlaufs der Craniosynostosekorrektur - welche Schädelfehlbildungen an Köpfen von Säuglingen, die mit Craniosynostose<sup>2</sup> diagnostiziert wurden, rückgängig machen soll - machte deutlich, dass ein großer Teil der Formfindung ‚freihändig‘ und intuitiv vonstattengeht. Der Chirurg formt den Schädelknochen und damit die neue Kopfform mit der Hand und beurteilt mit seinen Blicken, ob sie zufriedenstellend ist. Der Versuch einer Annäherung an das Verständnis dieses formenden Akts markierte den Ausgangspunkt des Dissertationsprojektes.

Während die initiale Frage also die plastisch arbeitende Chirurgie in ihrer intuitiven - vielleicht in diesem Punkt künstlerischen - Arbeit zu begreifen suchte, drehte sich das Themenfeld perspektivisch im Laufe der Forschungen für das vorliegende Projekt um. Denn aufgrund der Anerkennung dieses formenden Aktes in der Chirurgie stellt sich nicht zuletzt auch die Frage, ob und wenn ja wie die plastische Chirurgie in die Kunst Einzug gehalten hat. Dies betrifft nicht vorrangig die Frage nach Körperbildern und ihren Darstellungen, sondern vor

---

<sup>1</sup> zitiert nach Berlet, S. 1

<sup>2</sup> Craniosynostose ist eine Krankheit, von der etwa 1 von 2000 geborenen Kindern betroffen ist. Bereits bei der Geburt sind eine oder mehrere Schädelnähte zugewachsen, so dass der normalerweise flexible Kinderschädel sich während des Wachstums nicht gleichmäßig ausbreiten kann. Es kommt zu Verwachsungen, die dem Gehirn an anderen Stellen als den üblicherweise vorgesehenen Platz schaffen.

allem die Frage danach, inwieweit Praktiken der medizinischen Körpergestaltung in die Kunst übergehen. Dazu werden Kunstwerke des 20. und 21. Jahrhunderts analysiert, deren Herstellungsprozesse durch den Einsatz von Techniken und Materialien der plastischen Chirurgie und Prothetik geprägt sind. Es wird im Folgenden untersucht, wie aus dieser Perspektive heraus die Wechselwirkungen charakterisiert werden können.

### *Plastische Chirurgie, Prothetik und Kunst*

Die Praktiken beider Disziplinen stellen sich zunächst als zwei völlig unterschiedliche Bereiche dar. Die plastische Chirurgie ist ein Mittel der Umsetzung des bereits seit Jahrhunderten gegenwärtigen Wunsches des Menschen nach körperlicher Verbesserung. Mit ihrer Hilfe wird der menschliche Organismus rekonstruiert, erweitert oder konstruiert. Die indische Nasenplastik als klassischer Eingriff wurde bereits 400 v. Chr. durchgeführt und ist in Europa seit dem 17. Jahrhundert nachweisbar. Zu einer eigenständigen Disziplin entwickelt sich die plastische Chirurgie jedoch erst nach der Entdeckung und Entwicklung der Anästhesie und Asepsis Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts. Ab diesem Zeitpunkt erscheint der Erfolg operativer Verfahren nicht mehr als Zufall. Vielmehr wird das Überleben des Patienten zur Regel, weil Operationen fast schmerzfrei durchgeführt werden können, und gleichzeitig die Asepsis die Entstehung von Wundbrand verhindert. Infolgedessen kann die Chirurgie institutionalisierter Teil der Medizin werden. Während des Ersten Weltkrieges gewinnt sie vor allem als rekonstruktive Chirurgie stark an Präsenz und Profil. Die in dieser Zeit vollzogenen Entwicklungen und Fortschritte geben auch neue Impulse für konstruktive Maßnahmen am menschlichen Körper, die während des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegszeit weiter verfolgt werden. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erlangt die ästhetische Chirurgie immer mehr Bedeutung und ermöglicht jedem Menschen die physische Selbstoptimierung.

In der plastischen Chirurgie formen Chirurgen den menschlichen Körper. Sie modellieren Knochen und Knorpel, entnehmen Körpermaterial oder fügen Materialien hinzu. Sie schneiden den Körper auf und Hautlappen, Fett oder Knochen heraus. Manchmal bleibt es bei der Entnahme, manchmal werden die entnommenen Körperteile an anderer Stelle wieder eingesetzt. Bei einer Rhinoplastik z. B. werden dem Körper Hautlappen entnommen, an der Nase wieder einge-

setzt und neu in den Organismus integriert (das heißt, der Hautlappen muss mit der neuen Stelle zusammenwachsen und mit Blut versorgt werden). Darüber hinaus setzen Chirurgen künstliche oder organische Materialien in den Körper ein oder an ihn an. „Materials (synthetic and natural) that are used in contact with biological systems“<sup>3</sup> heißen Biomaterialien. Im 20. Jahrhundert wird im Kontext der beiden Weltkriege viel experimentiert, um jene Stoffe zu finden, die dem Körper einerseits die richtige Form geben und andererseits verträglich sind. Zu diesen zählen Silikone, Polyethylene, Nylon und Methacrylate. Brustvergrößerungen z. B. werden zunächst durch das direkte Einspritzen von Substanzen - unter anderem Silikon - in die Brust vorgenommen, was jedoch zu unbefriedigenden Ergebnissen führt. In den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts versuchen Chirurgen deshalb, Implantate aus PVA-Schwämmen einzusetzen, welche ebenfalls nicht die gewünschten Resultate erzielen. In den 60er Jahren werden die Silikonimplantate erfunden, welche bis heute eingesetzt werden.<sup>4</sup> In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt sich eine Wissenschaft der Biomaterialien, in deren Rahmen Chemiker, Biologen, Chirurgen und Materialwissenschaftler bis heute zusammenarbeiten, um körperverträgliche Materialien zu entwickeln, oder bereits existierende für den Einsatz am und im Körper nutzbar zu machen. Polymere, Metalle, Keramik (und Glas), sowie natürliche Stoffe (aus Pflanzen und Tieren) gehören dazu.<sup>5</sup>

Wann immer der Körper zerstört wird, indem er aufgeschnitten wird oder indem ihm Teile entnommen werden - Ziel des Chirurgen ist stets Reparatur und Heilung. Die Zerstörung ist eine Etappe, ein Mittel zum Zweck, das einerseits zur Genesung führt und andererseits wieder rückgängig gemacht werden muss, damit die Operation oder die Optimierung erfolgreich ist. Der Zerstörung oder Verwundung folgt also ein Wieder-Zusammensetzen und Heilen. Nur ein vom Körper angenommener Hautlappen führt zu einer korrigierten Nase, nur eine verheilte Wunde ist Zeichen eines erfolgreichen Eingriffs. In den meisten Fällen werden äußere Anzeichen, die Rückschlüsse auf Arbeitsprozesse geben könnten, versteckt und z. B. Narben so gut es geht vermieden. Auch das Wieder-Zusammensetzen von Körperteilen folgt Regeln. Der menschliche Organismus muss funktionieren, er muss im Alltag leben und bestehen können und trotz aller Veränderungen erhalten bleiben. Denn das Material des Chirurgen ist der lebende

---

<sup>3</sup> Ratner/Hoffman/Schoen/Lemons, S. 1

<sup>4</sup> siehe Ratner, S. 14/15

<sup>5</sup> siehe Hoffman, S. 67

Körper - bei allen Versuchen der Verbesserung und Umgestaltung bleibt er im Kern erhalten.

Die Prothetik ist ein weiteres Mittel der medizinischen Körpergestaltung. Traditioneller Weise werden durch Prothesen vor allem Körperteile ersetzt, die durch Verletzungen oder Krankheiten verloren sind oder im Falle von Behinderungen als fehlend definiert werden. Während des Ersten Weltkriegs ist die Prothetik neben der plastischen Chirurgie das wichtigste Mittel zur Rekonstruktion verletzter Körper. Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts entwickelt sich dann ein Bewusstsein dafür, dass Prothesen nicht nur Fehlendes ersetzen, sondern auch vorhandene Eigenschaften verstärken oder sogar neue Funktionen ermöglichen können. Der *Cornell Aeronautical Labs Man-Amplifier*, der 1961 gebaut wurde, ist z. B. ein Außenskelett, welches die Muskelkraft seines Trägers verstärkt.

Die Prothetik vermischt sich mit der plastischen Chirurgie, wenn Prothesen durch operative Eingriffe an den Körper angepasst oder in den Bewegungsapparat eingebaut werden. Im Griechischen heisst *prosthesis* „Zusatz, Vermehrung“<sup>6</sup> - prothetische Arbeit am menschlichen Körper bedeutet also, etwas an oder in ihn zu integrieren. Deshalb kann z.B. ein Brustimplantat als Prothese verstanden werden. Chirurgische Eingriffe werden ebenfalls mit Kunstgliedern und Epithesen ergänzt.

Oftmals ist es den Menschen möglich, die Prothesen abzulegen oder auszutauschen, manchmal werden sie permanent in den Körper eingearbeitet. So wird der Körper an ein bestehendes Umfeld angepasst. Funktionalität, Nutzen und Praxisbezogenheit sind auch hier oberste Priorität der Gestaltung.

Schließlich zeichnen sich die Praktiken der plastischen Chirurgie und der Prothetik dadurch aus, dass der Gestaltungsvorgang in einem gewissen Sinne delegiert wird: der Wunsch nach Optimierung oder Erweiterung des eigenen Körpers muss in die Hände eines Chirurgen oder Wissenschaftlers gegeben werden. Das Individuum kann sich nicht selbst den eigenen Vorstellungen gemäß gestalten. Beide Parteien müssen im Dialog einen Konsens über die Veränderung finden, der aufgrund unterschiedlicher Expertisen oder fehlender Vokabeln nicht eindeutig umrissen und im tatsächlichen Akt der Formung nur bedingt umgesetzt werden kann.

Künstler hingegen kreieren in verschiedenen Ausprägungen ein Werk aus sich selbst heraus. Verantwortung tragen sie lediglich für sich und den kreativen Vorgang. Es gibt traditioneller Weise kein Kernobjekt, das es in seinen Eigenschaften zu schützen gilt, und kein zweites Subjekt, das überleben oder mit dem

---

<sup>6</sup> Kluge, Stichwort *Prothese*, S. 25

Ergebnis im Alltag leben muss. Auch hier bestehen die Grundpraktiken allerdings aus Hinzufügen und Wegnehmen. Als Bildhauer z. B. gestalten Künstler entweder, indem sie ein Material abtragen und so eine Form freilegen, oder indem sie plastisch arbeiten, das heißt Material ergänzen, umformen oder gießen. Substanzen werden miteinander vermischt und aus anderen Bereichen integriert. Vor allem im 20. Jahrhundert öffnen sich die Künstler verstärkt Stoffen, die sie anderen Bereichen entnehmen - der Technik, der Medizin, der Biologie - oder auch Materialien wie Kunststoffen, die neu entwickelt und im Alltag verwendet werden.<sup>7</sup>

Bestandteil der künstlerischen Praxis ist in der bildenden Kunst auch das Herausnehmen von Objekten oder Materialien aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang, um sie in einen neuen Kontext, das Kunstwerk, zu integrieren. Dabei nehmen Künstler von jeher Objekte auseinander, um sie neu zusammenzufügen. Das Zerschneiden von Bildern und Wieder-Zusammensetzen in Collagen ist eine traditionelle Praktik der Kunst, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts im Rahmen des Ersten Weltkriegs profiliert.

Im Gegensatz zu Chirurgen müssen Künstler während des Vorgangs der Formung nicht auf Nutzen, Alltagstauglichkeit oder Heilung achten, denn sie arbeiten in der Regel weder an einem Objekt, das in den lebenden Körper integriert wird, noch am lebenden Körper selbst. Sie können Einzelteile unpassend zusammensetzen, Schnitte und Nahtstellen offen zutage treten lassen oder ihre Gestaltung auf die für ihre Aussage wesentlichen Bereiche fokussieren, ohne eine Ganzheit zu beachten und darzustellen. Rodin z. B. bemerkte auf die Frage hin, weshalb seine Skulptur *Der Schreitende* keine Arme und keinen Kopf habe: „Braucht man denn zum Gehen einen Kopf?“ Aus dem Blickwinkel der Kunst heraus stellt *Der Schreitende* den Akt des Gehens gerade aufgrund des fehlenden Kopfes dar. Zerstörte, unvollendete oder unpassend zusammengesetzte Partien funktionieren im Rahmen des künstlerischen Schaffensprozesses ebenso als Werk wie genau ausdifferenzierte Formen. Wie Leon Dufourmentel im Eingangszitat feststellt: Für einen Chirurgen wäre es unmöglich, den menschlichen Körper in dieser Art und Weise zu manipulieren.

Trotz aller Differenzen zwischen den Praktiken der plastischen Chirurgie und des künstlerischen Schaffens liegt beiden Disziplinen jedoch in ihrem jeweils eigenen Rahmen ein formendes Verfahren zugrunde. Es scheint ein Berührungspunkt zu sein, welcher in seinen vielfältigen Facetten bisher noch nicht umrissen wurde. Die Auswertung medizinischer Fachartikel der Zeitschrift *Aes-*

---

<sup>7</sup> vgl. Wagner, S. 9-15

*thetic Plastic Surgery* von 1975 bis heute sowie von Lehrbüchern plastischer Chirurgen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein bestätigt die Vermutung, dass eine Verbindung zwischen beiden Disziplinen besteht. In ihrer Suche nach einem Regelwerk, welches Patienten und dem medizinischen Nachwuchs vermittelt werden kann, sind plastische Chirurgen in Auseinandersetzung mit Theorien der Kunst auf der Suche nach einer Definition von Maßen und Verhältnissen, die sie der Formung des Menschen zugrunde legen können. Dies betrifft sowohl ästhetische Regelwerke wie den goldenen Schnitt oder die Teilung des Gesichts in drei gleichgroße Teile von Leonardo da Vinci als auch Idealbilder körperlichen Aussehens, die der Kunstkanon generiert. Das früheste Beispiel dafür ist das Lehrbuch *Nasenplastik und sonstige Gesichtsplastik*, 1928 von Jacques Joseph veröffentlicht. Um den schönen Profilwinkel der Nase zu bestimmen, orientiert er sich an einem Durchschnitt, den er aus Messungen zahlreicher Nasenwinkel berühmter Bilder der Kunstgeschichte gewinnt. Bis in die Gegenwart hinein versuchen Chirurgen dem gestalterischen Aspekt ihrer Tätigkeit nachzugehen und in der Kunst Erklärungsmuster für ihre jeweiligen Zielsetzungen zu finden.<sup>8</sup>

Auf der Seite der Kunst finden sich ebenfalls Beispiele einer Hinterfragung oder neuen Auslotung von Herstellungstechniken und -prozessen, die durch die plastische Chirurgie angestoßen werden. In Reaktion auf die wissenschaftlichen Entwicklungen im Verlauf des 20. und 21. Jahrhunderts und den damit verknüpften gesellschaftlichen Diskussionen entdecken einige Künstler die plastisch-chirurgischen Techniken sowie Materialien in ihrer Eigenschaft als Körper-gestaltende Praktiken. Als solche setzen sie diese als künstlerische Ausdrucksmittel ein. Mit diesem Phänomen beschäftigt sich die vorliegende Arbeit.

### *Gegenstand und Aufbau der Arbeit*

An Werken der Dadaisten Otto Dix, George Grosz und Raoul Hausmann sowie Stelarc, Matthew Barney und ORLAN wird gezeigt, wie und vor welchen Hintergründen die Materialien und Techniken der plastischen Chirurgie in den künstlerischen Schaffensprozess integriert werden. Dabei erfasse ich den Zeitraum vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart hinein, da seit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert die plastische Chirurgie eine wissenschaftlich anerkannte Disziplin ist. Ab diesem Zeitpunkt sind ihre Prakti-

---

<sup>8</sup> siehe Kornmeier, S. 34-39

ken klar umrissen. Alle hier vertretenen Künstler setzen sich bewusst und erklärt mit den wissenschaftlichen Entwicklungen auseinander und übertragen spezifische Phänomene in den künstlerischen Bereich. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit keine kunsthistorische Entwicklungsgeschichte nachvollzogen - die ausgewählten Kunstwerke werden einzeln auf ihren Dialogcharakter mit der plastischen Chirurgie hin befragt und vielmehr als unmittelbare Reaktionen auf die wissenschaftliche Entwicklungsgeschichte untersucht.

Diese wird vor dem Hintergrund dreier Zielsetzungen in drei Kapiteln dargestellt: Rekonstruktion, Erweiterung und Konstruktion können plastisch chirurgischen Eingriffen und prothetischen Ergänzungen zu Grunde liegen und werden als Schwerpunkte den jeweiligen Kapiteln vorgestellt. In der Verknüpfung dieser systematischen Gesichtspunkte mit historischen Perspektiven vollzieht die vorliegende Arbeit eine Entwicklung nach: von der Vorstellung, dass der menschliche Körper nach einer Verletzung wieder hergestellt werden kann hin zu jener, dass das Individuum nahezu uneingeschränkte Selbstformung praktizieren kann oder vielleicht sogar muss, um sich gesellschaftliche Teilhabe zu sichern. Jedem Schwerpunkt werden einige ausgewählte Kunstwerke zugeordnet, die ihn in seiner Besonderheit aufgreifen und sowohl thematisch als auch im Rahmen des Herstellungsprozesses in eine künstlerische Realität überführen. Dabei werden die medizinischen Praktiken einerseits unmittelbar eingesetzt und andererseits in neue Kontexte gestellt. Fernab von einem heilenden Anspruch werden die Phänomene der Rekonstruktion, Erweiterung und Konstruktion des menschlichen Körpers isoliert, überspitzt, pointiert, dargestellt und sogar auf lebende Skulpturen übertragen. Dabei ist die Gegenüberstellung von Kunstwerk und medizinischer Körperformung nur deshalb möglich, weil jedem Schwerpunkt der gestaltende Aspekt inne wohnt. Die Arbeit zeigt, dass er nicht nur in den wissenschaftlichen Diskussionen um die medizinischen Praktiken auftaucht, sondern isoliert werden und auf andere Bereiche - in diesem Fall jenen der Kunst - übertragen werden kann.

Auch wenn der Dreischritt der Arbeit zunächst suggeriert, dass Rekonstruktion, Erweiterung und Konstruktion eindeutig voneinander unterscheidbare Bereiche darstellen, ist dies bei genauerer Betrachtung nicht der Fall. Der Anspruch der Rekonstruktion wird durch die Erkenntnis gebrochen, dass jede Wiederherstellung eine Neuformung bedeutet. Die Erweiterung entspringt zwar dem rekonstruktiven Gedanken, löst sich aber von dem Anspruch an Heilung ab und entwirft neue Funktionsweisen für den menschlichen Organismus. Und mit der Zielvorstellung, sich neu zu konstruieren, erscheint der Mensch in seiner

Selbstoptimierung zwar völlig frei, bleibt aber oftmals dennoch im Rahmen des medizinischen oder sozialen Systems in der Vorstellung verhaftet, z.B. einen Zustand der Jugendlichkeit oder psychischer Heilung wiedererlangen zu können.

So dient der Dreischritt dazu, eine handhabbare Systematik aufzubauen, vor deren Hintergrund die Praktiken der Medizin und der Kunst analysiert und miteinander verknüpft werden können. Er ist jedoch gleichzeitig ein Konstrukt, in dessen Rahmen die jeweils anderen Zielsetzungen immer mitschwingen. Letztendlich kann sich nur deshalb eine formende und gestaltende Disziplin - wie jene der Kunst - der Praktiken der plastischen Chirurgie und Prothetik bedienen. In jedem Kapitel werden zunächst der medizinische und der wissenschaftliche Hintergrund der jeweiligen Zielsetzung erläutert - ich gehe auf historische Entwicklungen ein, den spezifischen Einsatz medizinischer Techniken und Materialien sowie auf gesellschaftliche oder kulturwissenschaftliche Diskurse, die sich im jeweiligen Zusammenhang ausbilden. In einem zweiten Schritt werden die Kunstwerke eingeführt und in Hinblick auf die Übertragung der Techniken und Materialien der plastischen Chirurgie in den Herstellungsprozess beschrieben und analysiert.

In Kapitel 1 stellt die Rekonstruktion menschlicher Körper die Grundlage der Untersuchung dar. Der rekonstruktive Eingriff versucht einen ‚Zustand ante‘, wiederherzustellen - also einen Zustand, den das Individuum vor einem Vorfall, wie Verletzung oder Unfall, innehatte. Im Ersten Weltkrieg steht die rekonstruktive Chirurgie als Möglichkeit der Wiederherstellung verletzter Soldaten im Rahmen der Kriegspropaganda für das Versprechen von Heilung und Reintegration. In diesem Kontext wird sie staatlich gefördert, institutionalisiert und entwickelt sich dadurch rasant weiter. Im Verlauf des Krieges wird jedoch deutlich, dass eine Rekonstruktion nicht immer möglich ist und sich mit Zielen der Konstruktion und Erweiterung vermischt. Um die verletzten Soldaten zu reintegrieren werden sie nicht nur rekonstruiert, sondern regelrecht konstruiert.

An den Beispielen *Die Skatspieler* von Otto Dix, *Ein Opfer der Gesellschaft* von George Grosz und *Mechanischer Kopf. Geist unserer Zeit* von Raoul Hausmann zeige ich, wie die Künstler die rekonstruktive Chirurgie am Bildkörper nachvollziehen. Es wird dargestellt, wie die Dadaisten sowohl den Schrecken über als auch die Faszination von der Möglichkeit, einen neuen Menschen zu konstruieren, in ihren Bildern und Skulpturen thematisieren.

Kapitel 2 widmet sich der Erweiterung des menschlichen Körpers, die über den Anspruch einer Heilung hinausgeht. Prothesen dienen nicht mehr der Ergänzung

eines fehlenden Gliedes, sondern erweitern den Menschen funktional. Dafür werden verschiedene Technologien und Materialien an den Organismus angebracht und in ihn hinein gebaut. Vor allem in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wird die prothetische Erweiterung des Menschen zur wissenschaftlichen Aufgabe, die den Menschen in Hinblick auf Raumfahrt und neue Kriegsunterfangen verbessern und perfektionieren soll. Aber auch im Alltag verbindet sich der Mensch im Verlauf des 20. Jahrhunderts immer mehr prothetisch mit Technologien. Am Behindertenleistungssport kann gezeigt werden, dass selbst Prothesen, die fehlende Gliedmaßen ergänzen, als leistungssteigernde Erweiterung des Körpers eingesetzt werden. Dies zeigt beispielhaft, dass Erweiterung auch Selbstgestaltung bedeutet.

Stelarc und Matthew Barney greifen in Performances und im Film die prothetische Erweiterung des Menschen am eigenen und fremden Körper auf. Seit 1980 lässt Stelarc für seine Performances verschiedene Prothesen herstellen, die an seinen Körper angepasst werden und sich auf der Bühne mit ihm verbinden. Er inszeniert sich so als Künstler, der seinen Organismus den erweiternden Technologien vorbehaltlos öffnet. Als ehemaliger Fußballspieler setzt sich Matthew Barney selbst in den 80er und 90er Jahren im Rahmen der *Drawing Restraint* Reihe 1-6 als Architekt seiner Leistungsfähigkeit und Produktivität in Szene. In seinem Film *Cremaster 3* von 2002 gestaltet er in einem ähnlichen Kontext die Prothesen der behinderten Läuferin Aimee Mullins als tragbare Skulpturen.

Schließlich etabliert sich vor dem Hintergrund der ästhetischen Chirurgie die Idee, dass der Mensch sich selbst schöner, normaler, authentischer machen kann. Kapitel 3 thematisiert die Konstruktion des Körpers - die Gestaltung des Aussehens, das Formen des Äußeren durch operative Eingriffe ohne eine funktionale oder rekonstruktive Zielsetzung. Die ästhetische Chirurgie ist eine medizinisch verortete Praktik, die sich jedoch mit dem Anspruch an Selbstoptimierung und Lifestyle vermischt. Das Kapitel zeigt, wie ORLAN in ihren Performances mit dem Titel *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images* die ästhetische Chirurgie zur Herstellung von Kunst nutzt, indem sie sich selbst zwischen 1990 und 1993 in neun Operationen Körperveränderungen unterzieht und ein Selbstportrait erschafft. Sie inszeniert sich dabei als handelnde Künstlerin und als bearbeitetes Material zugleich.

*Quellenlage und Forschungsstand*

Die Verfahren der plastischen Chirurgie und Prothetik werden in der vorliegenden Arbeit bewusst als Bestandteil der künstlerischen Praxis betrachtet, so dass sich die Analysen aus der Beschreibung der Werke heraus entwickeln lassen. Aus diesem Prozess entstehen für alle Werke neue Interpretationshintergründe. So werden z. B. die Operations-Performances von ORLAN in der Literatur oft nur in wenigen Worten umrissen und danach mit Hilfe kulturwissenschaftlicher Konzepte interpretiert.<sup>9</sup> Natürlich werden auch im Rahmen dieser Arbeit kulturwissenschaftliche Themenbereiche in ORLANs Kunst behandelt. Die hier verfolgte Herangehensweise zeigt jedoch, dass diese sich aus dem Werk ableiten lassen, wenn man der Definition ORLANs folgt und ihre Herstellungsprozesse als künstlerisches Verfahren ernst nimmt. Auch für die Techniken der Collage, Fotomontage und Assemblage entstehen neue Perspektiven und Hintergründe, wenn sie als Analogien zur rekonstruktiven Chirurgie analysiert werden. Als Repräsentation chirurgischer und prothetischer Aufbereitungen des Körpers werden die Bilder der Dadaisten nicht zuletzt auch als Zeugnis der gestaltenden Aufgabe von Prothetik und plastischen Chirurgie interpretiert.

Grundlegende Quelle für die Untersuchungen sind deshalb das jeweilige Kunstwerk und die Dokumentation seines Herstellungsprozesses. Während es sich in Kapitel 1 um Bilder und eine Skulptur handelt, haben wir es bei Matthew Barney, Stelarc und ORLAN mit Performances zu tun, die in unterschiedlicher Form festgehalten sind. Stelarc's Inszenierungen werden als Videomaterial, in Bildform und in Beschreibungen auf seiner Homepage vermittelt. Seine Arbeitsweise zeichnet sich dadurch aus, dass er Prothesen herstellt, die er in verschiedenen Aufführungen immer wieder einsetzt, sodass im Vordergrund der Analysen vor allem die Beschreibung des aufbereiteten Künstlers und der jeweiligen Funktionen der Prothesen steht. Matthew Barney ist sowohl als Performance-Künstler als auch in seiner Eigenschaft als Filmregisseur vertreten. Die ersten sechs Teile der *Drawing Restraint* Reihe sind als Fotografien überliefert. Die Prothesen Mullins wurden für den Film *Cremaster 3* entworfen und hergestellt, der als Quelle für die Beschreibungen dient. ORLANs Operations-Performances sind in der von ihr selbst mit herausgegebenen Monographie *ORLAN. Carnal Art* fotografisch dokumentiert. Darüber hinaus existiert Videoma-

---

<sup>9</sup> siehe z. B. Zylinska, Hables Gray und Botting/Scott.

Eine Ausnahme bildet Jill O'Bryan, die in ihrer Publikation *Carnal Art. Orlan's refacing* die Operations-Performances einzeln beschreibt. (siehe Jill O'Bryan, S. 13-22)

terial zur vierten und siebten Operation auf ihrer Internetseite. Die Beschreibung der Kunstwerke wird durch Interviews, Texte, Manifeste und Aufsätze der jeweiligen Künstler ergänzt und so in den spezifischen Werkzusammenhang gesetzt. Vor allem die Dadaisten, Stelarc und ORLAN haben eine Reihe von Texten veröffentlicht, in denen sie ihr Verständnis von Material und Körper in der Kunst darlegen. Matthew Barney's theoretische Ansätze werden vor allem in Interviews ausgeführt.

Literatur, die die plastische Chirurgie in der künstlerischen Praxis thematisiert, gibt es nicht. Selbst Untersuchungen zur Kunst ORLANs, die die ästhetische Chirurgie als künstlerische Technik explizit einführt, lassen die Folgen dieser Geste für Kunstwerk und Künstler unerwähnt. Trotzdem knüpft die vorliegende Arbeit an verschiedene Forschungen und Konzepte an, die das Thema vorbereiten.

Zunächst ist die Sichtweise auf plastische Chirurgie und Prothetik als grundlegend gestaltende Praktiken zu nennen. Diese vertreten Autoren wie Sabine Kienitz (*Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923*) und Karin Harrasser (*Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*): sie interpretieren die plastisch chirurgische und prothetische Aufbereitung des Soldatenkörpers bereits im Ersten Weltkrieg als Eingriff, der über den rekonstruktiven Aspekt hinausgeht. Kienitz untersucht die Konstruktion der Prothesen und ihre mediale Inszenierung. Sie deutet die auf den ersten Blick als Rekonstruktion angestrebte Behandlung der Kriegsinvaliden als Ausdruck staatlich gesteuerter Sinnstiftungsprozesse, in deren Rahmen der reintegrierte Invalide regelrecht konstruiert wurde.<sup>10</sup> Ergänzt wird die Darstellung ihrer Forschungen in dieser Arbeit durch Arbeiten von Heather Perry und Ana Carden-Coyne. Während Heather Perry die Rekonstruktion der Invaliden explizit als Versuch des Recycling deutet, der die verletzten Soldaten wieder kriegstauglich machen sollte, untersucht Carden-Coyne den konstruierenden Aspekt der Rekonstruktion sowohl im Rahmen von physischer Umgestaltung als auch medialer Repräsentation der verletzten Soldaten im englischsprachigen Raum.<sup>11</sup> Harrasser schließlich entwickelt die These, dass im Ersten Weltkrieg die Grundlagen für die Bestrebungen der Erweiterung und Konstruktion des Menschen in den darauf folgenden Jahrzehnten gelegt wurden. Die Anfang des Jahrhunderts bereits entwickelten Konstruktionsversuche läuten, so Harrasser, eine Zeit ein, in der

---

<sup>10</sup> vgl. Kienitz, vor allem S. 151-271

<sup>11</sup> vgl. Perry  
vgl. Carden-Coyne2009, vor allem S. 59-109 und S. 160-212

jeder Mensch technologisch konstruiert und aufbereitet wird. In letzter Konsequenz kann das Recht, sich selbst zu designen, regelrecht eingefordert werden.<sup>12</sup> Elizabeth Haiken (*Venus Envy. A History of Cosmetic Surgery*) und Sabine Maasen (*Bio-ästhetische Gouvernementalität - Schönheitschirurgie als Biopolitik*) arbeiten schließlich heraus, dass durch diese Entwicklung der ästhetisch-chirurgische Eingriff zu einer Lifestyle-Operation werden kann, mit der für eine große Anzahl von Menschen verschiedener Schichten Identitäten konstruiert werden können.<sup>13</sup> Maasen argumentiert, dass das Recht zur Selbstoptimierung dann zu einem gesellschaftlichen Zwang wird.

Der Fokus dieser Autoren auf den konstruktiven Aspekt der plastischen Chirurgie und Prothetik ist für meine Arbeit grundlegend. Genau an dieses Verständnis knüpft die Kunst als gestaltende Disziplin an, wenn Techniken und Materialien übernommen werden und das Verständnis vom Körper als formbares Objekt in das künstlerische Schaffen übertragen wird.

Ob dies bereits für die Dadaisten gilt, wird in dieser Arbeit diskutiert. Matthew Biro vertritt diese These in seinem Buch *The DADA Cyborg. Visions of the new Human in Weimar Berlin* und legt das noch nicht formulierte Konzept des Cyborgs den Interpretationen dadaistischer Werke zu Grunde.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts tritt die Möglichkeit menschlicher Konstruktion immer weiter in den Vordergrund. Es bildet sich die Auffassung heraus, dass der menschliche Körper grundsätzlich und natürlicherweise technisch aufbereitet und gestaltet ist. Der Cyborg wird zum Repräsentanten dieser neuen Rolle. Das Cyborg-Konzept wird deshalb in dieser Arbeit ebenfalls für die Künstler der zweiten Hälfte des 20. und des 21. Jahrhunderts als Interpretationshintergrund genutzt. Einschlägig ist dafür der Aufsatz *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften* von Donna Haraway, der in den 80er Jahren veröffentlicht wurde und den Cyborg als ein Wesen begreift, das sich selbst schafft, indem es Systeme auflöst und immer wieder neu zusammensetzt. Darüber hinaus werden Positionen von Steven Mentor, Vivian Sobchak und Karin Harrasser herangezogen. Während Mentor den Cyborg in der prothetischen Verbindung des Menschen mit Technologien des Alltags verortet, positioniert sich Sobchak gegen die Aufladung der Prothese als Handlungsträger. Sie spricht ihr eine rein pragmatische Rolle zu, in deren Rahmen der Mensch sie zwar nutzt, aber keine neuen Funktionen entwickelt. Karin Harrasser schließlich entwirft mit dem Konzept der Teilsouveränität die Vorstel-

---

<sup>12</sup> vgl. Harrasser, vor allem S. 27-34 und 85-102

<sup>13</sup> vgl. Haiken, S. 91-130 und Maasen S.102-110

lung, dass jede Verbindung zwangsläufig ein neues System schafft, das spezifische Handlungen ermöglicht und an dem technische Erweiterung und Mensch gleichermaßen beteiligt sind.

Rachel Armstrong benennt in ihrem Aufsatz *Cyborg Artists* auch in der Kunst ein wachsendes Interesse am Cyborg-Konzept. Sie definiert Künstler, die sich mit ihm auseinandersetzen, als *new body artists*. Ihre kurze Charakterisierung dieser Künstlergruppe wird in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen und vertieft. Die *new body artists*, so Armstrong, zeichnen sich dadurch aus, dass sie neue Technologien nutzen, um die Erfahrung von „self-(re)creation“<sup>14</sup> umzusetzen. Dies führt in den vorliegenden Fällen dazu, dass die plastische Chirurgie und Prothetik direkt am Körper angewendet werden. Die Künstler greifen in denselben ein und modellieren ihn unmittelbar. In diesem Moment etabliert sich im Bereich der Kunst ein neues Material: der Körper. Monika Wagner, die in ihrer Arbeit *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* das Material in den Blickpunkt des kunsthistorischen Interesses lenkt, legt mit ihren Forschungen die Grundlage dafür, den Körper als künstlerisches Material wahrnehmen zu können und widmet ihm unter diesem Aspekt ein ganzes Kapitel. Mit der Betrachtung der plastischen Chirurgie in der künstlerischen Praxis wird Wagners Ansatz am Beispiel der permanenten Bearbeitungen, die Stelarc und ORLAN an sich selbst durchführen lassen, noch weiter pointiert. Es wird deutlich, dass sie in ihrer Materialauffassung viel weiter gehen als z. B. die von Wagner untersuchten Performance-Künstler der 60er und 70er Jahre. Denn die Verbindung der plastischen Chirurgie und Prothetik mit der Kunst ermöglicht die Erschaffung eines skulptural geformten Subjekts. In diesen Fällen sind die entstandenen Kunstwerke der BioArt zuzuordnen, die sich dadurch auszeichnet, dass sie das lebende Objekt zum künstlerischen Material macht.

Bezugnehmend auf die anfangs zitierte Aussage von Leon Dufourmentel wird die Frage beleuchtet: Was geschieht, wenn der Künstler wie ein Chirurg arbeitet? Was würde es also bedeuten, wenn Picasso mit plastisch chirurgischen Mitteln den menschlichen Körper gestaltete? Und vor welchen Hintergründen kann eine solche Übertragung stattfinden?

Der Künstler nutzt Mittel der Herstellung, die traditionellerweise nicht seinem Bereich zugeordnet werden, die er jedoch aufgrund historischer Entwicklungen als gestaltende Praktiken wahrnimmt. Auch Dufourmentel hat den kreativen Aspekt seines beruflichen Alltags offensichtlich erkannt. Seine rein hypothetische Frage wird im Rahmen dieser Arbeit als Realität untersucht.

---

<sup>14</sup> Armstrong, S. 307

# 1. REKONSTRUKTION

## 1.1 Zur rekonstruktiven Chirurgie im Ersten Weltkrieg

### 1.1.1 Der „humane Krieg“ - zur Wiederherstellung des Kriegsinvaliden

Obwohl plastische Chirurgie vom Zeitpunkt ihrer Entstehung an rekonstruktiv ausgerichtet und auch die Entwicklung von Prothesen im 19. Jahrhundert bereits sehr weit fortgeschritten war, wurde während des Ersten Weltkrieges vor allem dieser Aspekt weiter in den Vordergrund gestellt. Neu war, dass sie nicht mehr als letzter Ausweg aus einer gesundheitlich und psychisch schädigenden Situation gesehen wurde, sondern als Teil der Kriegspropaganda dazu beitragen sollte, den Schrecken und die Gefahr des Krieges zu relativieren. Die Möglichkeit einer Reparatur des menschlichen Körpers durch plastisch-chirurgische Eingriffe und Prothetik wurden im Diskurs um den „modernen Maschinenkrieg“ als Argument eingesetzt: Die neue Kriegsführung, welche im Zuge der Industrialisierung mit Techniken und Waffen operierte, die bisher nicht gekannte Schäden verursachten, wurde als kalkulierbares Risiko für die Soldaten dargestellt. Das „so seltsam erscheinende Wort vom humanen Krieg“ hat „Berechtigung, weil unsere Zeit die Wunden, die sie geschlagen hat, auch zu heilen weiß“<sup>15</sup>, hieß es 1916 in *Die Umschau*, ein wöchentlich erscheinendes Magazin, welches sich die populäre Aufbereitung neuer Entwicklungen in Technik, Naturwissenschaft und Medizin zur Aufgabe gemacht hatte. Den Soldaten, die man in dem Wissen um die Gefahr, dass sie zerschossen und verstümmelt wiederkommen würden, in den Krieg schickte, wurde nach ihrer Rückkehr eine Wiederherstellung in Aussicht gestellt. Durch die Wunder der Medizin sollten sie wieder in ein Leben zurückfinden, das an ihr altes nahtlos anknüpfte. Selbst stark verwundete Körper sollten derart geheilt werden, dass die Soldaten als Ehemänner und Arbeiter wie in ihrem alten Alltag funktionieren oder wieder an die Front geschickt werden konnten.

Obwohl die rekonstruktive Chirurgie dabei einiges vermochte, sah die Realität anders aus als das, was die Regierung zuvor vermittelt hatte. Viele Soldaten kamen als psychisch und körperlich zugrunde gerichtete Männer aus dem Krieg

---

<sup>15</sup> Günther, Hans: *Sind die Kriege gefährlicher geworden?* In: *Die Umschau* 20, Jahrgang 1916, S. 148, zitiert nach Ramsbrock, S. 128

zurück. Sie entwickelten Ticks und gestörte Kommunikationsverhalten, wurden taub, stumm, zitterten oder verloren die Beherrschung über Bewegungsabläufe. Die Ärzte fassten dieses Phänomen unter dem Begriff „Granatschock“ zusammen. Physische Verwundungen waren ebenfalls in großen Zahlen zu vermerken. Sabine Kienitz bezieht sich in ihrem Buch *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923* auf Schätzungen des Statistischen Reichsamtes zur Anzahl nachhaltig verletzter Soldaten, die Prothesen erhalten mussten:

*„Nach offiziellen Angaben des Statistischen Reichsamtes und der Sanitätsbehörden erlitten knapp 70.000 Soldaten durch Amputationen von Gliedmaßen schwere körperliche Schäden: davon hatten 44.109 den Verlust eines Beines und 20.640 den Verlust eines Armes zu beklagen, 1.250 hatten beide Beine, 131 beide Arme durch Geschosseinwirkung oder Amputation verloren. Erblindet waren laut Statistik knapp 3.000 Kriegsteilnehmer. Im Vergleich dazu waren im deutsch-französischen Krieg 1870/71 auf deutscher Seite rund 1.100 Soldaten aufgrund von Verletzungen oder Amputationen mit Prothesen ausgestattet worden.“<sup>16</sup>*

Hinzu kamen Gesichtsverletzungen - zu denen auch der Verlust ganzer Gesichtspartien zählte - und Kastrationen. Der Erste Weltkrieg hatte Kriegsbeschädigungen in einem Ausmaß nach sich gezogen, welches in Europa bis dahin unbekannt war. Die zurückgekehrten, verstümmelten Kriegshelden mussten entschädigt und reintegriert werden. Dabei drohte aufgrund der hohen Zahl an Invaliden eine grundlegende Veränderung der sozialen Struktur des Staates Deutschland, denn sie beeinflusste sowohl die Arbeitswelt als auch Familienstrukturen und Geschlechterrollen.

Die Betreuung der „Kriegskrüppel“ war also dringliche Aufgabe der Reichsregierung. Bereits 1914 erließ die Kaiserin, welche für die Öffentlichkeitsarbeit in Sachen Kriegsfürsorge zuständig war, einen Erlass, der die zivilen „Krüppelheime“ damit beauftragte, die Nachbehandlung der Verletzten zu übernehmen und ihre Reintegration zu organisieren.<sup>17</sup> Der Orthopäde Konrad Biesalski war seit der Jahrhundertwende in der Behindertenbetreuung tätig gewesen und setzte sich nun auch für die Behandlung der Kriegsinvaliden ein. 1915 veröffentlichte er Leitsätze für die Behandlung der Soldaten:

*„1. Keine Wohltat - sondern Arbeit für die verkrüppelten Krieger. 2. Zurückschaffung in die Heimat und die alten Verhältnisse, womöglich in die alte Arbeitsstelle. 3. Verstreuerung unter die Masse des schaffenden Volkes, als wenn*

<sup>16</sup> Kienitz, S. 156

<sup>17</sup> siehe Ulrich, S. 120

*nichts geschehen wäre. 4. Es gibt kein Krüppeltum, wenn der eiserne Wille besteht, die Behinderung der Bewegungsfreiheit zu überwinden. 5. Darum breiteste Aufklärung aller Stände, zuerst der Verwundeten selber.*<sup>18</sup>

Die Verletzten sollten also nahtlos ihren alten Platz als Familienväter und Arbeiter in der Gesellschaft wieder ausfüllen und als behinderte, vom Krieg gezeichnete Menschen gar nicht erst in Erscheinung treten. Im Rahmen seiner Öffentlichkeitsarbeit sprach Biesalski von der „Entkrüppelung der Gebrechlichen“, welche er in Angriff nahm, indem er in Ausstellungen, Broschüren und Tagungen Anleitungen zur Begegnung mit den Soldaten gab und über verschiedene Verletzungen sowie Prothesen und ihren Gebrauch informierte.<sup>19</sup>

Die prothetische Aufbereitung der Soldaten war grundlegendes Mittel, um ein unauffälliges Äußeres und in vielen Fällen auch Funktionalität wieder herzustellen. Autoren wie Kienitz, Perry und Carden-Coyne<sup>20</sup> arbeiten Zielsetzungen und Mittel der Aufbereitungen auf und zeigen, dass den Rekonstruktionsversuchen ein konstruierender Aspekt zu Grunde lag. Der Anspruch der „Entkrüppelung“ mündete letztendlich in der Umgestaltung der geistig und körperlich verletzten Soldaten, um sie der Gesellschaft wieder zuzuführen. In ihrem Aufsatz *Brave Old World* spricht Heather R. Perry in diesem Zusammenhang von einer „ideologischen Revolution in der Prothesentechnik“<sup>21</sup>, die darin besteht, dass Mediziner die Versehrten regelrecht ‚recyclten‘, um sie nicht nur dem Arbeitsmarkt, sondern auch der Front wieder zuführen zu können. Sie sollten weiterhin in den Dienst des Krieges gestellt werden. Auch Kienitz untersucht diesen Aspekt ausführlich und stellt gleichzeitig dar, wie die Inszenierung des Kriegsinvaliden sowohl während als auch kurz nach dem Krieg dazu diente, die Schrecken des Krieges gesellschaftlich zu verarbeiten. Sie konnte symbolisch mächtige Technologien repräsentieren, Kriegsgefahren relativieren oder Männlichkeit definieren.

Im Folgenden beziehe ich mich zu großen Teilen auf die Forschungen von Kienitz, die verschiedenen Formen von Prothesen vorstellt, sowie die Rolle, die diese bei der Darstellung von Eingliederung des Soldaten in die Gesellschaft spielen, skizziert.

---

<sup>18</sup> Biesalski, Konrad: *Hilfsmittel und Aussichten der Kriegskrüppelfürsorge*, Vortrag am 8.2.1915, in: *ZfK*, 8 (1915/1916), S. 133-142, S. 139, zitiert nach Ulrich, S. 120

<sup>19</sup> siehe Ulrich, S. 120/121

<sup>20</sup> Da Carden-Coyne für den englischsprachigen Raum forscht, werden ihre Ausführungen im Folgenden nur ergänzend hinzugefügt.

<sup>21</sup> Perry, S. 153

Infolge der hohen Anzahl von Kriegsoffern veränderten sich, so Kienitz, die Techniken und Prozesse der Prothesenherstellung: Während vor dem Krieg vor allem Bandagisten die Kunstglieder an jeden Menschen persönlich angepasst hatten, übernahmen ab dem Ersten Weltkrieg Ingenieure, Orthopäden und plastische Chirurgen die Konstruktionen und Anpassungen.<sup>22</sup> Die Prothesen wurden darüber hinaus industriell gefertigt und nicht mehr dem menschlichen Körper angepasst. Vielmehr wurde dieser durch operative Eingriffe auf die Ersatzglieder vorbereitet. Dabei konnten z. B. - wie im Falle des Sauerbrucharms - die noch vorhandenen Muskeln der Stümpfe derart mit der Prothese verbunden werden, dass sie bewegt werden konnten. Die so entstandene Möglichkeit, die Funktionalität der Gliedmaßen zumindest teilweise wiederherzustellen und nicht nur das ‚natürliche‘ Aussehen mit Hilfe eines funktionslosen Gliedes zu imitieren, stieß neue Diskurse an.

In Fachzeitschriften, medizinischen Publikationen und auf Tagungen entwarfen Orthopäden, Chirurgen und Ingenieure - unter vereinzelter Hinzuziehung von Erfahrungen Betroffener - verschiedene Optionen des Umgangs mit den Kriegsbeschädigten. Es ging dabei um die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit der Prothesen und Behinderungen sowie die Frage, wie die ‚Funktionalität‘ der ehemaligen Soldaten definiert, wiederhergestellt oder neu konstruiert werden konnte. Die Massen an verwundeten Körpern wurden zum Material, das - richtig eingesetzt und aufbereitet - zu einer funktionierenden, positionierten Bevölkerungsgruppe verarbeitet werden sollte.

Die Idee des „Sonntagsarmes“, eines Kunstarmes, der - unter der Kleidung getragen - die Verletzung in den Hintergrund treten ließ, jedoch funktionslos blieb, wurde von Prothesen (wie z. B. dem bereits erwähnten Sauerbrucharm) abgelöst, die zwar die Behinderung immer noch zu verstecken suchten, gleichzeitig aber auch bestimmte Bewegungen - im Falle der Hand z. B. Greifen, Halten, das Formen einer Faust - zuließen. So sollte ein möglichst ‚natürlicher‘ Bewegungsablauf imitiert werden. Verfechter der Verwendung dieser Prothesen im Alltag und auf der Arbeit stellten das Ziel einer Teilnahme an der Gesellschaft, die der eines nicht-amputierten Menschen gleiche, in den Mittelpunkt ihrer Ar-

---

<sup>22</sup> Kienitz weist darauf hin, dass diese Berufsgruppen in gewissem Sinne vom Krieg profitierten, indem sie sich und ihren Berufsstand zum Wohle des Vaterlandes und der Kriegsoffern neu profilierten. Auch Carden-Coyne beschreibt in ihrem Buch *Reconstructing the Body*, wie tiefgreifend sich die plastische Chirurgie während des Ersten Weltkrieges weiter entwickelte. Am Beispiel des Arztes Harold Gillies entwickelt sie ein Bild des plastischen Chirurgen, der im Ergreifen der Chance, an den Verwundeten neue Prozeduren auszuprobieren, den Fokus seiner Aufgabe - zu heilen und zu helfen - zuweilen regelrecht in den Hintergrund treten lässt. siehe Kienitz S. 23 und Carden-Coyne 2009, S. 102/103

gumentation. Diese Prothesen waren in ihrem Aufbau kompliziert und stellten eine höchst artifizielle Maschine dar, die reparaturanfällig war. Das Erlernen der Anwendung war oft schwierig sowie langwierig und die Anschaffung teuer, deshalb war sie vor allem für den Einsatz an einem Mann der höheren Schicht und Bildung interessant.

Für den Landarbeiter oder den Arbeiter in der Fabrik waren diese Prothesen zu anfällig und in ihrer Anwendung unpraktisch. Die von der Regierung verfolgte und von Vereinen unterstützte Zielsetzung einer schnellen Reintegration der Verletzten in das Arbeitsleben machte deshalb die Entwicklung ganz anderer Prothesen vonnöten. Kunstglieder, die mit Hilfe auswechselbarer Aufsätze verschiedene Funktionen erfüllen konnten, ahmten nicht allgemeine menschliche Bewegungen nach, sondern wurden als Werkzeug für spezielle Arbeiten eingesetzt. Der Arbeitsarm z. B. wurde in den Nürnberger *Siemens-Schnuckert-Werken*, den *Rota-Werken* in Aachen und der *Jagenberg AG* in Düsseldorf entwickelt und hergestellt.<sup>23</sup> Er wurde über der Arbeitskleidung getragen, um ein schnelles Anlegen zu gewährleisten. Je nach Arbeitsauftrag ließen sich die Aufsätze austauschen und manchmal auch an Maschinen andocken. (Abb. 1) Mensch und Technik wurden miteinander verschmolzen und dies eröffnete die Möglichkeit, menschliche Handlungsfähigkeit spezifisch auf die Ausführungen in einem Arbeitsleben hin auszurichten, zu gestalten und in diesem Sinne zu optimieren. Der ursprünglich verletzte Mensch konnte nicht nur Aufgaben ausführen, die er vor seiner Verletzung hätte ausführen können, sein Körper war nun darüber hinaus auch genau auf diese Aufgaben spezialisiert.

Die Werbefotografien der *Siemens-Schnuckert-Werke* und auch andere Darstellungen solcher Prothesen vermittelten dem Betrachter, dass der Invalide seine Behinderung als solche nicht verstecken musste, sondern mit seinen nun übermenschlichen Kräften der Gesellschaft von großem Nutzen sei. Diese Idee der Optimierung (*enhancement*) des Menschen durch die Maschine wurde weiter verfolgt und ausgebaut - wie z. B. in der Erfindung des - allerdings niemals umgesetzten - leuchtenden Fingers, mit dem der Arbeiter im Dunkeln hätte hantieren können.

---

<sup>23</sup> siehe Karpa, S. 10

In seiner Dissertation *Die Geschichte der Armprothese unter besonderer Berücksichtigung der Leistung von Ferdinand Sauerbruch (1875-1951)* vollzieht Martin Friedrich Karpa die historische Entwicklung des Arbeitsarmes nach. Er untersucht ausserdem, wie Sauerbruch seine Armprothese entwickelt, um einen anderen Einsatzbereich abdecken zu können. Dadurch ergibt sich eine gelungene Charakterisierung und Gegenüberstellung der Ansätze, welche den Entwicklungen beider Prothesenarten zugrunde liegen.

Der Mensch wurde mit solchen Prothesen ganz offensichtlich als Mensch-Maschine-Wesen entworfen, das der Gesellschaft dienen sollte. Der Arbeitsablauf stand deshalb im Vordergrund seiner Darstellung. Der Arbeiter in seiner Individualität dagegen nahm keinen Raum ein. Perry weist z. B. darauf hin, dass die Werbefotografien der *Siemens-Schnuckert-Werke* nicht nur die Austauschbarkeit des Arbeitsarmes illustrieren, sondern ebenfalls die Austauschbarkeit des ‚recyclen‘ Arbeiters, da nur zwei Männer den Einsatz der Arme in allen Arbeitsbereichen vorführten.<sup>24</sup> Zwar erhielt der ehemalige Soldat also durch seine Prothese geradezu übermenschliche Fähigkeiten, er trat aber auch gleichzeitig mit seinen individuellen Eigenschaften hinter derselben zurück: jeder amputierte Mann mit einem entsprechenden Aufsatz konnte dieselben Aufgaben erfüllen. Hier deutet sich bereits eine Ambivalenz an, die im Verlaufe des 20. Jahrhundert immer wieder diskutiert wird: der gestaltete Mensch wird Eigenschaften gewinnen und gleichzeitig verlieren, so dass Individualität unter Umständen neu gedacht werden muss.

Die Tatsache, dass sich im Rahmen solcher Bemühungen die Grenze zwischen Mensch und Maschine zu verwischen begann, wurde erkannt und bereits 1916 öffentlich diskutiert: „Da nützt alle Sentimentalität nichts; sie ist auch gar nicht angebracht: der Mensch wird eben noch mehr Maschine, die Maschine noch mehr Mensch“<sup>25</sup>, schreibt A. Peterhans in der Zeitschrift *Deutsche Blätter für Kriegsverletzte*. Hier klingt das Konzept des Cyborgs bereits an. Peterhans propagiert nicht nur einen angstfreien Blick auf die Veränderungen am menschlichen Körper, sondern gibt gleichzeitig den Ausblick in eine Zukunft, in der der Mensch als Zwitterwesen immer präsenter werden wird.

Eine ebenfalls zukunftsweisende, aber weniger enthusiastisch aufgenommene Erkenntnis war die Tatsache, dass sich auch die Grenzen zwischen den Geschlechtern zu verschieben begannen. Das betraf nicht nur die offensichtlichen Verschiebungen der Rollenverteilungen, sondern auch die Biologie des Menschen. Die Kriegsverletzungen offenbarten, dass die Natur der Geschlechter nicht so eindeutig zu sein schien wie bisher angenommen.

Kienitz zeigt einerseits in ihrer Analyse des Bildmaterials über den Kriegsinvaliden in der Kriegs- und Nachkriegszeit, dass die Rolle, die der Mann auszufüllen hatte, gesellschaftlich definiert wurde. Dies lässt sich sehr anschaulich an Fotos nachvollziehen, welche die Funktionen von Prothesen demonstrieren, in-

<sup>24</sup> siehe Perry, S. 152

<sup>25</sup> A. Peterhans, *Die Kriegsverletzten und die Industrie*, in: *Deutsche Blätter für Kriegsverletzte* 18, 1.4. 1916, S. 1 f., zitiert nach Kienitz, S. 186

dem sie die Soldaten bei vor allem männlich konnotierten Alltagshandlungen wie dem Anzünden und Rauchen einer Zigarre, bei der Arbeit in der Fabrik oder auf dem Feld zeigten. Hier wird Männlichkeit konstruiert, indem gezeigt wird, dass auch der kriegsgeschädigte Körper diese Handlungen durchführen kann.<sup>26</sup> Auch Carden-Coyne analysiert Bildmaterial, welches Prothesen bewerben sollte, als visuelles Mittel, mit welchem die Männlichkeit der verwundeten Soldaten wiederhergestellt werden sollte. In diesen Kontexten wurden in vielen Fällen auffällig stark trainierte Körper mit Prothesen dargestellt, die die Autorin „muscular ‚cyborgs‘“ nennt. Sie sollten sowohl körperliche Leistungsfähigkeit als auch Erotik ausstrahlen.<sup>27</sup>

Gleichzeitig verändern sich aber die geschlechtsspezifischen Muster im Laufe der Geschehnisse dramatisch. Wie Kienitz andererseits herausstellt, kehrten die verletzten Soldaten zu ihren Müttern und Ehefrauen zurück, die sich um sie kümmerten und sie pflegten. Damit konnten die Soldaten die ursprünglich definierte Rolle des eigenständigen, starken Mannes, des Verdieners und Familienoberhauptes, nicht mehr ausfüllen. Hinzu kam eine für die damaligen Ärzte überraschende Wende: die durch den Krieg gehäuft auftretenden Kastraten begannen aufgrund eines veränderten Hormonhaushaltes und traumatischer Erfahrungen aus der damaligen Sicht weibliche Reaktionsweisen zu zeigen (schnelles Erröten, Weinen).<sup>28</sup> Obwohl also auf der einen Seite Männlichkeit und männliche Rollenzuschreibungen als natürlicher Zustand, den die Soldaten nach ihrer Heilung wieder ausfüllen sollten, inszeniert wurden, wurde gleichzeitig die Idee der Selbstverständlichkeit von Geschlechtszuschreibungen obsolet und musste als biologisch gesichertes Faktum in Frage gestellt werden.

Diese Beispiele zeigen, dass der Mensch nicht zuletzt auch im Rahmen des Ersten Weltkriegs seinen Status als Subjekt klarer Zuschreibungen verlor. Trotz aller Rekonstruktionsversuche funktionierte der Körper anders als zuvor und konnte nicht mehr die gleichen Rollenmuster ausfüllen, weil traditionelle Grenzen zu verschwimmen begannen. Im rekonstruierten Kriegsinvaliden mischten sich männliche und weibliche Eigenschaften, Maschine und Mensch, Technik und Natur. Obwohl er einerseits als verbesserter Mensch Erfolg des Fortschritts repräsentierte, offenbarte er andererseits aufgrund seiner Narben und Verstüm-

---

<sup>26</sup> siehe Kienitz, S. 221

<sup>27</sup> siehe Carden-Coyne 2009, S. 191

<sup>28</sup> siehe Kienitz, S. 252 und 285

melungen auch gerade seine zerstörende Seite.<sup>29</sup> Diese Mischung von Eigenschaften und Seinszuständen, die sich im Kriegsinvaliden Anfang des 20. Jahrhunderts zu einer Einheit verband, war vor allem Resultat der rekonstruktiven Bemühungen. Dass der Mensch mit den gleichen Mitteln konstruiert werden könne und vielleicht bereits schon konstruiert wurde, wurde noch nicht benannt oder konzeptualisiert. Ein Bewusstsein dafür, dass sich Zuschreibungen neu etablierten und neue Systeme bildeten, deutete sich jedoch bereits an und wurde auch formuliert.

1915 wurde die *Prüfstelle für Ersatzglieder* eingerichtet, die Amputierte mit Prothesen versorgte, Beratungen durchführte, aber auch neue Konstruktionen auf den Weg brachte. Hier wurden Netzwerke geschaffen, welche die technische Verbesserung des Kriegsinvaliden befürwortete, förderte, weiterentwickelte und nicht zuletzt auch propagierte. Die Prothese wurde als ein Wunder des Fortschritts stilisiert, welches Kriegsverletzungen unsichtbar machen konnte und die vom Krieg gezeichneten Männer wieder zu Verdienern oder sogar wieder kriegstauglich machen konnte.

Doch es gab eine Vielzahl von Kriegsbeschädigten, die die maschinelle Verbesserung ihres verstümmelten Körpers als nicht effektiv und hinderlich empfanden. Eine 1916 in der *Zeitschrift für Krüppelfürsorge* veröffentlichte Umfrage eröffnete, dass nur 13 Prozent der Befragten ihre Arbeitsprothese im Erwerbsleben einsetzten und alle anderen lieber mit ihrem Stumpf hantierten. *„Als Begründung gaben sie an, dass sie die Prothese nicht als Teil des eigenen Körpers empfinden konnten, sondern als ein 'totes Anhängsel', als einen Fremdkörper, der nicht mit dem Amputationsstumpf 'verwuchs' und der letztlich jedes noch verbliebene Gefühl im Stumpf still stellte.“*<sup>30</sup>

Die Idee eines technisch aufbereiteten Menschen ließ sich also trotz der Bemühungen von Vereinen, Ärzten und Technikern in vielen Fällen nicht in die Realität umsetzen. Viele Kriegsinvaliden bevorzugten ein Leben und Arbeiten ohne

---

<sup>29</sup> Nach dem Ersten Weltkrieg legten viele Invaliden Wert darauf, durch Auszeichnungen und Tragen der Uniform zu demonstrieren, dass sie nicht durch Unfälle oder Geburtsfehler Invaliden geworden waren, sondern Opfer des Dienstes am Vaterland waren und deshalb staatliche und gesellschaftliche Kompensation erwarten konnten. Als ehemalige Soldaten, die ihr Leben aufs Spiel gesetzt hatten und als zerstörte Menschen wiederkamen, galten sie in vielen Kontexten tatsächlich als Helden, aber auch als Hilfsbedürftige. Nach dem Krieg stellten sie zudem die offensichtliche und schmerzliche Erinnerung an das Scheitern Deutschlands und die völlig umsonst dargebrachten Entbehrungen und Opfer dar.  
siehe Kienitz, S. 19 und S. 23

<sup>30</sup> Landrat Horion: *Über den Gebrauch der Prothesen*, in: *Zs. Für Krüppelfürsorge* 9 (1916), S. 536-541, zitiert nach Kienitz, S. 189

Prothese. Generell erwies sich der Versuch der „Entkrüppelung“ und nahtlosen Reintegration der Invaliden als Fehlschlag. Die verwundeten Soldaten konnten in den meisten Fällen nicht in alte Berufe zurückfinden, mussten als Pförtner, Wächter oder Boten arbeiten, als Leierkastenmänner oder Hausierer oder prägten als Bettler das Bild der Großstädte.<sup>31</sup>

Zu dem Versuch der Erfüllung des Versprechens der Rekonstruktion von Kriegsinvaliden gehörte auch die Rekonstruktion von Gesichtern, welche durch Gewehreinschüsse oder Granatensplitter zerstört, verwundet und teilweise verloren waren. Nach dem *Sanitätsbericht über das Deutsche Heer* von 1934, hatten von mehr als 2,7 Millionen gemeldeten Verwundeten mehr als 300.000 Soldaten Gesichtsverletzungen erlitten.<sup>32</sup> Epithesen sollten als Prothesen für das Gesicht ein unversehrtes Äußeres suggerieren. Vor allem ersetzten und formten Ärzte die Gesichtspartien aber plastisch-chirurgisch.

Ziel war die Wiederherstellung eines unauffälligen Äußeren, doch konnte dies in vielen Fällen nicht erreicht werden. Gesichtsverletzte Soldaten wurden zunächst in speziell eingerichteten Lazaretten untergebracht und dort behandelt. In oft mehreren Operationen versuchten Ärzte zu rekonstruieren, jedoch waren die Behandlungsverläufe langwierig und schmerzvoll. In seinem Aufsatz „...als wenn nichts geschehen wäre“ - *Anmerkungen zur Behandlung der Kriegsofopfer während des Ersten Weltkriegs* zitiert Bernd Ulrich einen Bericht des Begründers der Kriegshinterbliebenenfürsorge Erich Kuttner, den dieser nach einem Besuch eines solchen Lazarettes in Berlin schreibt:

*„In das kleine Geschäftszimmer tritt ein Mann, der quer über die Mitte des Gesichts eine Binde trägt. Er nimmt sie ab und ich starre in ein kreisförmiges Loch von der Größe eines Handtellers, das von der Nasenwurzel bis zum Unterkiefer reicht. Das rechte Auge ist zerstört, das linke halb geschlossen. Während ich mit dem Mann rede, sehe ich das ganze Innere seiner Mundhöhle offen vor mir liegen: Kehlkopf-, Speiseröhre, Luftröhre wie bei einem anatomischen Präparat. Aber was ist das für ein seltsam behaarter Klumpen, der lose an ein paar Sehnen und Bändern wie ein Glockenklöppel in dem Hohlraum pendelt? Man erklärte (sic) mir: eine verunglückte Nase, die dem Unglücklichen eingesetzt werden sollte. Einstweilen hat der Mann seine achtzehnte Operation überstanden. Aber das ist noch kein Rekord. Bald darauf lerne ich Leute mit 30 und 36*

---

<sup>31</sup> siehe Ulrich, S. 123

<sup>32</sup> siehe Ramsbrock, S. 127

*überstandenen Operationen kennen.*“<sup>33</sup>

In den Lazaretten wurden den Patienten keine Spiegel zur Verfügung gestellt. Fotografien von sich selbst durften sie nicht besitzen, desgleichen keine Gipsabdrücke, die zu medizinischen Zwecken von ihren Gesichtern gemacht wurden. Die Soldaten verbrachten hier oft einige Monate, bevor sie nach Hause entlassen wurden. Selbst dann trauten sie sich aus Angst vor der Reaktion ihrer Familien oft nicht nach Hause. In vielen Fällen trugen sie auch nach den Behandlungen noch Masken, um ihr entstelltes Äußeres zu verbergen.<sup>34</sup> Sie wurden so gut es ging der Öffentlichkeit entzogen, indem sie weder zur Arbeit eingesetzt noch zurück an die Front geschickt wurden.<sup>35</sup> In Informationsausstellungen der Kriegsbeschädigtenfürsorge wurden Abbildungen und Modelle der Kieferverletzten unter Tüchern ausgestellt und nur Ärzten zur Ansicht freigegeben.<sup>36</sup>

Generell, so Ulrich, wurde bis auf wenige Ausnahmen versucht, die Gesichtsverletzten in Deutschland sowohl in Bild als auch im Alltag so gut es ging zu verbergen.<sup>37</sup> Man fürchtete, dass der Anblick der zerstörten Gesichter die psychische Moral der anderen Soldaten oder der in Deutschland gebliebenen Bevölkerung untergraben könne.

### **1.1.2 Das „Antlitz des Krieges“ - zum Abbild des rekonstruierten Kriegsinvaliden**

Die Kriegsinvaliden waren nicht nur im Alltag präsent - auf den Straßen, als Familienväter und Arbeitssuchende - Fotografien von ihnen wurden auch in Illustrierten, Ausstellungen, Informationsveranstaltungen und wissenschaftlichen Publikationen verbreitet. Da sich die Dadaisten in ihren Darstellungen sowohl

---

<sup>33</sup> Ulrich, S. 117

<sup>34</sup> siehe Ulrich, S. 117 und Carden-Coyne2009, S. 107

<sup>35</sup> siehe Ramsbrock, S. 135/136

<sup>36</sup> siehe Kienitz, S. 197

<sup>37</sup> In dem Kapitel *Mutilation and Restoration* ihres Buches *Reconstructing the Body* gibt Ana Carden-Coyne ein anderes Bild vom öffentlichen Bildmaterial der Gesichtsverletzten im Rest Europas.  
siehe Carden-Coyne2009, S. 93-108

auf dieses Bildmaterial als auch auf die damit definierte gesellschaftliche Rolle der Kriegskrüppel bezogen, werde ich im Folgenden darstellen, in welchen Zusammenhängen und mit welchen Zielen das Fotomaterial verbreitet wurde.

In ihrer Publikation *Reconstructing the Body* weist Carden-Coyne darauf hin, dass sich der Erste Weltkrieg generell durch einen sehr ausgeprägten Einsatz von Visualisierungstechniken auszeichnet.<sup>38</sup> In Deutschland war ihre Verbreitung Teil der von Biesalski in seinen Leitsätzen verankerten Öffentlichkeitsarbeit. Hier wurde die Position, die die verwundeten Soldaten mit ihren Verletzungen in der Gesellschaft einnehmen sollten, bildlich dargestellt und definiert. Dabei spielte die medizinische Fotografie eine prominente Rolle. „It enjoyed the reputation of a precise science“<sup>39</sup>, das heißt, ihr wurde ein dokumentarischer Charakter zugesprochen, der anderen Medien - z. B. der Darstellung von Gesichtsoptikern mit Hilfe von Wachsmoellen - deshalb überlegen zu sein schien, weil sie als nicht manipulierbar galt. Darüber hinaus unterlag die Publikation von Bildern verwundeter oder toter Soldaten der deutschen Armee staatlicher Regulierung und war nur erlaubt, wenn sie medizinischen Zwecken diente. Im *Zensurbuch für deutsche Presse* hieß es 1917:

*„Abbildungen verwundeter oder verstümmelter deutscher Heeresangehöriger sind zur Veröffentlichung dann zuzulassen, wenn sie den Zweck erkennen lassen, weniger das Leiden solcher Kriegsbeschädigter als ihre Pflege und ihr Wohlergehen zur Darstellung zu bringen, und wenn die Namen angegeben sind.“*<sup>40</sup>

In diesem Sinne reguliert wurden Fotografien dennoch breitflächig veröffentlicht und zählten bald zum alltäglichen Bildwissen der Bevölkerung, weil sie im Zuge der Öffentlichkeitsarbeit aus medizinischen Kontexten in andere Bereiche transferiert wurden.

Kienitz benennt drei Darstellungsbereiche der Kriegsinvaliden-Fotografie. Erstens erfolgt die Gegenüberstellung des Körpers im Zustand der Verletzung mit den verschiedenen Phasen der medizinischen Rekonstruktion. Typisches Beispiel für diese Art der Darstellung sind die Vorher-Nachher-Bilder der plastischen Gesichtsrekonstruktion. Trotz des bereits beschriebenen Bestrebens, sie zurückzuhalten, wurden solche Bilder in Magazinen wie *Die Umschau* auch einem breiten Publikum gezeigt. In solchen Fällen wurde allerdings ein medizi-

---

<sup>38</sup> siehe ebd., S. 85

<sup>39</sup> Carden-Coyne 2009, S. 95

<sup>40</sup> vgl. *Zensurbuch für deutsche Presse*, hrsg. von der Oberzensurstelle des Kriegspresseamtes, Berlin 1917, S. 70, zitiert nach Kienitz, S. 216

nisches Interesse immer in den Vordergrund gestellt. Carden-Coyne argumentiert, dass damit die Thematisierung von Schmerzen oder Emotionen des Operierten umgangen wurde: „the focus on surgical outcomes drew attention away from the patient’s experience of pain or his emotional reaction to disfigurement.“<sup>41</sup>

Zweitens wird die „technische[...] Neuausstattung“ des Kriegs-versehrten, die Verbindung zwischen Mensch und Maschine durch die Prothese, gezeigt. Ein Beispiel dafür - die Werbefotografien der *Siemens-Schnuckert-Werke* - wurden im vorhergehenden Kapitel bereits genannt.

Drittens benennt Kienitz die Darstellung der sozialen Reintegration in den beruflichen oder geschlechts-spezifischen Alltag des Kriegsinvaliden.<sup>42</sup> Alle drei Darstellungsbereiche demonstrieren die Verletzung als kontrollierbares (weil heilbares) Phänomen und beweisen Normalität - ein aufbereiteter Soldat ist in der Lage, den alltäglichen Ansprüchen an ihn als Mensch, Mann und Arbeiter zu genügen. Mit aus dem Leben gegriffenen Beispielen oder wissenschaftlich sanktionierten Tatsachenberichten wurden Leitlinien geboten, an denen ehemalige Soldaten und Zivilisten ihre Rolle ausrichten konnten. Dies betraf Fragen des Aussehens (wie sehen die verwundeten Soldaten aus?), der Integration in ein Berufsleben (wie und wo können sie arbeiten?), der Anpassung an eine geschlechtsspezifische Rolle (wie kann der Invalide Handlungen ausführen, die ihn als Mann charakterisieren?), und des Umgangs mit dem Soldaten (was kann von einem Kriegsinvaliden in der Ehe, im Familienleben, im Haushalt, in Gesellschaft etc. erwartet werden?). Die durch den Staat kontrollierte und von Ärzten wie Biesalki lancierte Bildverbreitung stellte einen wichtigen Aspekt einer geführten Verarbeitung der Kriegsschrecken dar und bot sowohl den Invaliden als auch denen, die sie als Mütter oder Ehefrauen betreuen mussten, eine Positionierung und Lebensaufgabe an. Darüber hinaus verwies ihr medizinischer, neutraler Charakter auf die Möglichkeit der Heilung und Behandlung der Kriegsverletzung, deren Weiterführung auf psychischer Ebene im Rahmen der „Entkrüppelung“ schließlich auch Aufgabe des familiären Umfeldes war.

Meist wurden die Körper der Männer einzeln fotografiert, entweder im Detail oder aus einer Halbdistanz heraus. Nur in seltenen Fällen - oft im Kontext der Lazarettfürsorge - wurden Gruppenfotos gemacht. Der Blick wurde auf die Amputationen, Wunden, Narben oder Prothesen gelenkt. In vielen Fällen schauen die Soldaten in die Kamera, als blickten sie den Betrachter direkt an.

---

<sup>41</sup> Carden-Coyne2009, S. 100

<sup>42</sup> Kienitz, S. 221

Die Bilder wurden in Fachzeitschriften, Fachbüchern und auf Vorträgen einem spezialisierten Publikum von Ärzten und Ingenieuren gezeigt. Es entstanden darüber hinaus Vereine und Institutionen wie die bereits erwähnte *Prüfstelle für Ersatzglieder* oder *Die Krüppelfürsorge*, die in Prospekten und Vorträgen das Bildmaterial zu Informationszwecken auch für Laien veröffentlichten. Schließlich wurde in Magazinen - z. B. in *Die Umschau*, *Familienillustrierte* und *Reclams Universum* - für ein breites Publikum berichtet; hier wurde informiert und diskutiert. Monografien und Zeitschriften, wie die *Hamburger Lazarettzeitung*, richteten sich als Ratgeberliteratur an Kriegsinvaliden und ihre Angehörigen. In diesen Fällen, in denen ein breites Laienpublikum informiert werden sollte, ‚wanderten‘ - so Kienitz weiter - die Fotografien aus dem medizinisch-technischen in einen öffentlichen Bereich und dienten so der Wissensvermarktung.<sup>43</sup> Eine ähnliche Beobachtung macht Carden-Coyne für den englischsprachigen Raum, wenn sie feststellt, dass das allgemeine Interesse an der Kriegschirurgie und medizinischen Fachartikeln in der Bevölkerung signifikant anstieg. Dies deutet sie als Ausdruck einer Verarbeitung der Kriegsgeschehnisse, welche eine wissenschaftliche Sichtweise in den Vordergrund treten lässt, um emotionale Aspekte der Verletzungen zu relativieren.<sup>44</sup>

Ein anderes Medium, das der Vermittlung eines Bildes über den Kriegsinvaliden diente, war die Ausstellung. 1914 - 1918 wurden von der Kriegskrüppelfürsorge Informationsausstellungen konzipiert und bei der *Berliner Arbeiter-Wohlfahrt* und im *National-Hygiene-Museum* in Dresden als Dauerausstellungen sowie als Wanderausstellung gezeigt. Hier sollte die Normalität prothetischer Ergänzung lebendig aufbereitet und einem breiten Publikum nahe gebracht werden, so dass auch die Ausstellungen zur Kriegsbewältigung beitrugen.<sup>45</sup> Mit Hilfe von lebensgroßen Modellen, Filmen und auch in den Ausstellungsräumen arbeitenden Kriegsinvaliden wurde die technische Aufbereitung der Verwundeten den Besuchern nahe gebracht.

Das so verbreitete Bild generierte also ein Wissen über Kriegsinvalidität. Es war Mittel eines politischen Apparates, der die Dekonstruktion menschlicher Körper durch den Krieg, dann den Versuch seiner Rekonstruktion, die schließlich in der Konstruktion eines technisch aufbereiteten und nur so arbeits- und lebensfähigen Mannes mündete, der deutschen Bevölkerung plausibel machen wollte.

---

<sup>43</sup> siehe Kiebitz, S, 223

<sup>44</sup> siehe Carden-Coyne2009, S. 94/95 und S. 100

<sup>45</sup> siehe Kienitz, S. 195

Kienitz' These der Übertragung medizinischer Bilder in einen öffentlichen Bereich kann weiter geführt werden: Die Bilder, die von einem medizinisch-technischen in einen auch vom Laienpublikum konsumierten Kontext wanderten, wanderten in einem anderen Zusammenhang noch weiter. Um 1920 herum dienten sie nicht nur der staatlich geförderten Öffentlichkeitsarbeit, sondern ebenfalls als Mittel für Kriegsgegner, um die Folgen des Ersten Weltkrieges zu illustrieren. Hier war es wieder der vermeintlich dokumentarische Charakter einer ursprünglich zu wissenschaftlichen Zwecken gemachten Aufnahme, der - in einen neuen Kontext gesetzt - den Krieg als unmenschlich und zerstörerisch entlarven sollte. Z. B. zeigte 1920 das Titelblatt der illustrierten Wochenschrift *Freie Welt* der USPD ein Gruppenbild von vier Kriegsverletzten mit zerstörten und teilweise operativ wieder hergestellten Gesichtern (Abb. 2). Dieses Bild war mit dem Untertitel „Antlitz des Krieges“ versehen. Die Soldaten waren durchnummeriert und konnten so einer kleinen Beschreibung der jeweiligen Verletzungen und Wiederherstellungsversuche zugeordnet werden. Z. B. „1. Granatsplitter riß 1915 das ganze Gesicht weg. Blind. Durch eigenes Fleisch und Rippenknochen große Teile des Gesichts und der Stirn ersetzt.“<sup>46</sup> Die USPD setzte sich seit ihrer Abspaltung von der SPD und offiziellen Gründung am 6. April 1917 für den Frieden und gegen den Krieg ein. Obwohl nicht angegeben wird, woher die Fotografie der vier Männer stammt, weist sie doch typische Merkmale der damaligen medizinischen Fotografien auf: die Soldaten blicken direkt in die Kamera und stehen bzw. sitzen vor weißem Hintergrund. Der vermeintlich dokumentarische Charakter und die Bildunterschriften, die auf die immer noch währenden Wiederherstellungsversuche verweisen und diese auch benennen, drehen die Inszenierung eines Heilungsversprechens der medizinischen Fotografie in die Darstellung eines Scheiterns der Wiederherstellung und des Verlustes menschlichen Aussehens um.

Die gleichen Abbildungen sind in dem von Ernst Friedrich 1924 veröffentlichtem Buch *Krieg dem Kriege* zu finden. Es stellt ein Manifest für den Frieden dar, indem es die Schrecken des Krieges in einer Reihe von Texten und Bildern zeigt. Die Bildersammlung ist eine Mischung aus Privat- und Zeitungsaufnahmen sowie Aufnahmen aus Fachpublikationen und Aufklärungsbroschüren. Friedrich präsentiert auf über 240 Seiten einen Krieg, in dem der einfache Soldat ausgebeutet, getötet und verstümmelt wird, während jene, die den Krieg organisieren, in Wohlstand und Gesundheit leben. Dafür zeigt er Bilder enthusias-

---

<sup>46</sup> vgl. *Freie Welt. Illustrierte Wochenschrift der USPD*, 1920, 38. Heft, 2. Jahrgang, Titelblatt, abgedruckt in: Biro. S. 168

tisch in den Krieg ziehender Soldaten, aber vor allem verwundeter, erschossener, verhungertes und verbrannter Männer, Massengräber, zerstörter Gebäude und Dörfer, Hinrichtungen, geschändeter Frauen und verhungertes Kinder. Seine Bilder dokumentieren auch die Zeit nach dem Krieg: Fotografien aus den bereits erwähnten Aufklärungsbroschüren über die Verwendung von Prothesen am Arbeitsplatz werden Bildern von gesunden, in Luxus lebenden Adligen gegenüber gestellt.

Auf Seite 195 beginnt eine Reihe von Fotografien, die Soldaten mit zerstörten Gesichtern zeigen - teilweise mit Angaben über Namen, Verletzungen und Anzahl der rekonstruktiven Operationen. Auch diese Sektion ist mit „Antlitz des Krieges“ betitelt. Es finden sich hier die Männer des in der *Freien Welt* erschienenen Gruppenfotos wieder, jedoch werden sie als Einzelportraits veröffentlicht, die nicht miteinander im Zusammenhang gesetzt sind. Darüber hinaus findet sich Bildmaterial aus der 1917 veröffentlichten medizinischen Fachpublikation *Arbeit des Düsseldorfer Lazarets für Kiefernverletzte*.<sup>47</sup> Während die medizinische Veröffentlichung den Erfolg der Operationen in Vorher-Nachher Bildern erzählt, bildet Friedrich hauptsächlich die Fotografien ab, die die Verwundeten vor den Operationen zeigen und reißt die Vorher-Nachher-Narration auch dann auseinander, wenn er beide Zustände abbildet. So erzählt er nicht die Geschichte einer Gesundung und Wiederherstellung, sondern verweist auf den zerstörten und erschreckenden Zustand (Abb. 3 und 4). Er greift jedem möglichen Zweifel an der fürchterlichen Realität vor, indem er im Vorwort explizit den dokumentarischen Charakter der Fotografie ins Gedächtnis ruft: „Die Bilder dieses Buches von Seite 50 bis zum Schluß zeigen Aufnahmen, von der unerbittlich, unbestechlich photographischen Linse erfaßt“<sup>48</sup>.

Seine Bildersammlung stellte Ernst Friedrich schließlich in dem von ihm gegründeten und 1925 in Berlin eröffneten Anti-Kriegs-Museum aus. In dichter Hängung wurden die Fotografien präsentiert sowie Graphiken, Spielzeuge, Waffen, kriegs- und vaterlands-verherrlichende Gebrauchsgegenstände ausgestellt.

---

<sup>47</sup> Bilder dieser Publikation können im Internet eingesehen werden: siehe *Düsseldorfer Lazarett für Kiefernverletzte* [Stand 3.11.2014]

<sup>48</sup> Friedrich, S. 6

## 1.2 Die Dadaisten Dix, Grosz und Hausmann - Praktiken der plastischen Chirurgie in Ölbild und Skulptur

Otto Dix, George Grosz und Raoul Hausmann gehörten nach dem Ersten Weltkrieg zum Kreis der Berliner Dadaisten, deren kritische Einstellung zum Krieg und seinen Folgen bekannt ist.<sup>49</sup> Eine Verbindung der Künstler zu pazifistischen Kreisen kann ebenfalls leicht nachgewiesen werden: George Grosz veröffentlichte Karikaturen und Fotomontagen in der oben erwähnten *Freien Welt*, Otto Dix stellte Graphiken in der permanenten Ausstellung des Anti-Kriegs-Museums aus.<sup>50</sup> Die medizinischen Fotografien der Kriegsverletzten und deren Einsatz in der Friedensbewegung waren ihnen also aufgrund dieser Mitarbeiter vertraut, und Dix und Grosz speisten ihre Arbeiten in eine Diskussion um die Kriegserlebnisse und die Invaliden, die Gewinner und Verlierer im Nachkriegsdeutschland ein. Vor allem Hausmann beschäftigte sich darüber hinaus auf vielfältige Weise mit dem Entwurf einer neuen Gesellschaft und eines neuen Menschen, der die Pädagogik, die Analyse der Rolle der Frau und auch die Generierung neuer menschlicher Fähigkeiten durch technische Ergänzung mit einschloss.

Den folgenden Betrachtungen liegt die These zu Grunde, dass das Bildmaterial von den Kriegsinvaliden nicht nur aus dem wissenschaftlichen in den öffentlichen Bereich wanderte, und dann auch von Pazifisten verwendet wurde - es ging darüber hinaus auch in das künstlerische Schaffen der Dadaisten ein. Damit fließen die oben beschriebenen Visualisierungstechniken und das durch sie generierte Wissen über Kriegsinvalidität, aber auch seine Rekonstruktion durch die Pazifisten mit in die Werke ein. Die Interpretationen der vorgestellten Bilder und Skulpturen konzentrieren sich deshalb vor allem auf diesen Aspekt und knüpfen eine Verbindung zwischen Herstellungsprozess, Darstellung und den prophetischen und chirurgischen Konstruktionen des Ersten Weltkrieges.

Vor allem Dix und Grosz beziehen sich in den hier vorgestellten Werken in ihrer Darstellung auf die Bilder aus dem medizinischen Bereich. Dies betrifft sowohl die Darstellung von Prothesen als auch den Bildaufbau. Dabei erhalten ihre Verarbeitungen des Themas eine ganz spezielle Prägung, die sich nicht zuletzt durch einen Prozess der Herstellung auszeichnet, der Techniken und den Gebrauch von Materialien in der rekonstruktiven Chirurgie auf die Kunst über-

---

<sup>49</sup> vgl. dazu auch Seifer, S. 123-141, Jürgens-Kirchhoff und Eberle

<sup>50</sup> siehe Das Berliner Anti-Kriegsmuseum, S. 24

trägt. Das heißt, die Dadaisten stellen die Wiederherstellung des Kriegsinvaliden nicht nur dar, sondern vollziehen sie am Bild nach. Dabei greifen sie auf komplexe Weise die ambivalenten Perspektiven auf die Rekonstruktion des Menschen auf, in deren Rahmen sich die Möglichkeit körperlicher Konstruktion bereits abzeichnete.

Die Künstler widmen sich vor allem den Diskursen des Ersten Weltkrieges und zeigen die Brüche auf, welche die Zerstörung und Rekonstruktion des Menschen mit sich brachten. In den nächsten Kapiteln wird jedoch ebenfalls diskutiert, ob in den Bildern und der Skulptur von Dix, Grosz und Hausmann darüber hinaus nicht auch jene Idee des Maschine-Menschen von Peterhans anklingt, und darüber hinaus die Bilder den konstruierten Menschen nicht mit einer gewissen Faszination darstellen.

Techniken und Materialien der Kunstwerke werden in den nächsten Kapiteln auf einen Bezug zur Arbeit der Orthopäden und Chirurgen am menschlichen Körper hin untersucht. Im medizinischen Bereich wird aus der Destruktion heraus konstruiert - dies betrifft sowohl die Tatsache, dass es sich um im Krieg vorwiegend zerstörte Körper handelt, welche repariert werden, als auch die Vorgehensweise in den Operationen, wenn z. B. Hautlappen dem eigenen Organismus entnommen und an anderer Stelle wieder eingesetzt werden. Chirurgen schneiden entzwei und fügen wieder zusammen, sie nehmen den menschlichen Körper auseinander und bauen ihn dann neu auf. Materialien wie Metalle oder Holz, die wir aus dem Alltag kennen und welche traditionellerweise nicht in den Körper integriert sind, werden eingesetzt, um Konstruktionen zu ermöglichen.

In Analogie zu diesen Verfahren basieren die Dadaisten ihr künstlerisches Schaffen auf Techniken, die ähnliche Handlungen und Materialien in den Herstellungsprozess integrieren. Sie selbst bringen ihre Kunst mit der Destruktion und Konstruktion des menschlichen Körpers im Rahmen des Krieges in Verbindung und charakterisieren ihre Verfahren als Analogie zur Zerstörung und den verzweifelten und inadäquaten Versuchen einer Wiederherstellung des alten Zustandes. Im *dadaistischen manifest* schrieb Richard Huelsenbeck 1918 für die erste *Soirée* des *Club Dada*:

*„Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, dass sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß des letzten Tages zusammensucht. Die besten und unerhörtesten Künstler werden diejenigen sein, die stündlich die Fetzen ihres Leibes aus dem Wirrsal der Lebenskatarakte zusammenreißen, verbissen in den Intellekt*

*der Zeit, blutend an Händen und Herzen.*“<sup>51</sup>

Die „Explosionen der letzten Wochen“, das Zusammensuchen der „Glieder“, die „Fetzen der Leiber“, die zusammengerissen werden müssen sowie die blutenden Hände und Herzen sind Vokabeln, die die Bilder von im Kriege zerstörten Körpern und dem Versuch ihrer Reparatur wachrufen. Durch den Begriff „Katarakt“ wird der Künstler mit der Medizin in Verbindung gebracht. Als Arzt versucht er verzweifelt gegen das zerstörende Geschehen anzukämpfen, indem er seine eigenen Glieder mit blutenden Händen „zusammenreißt“ - also gewaltsam immer wieder zusammenbringt. Eine Rekonstruktion scheint nicht möglich, das Wieder-Zusammensetzen des eigenen Körpers wird als Kraftakt dargestellt, dessen Früchte immer wieder zerstört und wieder zusammengesammelt werden müssen. Konstruktion und Zerstörung wechseln sich so ab und zwingen den Künstler dazu, sich unentwegt neu zu positionieren.

Um auf diesen außergewöhnlich schnellen Wechsel und die dadurch wiederkehrende Notwendigkeit der Selbstkonstruktion angemessen zu reagieren, scheinen die herkömmlichen Mittel der bildenden Kunst nicht mehr auszureichen. Künstler, die darauf hinarbeiteten in den kunsthistorischen Kanon aufgenommen zu werden oder ihre Werke „in Ölfarbe ewig in endliche gute Stuben verpflanzen“<sup>52</sup> wollten, sind gerade deshalb, weil sie nicht in der Realität bleiben, sondern diese mit jahrhundertealten Mitteln ästhetisierten, unfähig auf den Zeitgeist zu reagieren. Die Ölfarbe ist „Mittel der Naturimitation“, die Künstler, die sich ihrer bedienen, laufen „hinter den Dingen her“, haben „den eigentlichen Kampf mit dem Leben aufgegeben“ und sind „Teilhaber jener feigen und zufriedenen Lebensanschauung, die zur Bourgeoisie“<sup>53</sup> gehört.

Herstellungsprozesse und Materialien der Kunst müssen auf die neuen Bedingungen reagieren, um überhaupt aufgreifen und umsetzen zu können, was die Gestalt und Beschaffenheit der Welt um den Ersten Weltkrieg herum tiefgreifend verändert hat. Dies geschieht nicht zuletzt auch in Bezug zur plastischen Chirurgie und der Prothetik. Die Körperformung durch Zerschneiden, Zusammenschneiden, Aneinanderfügen, Vernähen und dem Mischen von Materialien aus verschiedenen Kontexten vollzogen die Dadaisten am Bild oder an der Skulptur nach. An diesen Praktiken orientiert konzentrierten sie sich auf die Herstellung von Fotomontagen, Collagen und Assemblagen.

---

<sup>51</sup> Huelsenbeck, S. 91

<sup>52</sup> Hausmann 1918, S. 14

<sup>53</sup> Huelsenbeck 1920, S. 23

Dies waren Anfang des 20. Jahrhunderts nicht grundsätzlich neue Techniken, auch wenn die Dadaisten den Einsatz der Fotomontage als Kunstmittel und ihre Benennung als solche für sich beansprucht haben.<sup>54</sup> Jedoch gewinnen sie als Versuch, den Auswirkungen der Industrialisierung und dem Ersten Weltkrieg unmittelbar zu begegnen, eine neue Bedeutung für die Dadaisten und ihre Kunst. Schnelllebigkeit, Reizüberflutung, Aufbau und Zerstörung oder Identitäts- und Körpergestaltungen und Fortschritt - sowie als Heils- als auch als Schreckensszenario - werden im Akt des Zusammensetzens verschiedener Systeme verbildlicht. „It [...] served as a sign of an old world shattered and a new world self-consciously in construction, of the fragmentation of the once reigning unities of life and an everyday reality that [...] had suddenly burst the frame of experience.“<sup>55</sup>

Die Fotomontage wurde durch eine generelle Verbreitung der gedruckten Fotografie für die breite Masse z. B. in Illustrierten ermöglicht. Dem Foto wurde ein dokumentarischer, objektiver Charakter zugesprochen, der durch seine Verbreitung Meinungsfreiheit und Informationsfülle versprach. Wir haben gesehen, dass dies auch im Rahmen einer Vermittlung plastisch-chirurgischer Rekonstruktionen genutzt wurde und wie die Fotografien durch Inszenierung und Veröffentlichungskontexte dazu dienten, den Invaliden und den Mitgliedern ihrer Familien Rollenmuster vorzuschlagen. Die Macht der Fotografie bestand also nicht nur in ihrem informativen Charakter, sondern auch in ihrem Potential zur Beeinflussung. Die Fotomontage wurde bereits im Ersten Weltkrieg gezielt eingesetzt, um z. B. das Bild einer glücklich auf die Rückkehr des Mannes wartenden Familie oder eines stolz dienenden Soldaten zu vermitteln, indem Postkarten hergestellt wurden, in die Portraits der Soldaten eingefügt werden konnten. Später entdeckte auch die Werbung die Fotomontage für sich.<sup>56</sup> Die Dadaisten griffen sie auf und nutzten ihre Wirkung in ihrem künstlerischen Schaffen. Die Fotomontage ist als solche zu erkennen und erscheint in der neuen Zusammensetzung des Bildmaterials oft als überzogen oder absurd und stellt so den angenommenen dokumentarischen Charakter des Fotos in Frage, bedient sich seiner aber gleichzeitig, um eine Unmittelbarkeit der Darstellung zu erreichen. Das

---

<sup>54</sup> Bergius weist darauf hin, dass die Herstellungstechnik nicht von den Dadaisten entwickelt wurde und die Dadaisten den Begriff *Fotomontage* auch nicht selbst prägten. Sie sprachen von 'Klebebildern' oder 'geklebten Bildern'. Der Terminus *Fotomontage* taucht erst 1925 in dem Buch *Malerei Fotografie Film* von Moholy-Nagy auf. siehe Bergius, S. 43

<sup>55</sup> Philips, S. 31

<sup>56</sup> siehe Lavin, S. 37

konstruierende Wesen des zerschnittenen und wieder zusammengesetzten Bildmaterials wird offen gelegt. Die Bilder sind sowohl Ausdruck der Fragmentierung als auch einer neuen Einheit.

In der Collage und der Assemblage werden auch Alltagsgegenstände und -materialien in die Skulptur oder ein Bild integriert. 1918 veröffentlichte Raoul Hausmann ein Manifest mit dem Titel *Synthetisches Cino der Malerei* (ursprünglich nannte er es *Das neue Material in der Malerei*), in dem er die Bedeutung von Alltagsgegenständen für die dadaistische Kunst charakterisiert. „Die weggeworfene Puppe des Kindes oder ein bunter Lappen sind notwendiger Expressionen“<sup>57</sup> als traditionelle Kunst. Materialien, aus denen sie gefertigt sind (wie „Draht, Glas, Pappe, Stoff“) zeichnen sich durch eine „Brüchigkeit, Ausgebuehltheit“ aus und lassen aufgrund des Verzichtes auf ästhetische Verklärung „keinerlei Verdrängungen“<sup>58</sup> zu. Der Einsatz von Materialien, die traditionellerweise nicht Teil des künstlerischen Herstellungsprozesses sind, macht die dadaistische Kunst demnach also unmittelbarer und schonungslos realitätsbezogen. Objekte und ihre Zusammensetzung werden nicht ästhetisch überformt, ihre Aussage wird nicht verschleiert. Darüber hinaus geht ihrer Integration in das Werk auch ein dekonstruktiver Prozess voraus: Stoffe und Objekte werden ihren ursprünglichen Kontexten entrissen, manchmal auch zerteilt und in das Bild oder die Skulptur transferiert. Den nächsten Kapiteln liegt die These zu Grunde, dass fremde Materialien die Kunstwerke wie Prothesen den menschlichen Körper ergänzen.

In seinem Text *En avant, Dada. Eine Geschichte des Dadaismus* beschreibt Huelsenbeck den Effekt dieser Integration fremder Materialien wie folgt:

„Mit dem neuen Material hat das Bild, das als solches ja immer Symbol einer unerreichbaren Wirklichkeit bleibt, den entscheidenden Schritt nach vorn getan im wörtlichen Sinn, es hat einen ungeheuren Schritt vom Horizont über die vordere Bildfläche getan, es nimmt am Leben selbst teil.“<sup>59</sup>

Huelsenbeck charakterisiert das Bild erst dann als am Leben teilnehmend, wenn es durch die neuen Materialien entgegen seiner traditionellen Natur in den Raum hinein greift („als solches“ erreicht das Bild die Wirklichkeit nicht, nur als mit neuen Materialien ergänztes Werk ist es ihm möglich). Die Grenzen zwischen Alltag und Kunst, dem Raum, den das Bild einnimmt und einer diesem

---

<sup>57</sup> Hausmann/Malerei, S. 14

<sup>58</sup> ebd., S. 16

<sup>59</sup> Huelsenbeck 1920, S. 23

gegenüber gestellten Wirklichkeit beginnen sich zu vermischen, denn die Alltagsgegenstände verbinden sich mit der Ölfarbe und lassen das ursprünglich flächige Medium in den Raum hineingreifen. Bilder und Skulpturen werden lebendiger und plastischer. Sie wirken durch die direkten Verarbeitungsweisen unmittelbar auf den Betrachter.

In Analogie zu den Techniken der Prothetik und plastischen Chirurgie gesetzt, werden in der Fotomontage, der Collage und Assemblage Dekonstruktion und Konstruktion, Ergänzung und Aufbereitung des Körpers unmittelbar umgesetzt. Wird z. B. ein in traditionellen Verfahren hergestelltes Ölbild als ursprüngliche Grundeinheit identifiziert, wird diese wie der menschliche Körper durch Schnitte, Zusammenschnitte, Ergänzungen und Materialeinfügungen aufbereitet und so ein neues System konstruiert. Das Ergebnis ist ein Werk, das zwar eindeutige Verweise auf seine traditionellen Herstellungsprozesse aufweist, aber durchzogen ist von Bearbeitungsmethoden und Ergänzungen, die seine Struktur verändern und es prothetisch aufbereiten. Der Künstler bearbeitet und konstruiert in diesem Sinne einen Bildkörper.

Mit den Herstellungsprozessen des Schneidens, Wieder-Zusammensetzens und Erweiterns des traditionellen Bildkörpers machen die Dadaisten mit Ölbildern und Skulpturen das, was der Chirurg mit dem menschlichen Körper macht. Die rekonstruktive Chirurgie konstruiert Männlichkeit, Funktionalität und Normalität am lebenden Menschen. Die Dadaisten greifen diese Konstruktionen auf und balancieren Gelingen, Schieflagen und Brüche aus. Das heißt, dass sie mit diesen Herstellungsverfahren ein Objekt schaffen, welches - ebenso wie die Kriegsinvaliden - Zuschreibungen, die bis dahin nicht in Frage gestellt wurden, aufbricht und neu mischt. Verschiedene Systeme werden deshalb in einem Kunstwerk vereint. Es oszilliert zwischen Ölbild sowie Collage und Fotomontage, zwischen Kunst und Alltagsgegenstand, zwischen flächig und räumlich, zwischen Zergliederung und Einheit. Es erscheint als zerstörter und ergänzter Organismus sowie als eigenständiges, funktionierendes System zugleich. Dinge und Zuschreibungen, die als widersprüchlich zueinander aufgefasst werden, werden hier derart miteinander verschränkt, dass ein Werk verschiedene ambivalente Sichtweisen in sich tragen kann.

### 1.2.1 Otto Dix - *Die Skatspieler*

Der Beginn des Ersten Weltkrieges wurde von vielen Künstlern als ein kathartisches Ereignis erwartet, an dem sie teilhaben wollten und sich deshalb freiwillig zum Dienst meldeten. Das Spannungsfeld der individuellen Reaktionen auf das tatsächliche Kriegsgeschehen bewegt sich zwischen einer gewissen Faszination und traumatisiertem Entsetzen, welches die einzelnen Künstler unterschiedlich verarbeiteten.

Otto Dix meldete sich nicht, wie viele seiner Kollegen, begeistert freiwillig zum Kriegsdienst.<sup>60</sup> Vermutlich war er 1911/12 gemustert und als Ersatz-Reservist abgestellt worden, so dass er 1914 - drei Wochen nach Kriegsbeginn - als 23-jähriger Student eingezogen wurde. Nach einer ungewöhnlich langen Ausbildungsphase, die ihn schließlich zum Schützen am schweren Maschinengewehr befähigte, rückte er im September 1915 an die Westfront aus und blieb - unterbrochen durch einige Aufenthalte im Lazarett und Urlaubswochen - bis Ende des Krieges im Dienst. In dieser Zeit erhielt er drei Auszeichnungen (das Eiserne Kreuz 2. Klasse, die Silberne Friedrich August Medaille, die Silberne Verdienstmedaille mit Schwertern) und erreichte den aufgrund seiner Schulbildung höchstmöglichen Dienstgrad des Vizefeldwebels.<sup>61</sup>

Auffällig ist, dass Dix' Einsatz an der Front vergleichsweise verzögert beginnt - im Gegensatz zu seinen Kameraden, die schnell an die Front wollen, um vor dem 1914 noch vermuteten schnellen Kriegsende den Krieg zu erleben. Er scheint nicht von blinder Begeisterung getrieben, sondern ergreift die Chance eines verspäteten Ankommens an der Front zu Gunsten einer Ausbildung, die den Beginn einer soliden Karriere als Soldat markiert. Oft wird er in diesem Kontext mit einer im Gespräch mit Fritz Löffler 1957 geäußerten Aussage zitiert: „Man muss ja sagen können, ja zu den menschlichen Äußerungen, die da sind und immer sein werden.“<sup>62</sup> Er scheint motiviert zu sein, auch die Abgründe menschlicher Existenz zu erleben und zu beobachten. Gleichzeitig stellten die Kriegsjahre auch für Dix ein traumatisches Erlebnis dar, das er später in seiner Kunst zu verarbeiten suchte.

---

<sup>60</sup> In der Forschung wurde lange davon ausgegangen, dass Dix sich freiwillig gemeldet hat. Eine Untersuchung der Quellenlage zu seinen Frontstationen, die für die Ausstellung *Otto Dix. Der Krieg - Das Dresdener Triptychon*, die 2014 in Dresden zu sehen war, durchgeführt wurde, ergab jedoch, dass dem nicht so war.  
siehe Fleischer, S. 15

<sup>61</sup> siehe Fleischer, S. 14-33 und Ulrich2014, S. 43

<sup>62</sup> zitiert nach Ulrich2014, S. 36

Während des Krieges war er außergewöhnlich produktiv. Er schuf mehrere hundert Feldpostkarten, Zeichnungen und Gouachen, die Szenen aus seinem Alltag an der Front darstellten.<sup>63</sup> Nachdem er unverletzt zurückgekehrt war, knüpfte er in seinem Kunstschaffen thematisch jedoch erst einmal an die Vorkriegsjahre an, bis ab 1920 der Krieg in mehrere Werke Eingang fand. Beginnend mit dem heute verlorenen Gemälde *Die Kriegskrüppel (45% erwerbsfähig)*, welches er 1920 in der *Ersten Internationalen Dada-Messe* ausstellte, thematisierte Dix in vier Ölgemälden den Krieg und seine Auswirkungen. Hier untersuchte er die versehrten, zurückgekehrten Soldaten in ihrem Nachkriegsalltag. Nach *Die Kriegskrüppel* malte Dix 1920 *Streichholzverkäufer*. Es folgten *Prager Straße* (1920) und das hier untersuchte Gemälde *Die Skatspieler* (1920). Auch in graphischer Form stellte er Kriegsinvaliden dar: In den 20er Jahren malte Dix einige Aquarelle. 1924 entstand der Radierzyklus *Der Krieg*, in welchem das *Blatt X* einen im Lazarett befindlichen Soldaten mit verwundetem, bereits operierten Gesicht zeigt. In diesen Darstellungen übernimmt Dix den Bildaufbau der medizinischen Fotografien. Es wird angenommen, dass Dix als Vorlage für das *Blatt X* eine Fotografie aus dem Buch *Krieg dem Kriege* diente.<sup>64</sup>

In den vier Ölgemälden zeigt Dix die versehrten Soldaten in übersteigerter Form und übertreibt realistische Momente, bis groteske Figuren entstehen. *Die Kriegskrüppel* stellt vier ehemaligen Soldaten dar, die hintereinander von rechts nach links das Bild durchschreiten. Dabei bewegt sich der erste Soldat auf zwei Holzbeinen fort und der zweite mit einem Holzbein, das kürzer ist als das noch vorhandene Bein. Der dritte Soldat hat sowohl Arme als auch Beine verloren und sitzt in einem Rollstuhl, welcher von dem vierten mit einer prothetisch ersetzten Hand geschoben wird.

Das Bild *Streichholzverkäufer* ist mit einem Zeitungsartikel collagiert. Es stellt einen Kriegsinvaliden dar, der weder Arme noch Beine hat. Die Beine sind mit Holzstümpfen ersetzt, welche jedoch Funktionslosigkeit suggerieren, da sie zu kurz erscheinen und darüber hinaus kaum Auftrittfläche bieten. Um seinen Hals hängt ein Bauchladen mit Streichhölzern aus Riesa, die er jedoch - in einem von Dix mit Kreide hinzugefügten Ausruf - als „Echte Streichhölzer aus Schweden“ anpreist. Ein Hund pinkelt an sein Holzbein, Passanten eilen an ihm vorbei.

Das Ölbild *Prager Straße* ist ebenfalls collagiert und außerdem mit Materialien aus dem Alltag ergänzt. Haare, Briefmarken, Zeitungsartikel, Aluminiumfolie

---

<sup>63</sup> siehe Peters, S. 50

<sup>64</sup> siehe Kittsteiner, S. 35 und Schubert, S. 306

sowie ein fotografisches Porträt von Dix sind hinzugefügt worden. Zwei Invaliden bestimmen das Bildgeschehen: einer sitzt in einem zerrissenen grünen Anzug und Strohhut auf dem Bürgersteig. Mit seiner gesunden Hand bettelt er, sein zweiter Arm ist durch eine Holzprothese ersetzt worden. Seine Beine sind amputiert, stattdessen schauen Holzstümpfe unter den Hosenbeinen hervor. Ein vorbei eilender Passant (man sieht nur noch seine Hand) gibt ihm bereits abgestempelte Briefmarken. Der zweite Invalide ist offensichtlich ein ehemaliger Soldat. Er trägt ein Abzeichen aus Aluminiumfolie. Obwohl sein gesamter Unterkörper amputiert ist, macht er einen recht dynamischen Eindruck: sein Torso ist auf einem rollenden Brett platziert, das er mit zwei Holzstäben, die er in den Händen hält, von rechts unten nach rechts oben über die Strasse rollt. Seine Augen blicken zielgerichtet nach vorne, sein Schnauzer ist gepflegt, Jacke und Hut sind in tadellosem Zustand. Das obere Drittel des Bildes wird von zwei Schaufenstern dominiert, in dem Perücken ausgestellt sind (mit echten Haaren versehen), sowie ein Korsett, eine Arm-, eine Fuß- und eine Beinprothese. Zeitungsartikel werben darüber hinaus für ein Milchabsauggerät. Die hellen, eierfarbenen Prothesen stehen in Kontrast zu dem fahlen Gesicht des Bettlers und der roten Hautfarbe des amputierten Soldaten. Sie werden von beiden zwar benötigt, aber nicht wahrgenommen. Im Schaufenster sind sie in einen direkten Zusammenhang mit Utensilien gestellt, die von Frauen genutzt werden, um ihren Körper an ein Schönheitsideal anzupassen. Mit dem Milchabsauggerät wird der Körper aus seinem natürlich Zustand nach der Schwangerschaft herausgeholt und kann so schneller wieder einem idealen Aussehen und seinen vorherigen Funktionen zugeführt werden. Jung-Hee Kim interpretiert die ausgestellten Waren in ihrem Buch *Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis* als Darstellung einer Kritik des Malers an weiblicher Selbstoptimierung als „heuchelndes Manöver“, „Vernachlässigung der Mutterschaft“ und „Egoismus und Eitelkeit“<sup>65</sup>. Gewiss spielt Dix hier auch auf das in der Nachkriegszeit ansteigende Interesse an Pornographie und Prostitution an, in deren Rahmen diese Selbstoptimierungsversuche eine neue Bedeutung erlangten. Die Huren zählten ebenso wie die Kriegsinvaliden zu den Verlierern der gesellschaftlichen Situation und wurden von Dix auf anderen Bildern - wie z.B. auf einer in *Die Pleite* veröffentlichten Federzeichnung *Zwei Opfer des Kapitalismus* - zusammen gezeigt. Für den hier untersuchten Kontext ist vor allem zu unterstreichen, dass Prothesen und Korsett aufgrund ihrer körperformenden Eigenschaften als verwandt definiert werden und deshalb in einem Schaufenster verkauft werden.

---

<sup>65</sup> Kim, S. 27

Beide optimieren den männlichen und weiblichen Körper, um ihn an ein gesellschaftliches Funktionieren heranzuführen. Gleichzeitig deutet Dix ebenfalls an, dass in der Nachkriegszeit moderne Prothesen zwar vorhanden waren, jedoch von den Bedürftigen nicht immer genutzt wurden. Beide Invaliden nehmen keine Notiz von der ausgestellten Möglichkeit einer Rekonstruktion ihres Körpers, sondern sublimieren mit anderen Mitteln die erfahrene Behinderung. Dies erinnert einerseits an die in Kapitel 1.1 dargestellte Weigerung einiger ehemaligen Soldaten, mit den modernen Prothesen zu leben. Andererseits ist aber gerade der sich vom Schaufenster abwendende Bettler ein Sinnbild des durch den Krieg nicht nur körperlich, sondern auch finanziell ruinierten Mannes, der die Prothesen nicht kaufen kann. In seiner Autobiographie *Ein kleines Ja und ein großes NEIN* formuliert Grosz den Kontrast zwischen der armen Bevölkerung und der sich nach dem Krieg wieder füllenden Schaufenster: „Die große Mehrzahl konnte zusehen und sich an Schaufensterscheiben, hinter denen alles aufgestapelt lag, die Nase plattdrücken.“<sup>66</sup> Trotzdem vermittelt allerdings der Mann auf dem Rollbrett auch ohne Prothesen eine überraschende Zielstrebigkeit und Beweglichkeit.

In *Die Skatspieler* (Abb. 5) bildet Dix drei Kriegsinvaliden mit all ihren Verletzungen und den an ihnen vorgenommen Wiederaufbereitungsversuchen ab. Er zeigt verlorene Gliedmaßen und Gesichter sowie reale und erfundene Prothesen. Dabei stellt er die ehemaligen Soldaten beim männlich konnotierten Skatenspiel dar. Der vom Betrachter aus gesehen links sitzende Spieler hat seine rechte Gesichtshälfte vollständig verloren. Ohr und Auge sind dunklen Kratern gewichen und durch den Verlust von Teilen der Mundpartie sind seine Zähne freigelegt. Unfreiwillig grinst er in die Karten, welche er mit seinem rechten Fuß hält. Das linke Bein ist durch ein künstliches Bein in Form eines Holzstabes ersetzt, die linke Hand besteht ebenfalls aus einer Holzprothese und liegt auf dem Tisch. Ein Schlauch verläuft von seinem Gehörgang zum Tisch und verbindet ihn mit dem Geschehen des Spieles. Die Arme des mittleren Spielers sind amputiert. Seine Karten stehen auf einem kleinen Ständer vor ihm auf dem Tisch, eine Karte hält er zwischen den Zähnen. Seine Beine sind durch künstliche Glieder ersetzt, das Gesicht besteht aus Epithesen an den Augen und am Kiefer. Die linke Hälfte seiner Schädeldecke wurde mit einer Platte ergänzt, auf der zwei Figuren gemalt sind. Der Halsbereich liegt offen und wird von einem Gestell aus Metall, welches mit einer großen Flügelschraube versehen ist, umschlossen. Eine metallene Prothese ersetzt sein linkes Ohr. Der rechte Spieler

---

<sup>66</sup> Grosz, S. 152

zieht mit der rechten hölzernen Hand eine Karte aus seinem Blatt. Auch sein Kiefer ist künstlich ersetzt worden. Ihm fehlen die Beine gänzlich. Unter seiner Jacke lugt ein aus Aluminiumfolie gefertigter Penis hervor. Zwei der Männer sind mit Hilfe von Abzeichen, die an ihren Uniformen befestigt sind, als Soldaten zu identifizieren.

Dix soll hier eine Szene umgesetzt haben, die er in einem Dresdener Café beobachtet hat: In einem Hinterzimmer spielen drei verwundete Soldaten Skat.<sup>67</sup>

Sie sitzen derart gedrängt um den kleinen Kaffeetisch, dass ihre Gruppe einen intimen, eingeschworenen Eindruck vermittelt. In großen Gesten nimmt jede Figur aktiv am Spielgeschehen teil, die Augen (soweit vorhanden) entweder aufeinander oder auf die Spielkarten gerichtet, sind alle Männer aufeinander bezogen und ins Spielgeschehen vertieft. Der untere Teil des Bildes wird von den Holzbeinen des Tisches und der Stühle, aber auch der Männer dominiert, die nur bei genauerem Hinsehen voneinander zu unterscheiden sind.

Umrahmt wird die Szenerie im oberen Bildbereich von einem leeren Kleiderständer auf der vom Betrachter aus gesehenen rechten Bildseite, Zeitungen im mittleren Teil und links einer runden Lampe, in deren Licht ein Totenschädel eingemalt ist.

Das Bild wird von Prothesen und den Verwundungen der Soldaten dominiert. Je länger sich der Betrachter in die Betrachtung vertieft, desto mehr künstliche Körperteile entdeckt er an den Soldaten. Nur sehr wenige Organe oder Gliedmaßen werden ihrer ursprünglichen Bestimmung nach eingesetzt oder funktionieren ohne technische Hilfsmittel. Dabei lassen sich die dargestellten Kunstglieder an vielen Stellen identifizieren. Die Hände des linken und des rechten Soldaten erinnern an den aus mit Metallgelenken verbundenen Holzteilen bestehenden Sauerbrucharm. Die Holzhände sind mit Ölfarbe gemalt und mit Streifen von Aluminiumfolie überklebt. Sie deuten so die Metallelemente der Prothese an. Das von Kratern durchzogene Antlitz des linken Soldaten ähnelt den Gesichtsverletzten der medizinischen Fotografien.

Trotz dieses Realismus geht Dix in seiner Darstellung der Soldaten und ihrer Ersatzglieder weiter. Er erfindet Prothesen - wie zum Beispiel das Gestell, welches den Hals des mittleren Soldaten hält - und verteilt anscheinend funktionslose Zahnräder über die Körper der Soldaten. Mit der großen Anzahl dargestellter Prothesen überzeichnet Dix die Realität, und die Bewegungen, welche die Männer ausführen, betonen in großen Gesten ihre Behinderungen.

Die Unterscheidung zwischen Organischem und Künstlichem in Dix' Bild ver-

---

<sup>67</sup> siehe März [Stand 7.1. 2015]

schwimmt. Dies wird einerseits im unteren Bildbereich deutlich, in dem die Beine der Tische und Stühle und die der Männer nicht unterscheidbar zu sein scheinen. Bei näherer Betrachtung der Körper verstärkt sich dieser Eindruck auch im mittleren Bildteil. Die hohe Anzahl der künstlichen Hilfsmittel und ihre Einbindung in das aktive Bildgeschehen machen eine Unterscheidung zwischen Körper und Technik erst auf den zweiten Blick möglich. Der rechte Soldat zum Beispiel spielt weit ausholend mit der rechten Hand - der Prothesenhand - seinen Spielzug, während die linke, intakte Hand die Spielkarten lediglich hält und in ihrer plumpen, fleischigen Form starr und unbrauchbar wirkt.

Der Betrachter fragt sich, wie die drei Männer noch funktionieren, wie sie derart zusammengeflickt das Spiel vorantreiben können und ist gleichzeitig mit einer karikierenden Selbstverständlichkeit konfrontiert, in der die Soldaten die Prothesen im Spiel gewandt zum Einsatz bringen. Diesen Eindruck verstärkt Dix, indem er die Oberkörper der Soldaten so zueinander in Beziehung setzt, dass eine Dreiecksform entsteht, deren oberste Spitze die Zeitungen darstellen. In diesem Bereich bilden die drei Soldaten eine verschworene Einheit, die nach eigenen Regeln zu funktionieren scheint. Während die Holzbeine im unteren Bildbereich in ihrer Passivität im festgehaltenen Augenblick keinerlei Funktion erfüllen, - die Soldaten sitzen - werden die Prothesen im mittleren Bildbereich dazu verwendet zu kommunizieren und zu spielen. Nur weil sie eine Mischung aus Fleisch und technischen Hilfsmitteln sind, können die Männer überhaupt eine Tätigkeit ausführen. In diesem Bildbereich werden die Prothesen also in ihrer Handlungsfähigkeit in Szene gesetzt, und dies betont Dix, indem er hier der Ölmalerei fremde Materialien in das Bild integriert.

Er verwendet Spielkarten, Aluminiumfolie, Textilien und Gutscheine sowie Zeitungen und ein Foto von sich selbst. Der Hörschlauch, die Kopfplatte, ersetzte Teile der Unterkiefer und des Ohres des mittleren Soldaten, Zahnräder, die die künstlichen Gelenke zusammenhalten sowie Abzeichen an den Kleidungsstücken, der Penis des rechten Soldaten und der Kartenhalter auf dem Tisch wurden aus Aluminiumfolie gefertigt. Die Spielkarten sind echte Spielkarten, die Gutscheine liegen als Einsatz auf dem Tisch und die Zeitungen im Hintergrund sind reales Zeitungspapier. Die Jacke des rechten Soldaten besteht aus grob gewebtem Stoff. Das Foto von Dix findet sich in seinem Unterkiefer, ergänzt durch die Inschrift: „Unterkiefer: Prothese Marke Dix. Nur echt mit dem Bild des Erfinders“.

Dix schneidet die Materialien zurecht und fügt sie in den Bildaufbau ein. Er übermalt sie. Er klebt sie übereinander. Im Falle der Spielkarten des mittleren

Soldaten, die vor ihm auf dem Tisch im Kartenhalter stehen, verzichtet Dix darauf, die Karten oben zu befestigen und heftet sie lediglich am unteren Rand unter die Aluminiumfolie. Dadurch verlieren sie den Status einer reinen Repräsentation - sie fächern sich wie echte Spielkarten vor dem Spieler auf und greifen in den Raum. Ähnlich raumgreifend wirkt das Stück Textil rechts im Bild. Der grobe und recht dicke Stoff trägt auf, und Dix verstärkt diesen Eindruck, indem er in mehreren Schichten arbeitet. Er klebt Aluminiumfolie auf den Stoff - in Form von Zahnrädern, die die metallenen Gelenke der Prothesen darstellen und im Grunde genommen deshalb unter der Jacke sein müssten. Das eiserne Kreuz ist ebenfalls mit Alufolie auf die Jacke des Soldaten geklebt worden und wurde dazu noch schwarz bemalt. An dieser Stelle arbeitet Dix also in drei Schichten: Stoff, Aluminiumfolie und Farbauftrag.

Die Aluminiumfolie ist sehr dünn und direkt auf das Bild geklebt. An einigen Stellen ist der Auftrag der Farbe dicker als die Folie. Dennoch sticht sie in ihrer glänzenden Materialität hervor und bildet eine weitere Ebene des Bildes.

Schließlich formt Dix das Bild darüber hinaus auch mit Hilfe der Ölfarbe selbst. Die gelben Pickel auf der Haut der Soldaten sind kleine Farbkleckse, die sich vom flachen Bildhintergrund abheben. Und das von Kratern durchzogene Gesicht des linken Soldaten, welches an die Fotografien von wiederhergestellten verlorenen Gesichtern erinnert, ist an einigen Stellen fast plastisch gestaltet: Am Kieferknochen und um die Augenhöhle herum arbeitet Dix mit einem dickeren Farbauftrag, der diese Bereiche auf eine andere Bildebene hebt.

Dix zieht also durch die Verwendung verschiedener Materialien und Techniken mehrere Ebenen in das Bild. Das eigentlich zweidimensionale Medium erhält hier eine besondere Tiefe - oder vielmehr Höhe - denn an den entscheidenden Stellen tritt das Bild quasi dem Betrachter entgegen. Es kann als Bildkörper begriffen werden, den Dix plastisch in den Raum hinein formt. Er gestaltet die Stellen, die die Gesichtshaut der Soldaten abbilden mit Ölfarbe und formt die Gesichter aus der Farbe heraus. Dort wo Prothesen die Körper der Soldaten ergänzen, arbeitet Dix mit Vorliebe mit Aluminiumfolie und ergänzt das Bild also ebenso wie den dargestellten menschlichen Körper von außen durch Versatzstücke. Dies ist ein Hinweis darauf, dass auch der Penis des rechten Soldaten als Prothese gedeutet werden kann. Ironisierend verweist sie gleichzeitig auf den Verlust der Männlichkeit durch Trauma und Verwundung und den Wunsch, sie im Alltag wiederherzustellen.

Dix vollzieht in seinem Bild also die Unterschiede zwischen chirurgischer Wiederherstellung und prothetischer Ergänzung des Körpers nach. Die Technik der

Collage wird ein für diesen Kontext deshalb besonders wichtiges und aussagekräftiges Ausdrucksmittel, weil sie ähnliche Handlungen erfordert wie die operativen Eingriffe in den menschlichen Körper. Dix schneidet seine Objekte so zurecht, dass sie in das Ölgemälde eingepasst werden können. Er setzt sie in das Bild ein und macht sie durch zusätzlichen Farbauftrag zu einem Teil des Bildkörpers.

So wie der menschliche Körper im Zuge der Wiederherstellungschirurgie durch Materialien ergänzt wurde, die nicht natürlicherweise Teil desselben sind, fügt Dix also einem Ölbild, welches traditionellerweise nicht aus Aluminiumfolie, Papier oder Stoff besteht, diese Materialien zu. Er collagiert ein Ölbild, um die Erfahrung der Zerstörung und Wiederherstellung sowie des verbesserten oder künstlich aufgewerteten Körpers angemessen darstellen zu können. Verändern sowohl die Zerstörung des menschlichen Körpers als auch die Wiederherstellungsversuche den Menschen bis hin zu seinen Fortpflanzungsorganen oder seinem Gedankengut (die auf der Kopfplatte des mittleren Soldaten eingezeichneten Figuren deuten auf eine solche Aussage hin), so verändern ähnliche Techniken und Materialien die Wirkung des traditionellen Ölgemäldes grundlegend. Es erscheint plastischer und unmittelbarer, als wolle Dix an einigen Stellen die reine Repräsentation überschreiten. Die traditionelle Einheit des Bildes wird aufgebrochen und gleichzeitig mit anderen Mitteln neu etabliert, indem das Ölgemälde plastisch geformt wird. Dix schafft ein Bild, welches die Aufbereitung der Kriegsinvaliden in der ihr eigenen Logik, aber auch Absurdität sofort und unmittelbar beim Betrachter des Bildes offenbar werden lässt.

Seine Darstellung verweist auf einen tatsächlich stattfindenden Alltag - eine Szene in einem Café - gleichzeitig aber auch auf die medizinischen Fotografien, welche - wie wir gesehen haben - die Konstruktionen männlicher Integration von Kriegsverletzten über die Inszenierung bestimmter Tätigkeiten lancierte. Das Kartenspiel war eine dieser Handlungen, welche als Zeitvertreib für Männer auch von Einarmigen geschickt genug ausgeführt werden musste, um die männliche Funktionalität öffentlich demonstrieren zu können. In Ratgebern für Einarmige wurden deshalb auch Anleitungen für angemessenes Kartenhalten und Ausspielen gegeben. Es wurden Kartenhalter hergestellt, die entweder an eine Armprothese angebracht oder - wie in Dix' Bild - vor den Spielenden auf den Tisch gestellt werden konnten. In seinem Ratgeber *Meine Erfahrungen mit dem Carnes-Arm* riet der Chirurg Max Cohn von beiden Varianten ab, weil es unschön aussehe und Mitleid hervorrufe. Mit der Prothesenhand des Carnes-Arms konnte man „die zehn Skatkarten mit der gleichen Leichtigkeit in der

Kunsthand halten und einzeln zum Ausspielen herausziehen [...], gerade wie es der Zweihänder macht.“<sup>68</sup> Unauffälligkeit beim Kartenspiel bedeutete nicht zuletzt die Demonstration von männlicher Stärke und Unabhängigkeit. In Dix' Bild werden alle verfügbaren Hilfsmittel angewendet, die den Soldaten zur Verfügung stehen: sie spielen mit Kartenhaltern, den Zähnen, Prothesen und ihren gesunden Gliedmaßen. Sie tragen Uniformen und Abzeichen, die sie als Kämpfer für das Vaterland auszeichnen und gleichzeitig von anderen Invaliden, die durch Unfälle oder von Geburt an Behinderungen aufweisen, absetzen. Der vom Betrachter aus gesehen rechte Soldat trägt seine Penisprothese sichtbar über der Uniform zur Schau. Die drei demonstrieren Männlichkeit und ziehen dabei alle in den 20er Jahren propagierten Register. Doch weder das enthusiastisch ausgeführte Kartenspiel noch ein Penis aus Aluminium machen aus den Soldaten Männer oder sind einer Reintegration in die festgeschriebene gesellschaftliche Rolle dienlich.

In seinem Aufsatz *Kriegskrüppeldarstellungen im Werk von Otto Dix nach 1920: Zynismus oder Sarkasmus?* geht Dietrich Schubert der Frage nach, von welcher grundlegenden Aussage die Invaliden-Bilder Dix' geprägt sind. Dabei bezieht er sich auf einen 1924 von Gustav Hartlaub - dem damaligen Leiter der Kunsthalle Mannheim - formulierten Vorwurf, in dem dieser unter anderem Dix' Kunst aufgrund ihres Zynismus', ihres verbissenen Anspruchs, das Monströse im Zeitgeschehen zu offenbaren, kritisiert. Schubert sieht jedoch in Dix' Darstellungen vor allem die Weigerung, sich der Idealisierung des Krieges und der Heroisierung des Kampfes anzuschließen. Ein melancholischer Unterton spräche seiner Einschätzung nach für eine eher sarkastische Annäherung an das Thema der Kriegsinvaliden.<sup>69</sup> Gleichzeitig stellt er die These auf, dass sowohl die Bilder von Dix als jene von Grosz deshalb derart übersteigert und ironisiert ausfallen, weil die Künstler selbst nicht verletzt wurden. Sie betrachten die Invaliden nicht aus einer mitfühlenden inneren Notwendigkeit heraus, sondern als Beobachter.<sup>70</sup>

Als solcher verarbeitet Dix den Zustand des Soldaten in der Nachkriegszeit vor allem grotesk - das heißt, er verzerrt die Realität und betont so ein fantastisches,

---

<sup>68</sup> Cohn, Max: *Meine Erfahrungen mit dem Carnes-Arm*, Berlin 1917, S. 93, zitiert nach Kienitz, S. 236/237

<sup>69</sup> Schubert, S. 307

<sup>70</sup> ebd., S. 300

absonderliches Moment.<sup>71</sup> Er selbst betont in einem Interview mit Maria Wetzen seinen Sinn für das Groteske in der Welt und die Ambivalenz, die er darin wahrnimmt: „Jaa, da ist doch auch so eine Lust am Grotesken: wie immer alles auf der Welt dialektisch ist! Wie die Gegensätze nebeneinander stehen!“<sup>72</sup> Vor diesem Hintergrund lassen sich die verschiedenartigen Emotionen, die sowohl *Die Skatspieler* als auch die anderen Kriegskrüppeldarstellungen Dix' im Betrachter hervorrufen, erklären: Dix legt sich nicht auf eine Aussage fest, sondern stellt Melancholie, die Herausarbeitung des Monströsen, Kritik, aber auch eine gewisse Lust an der Absurdität der Situation nebeneinander.

Ausgehend von dieser Lust an Ambivalenzen lässt sich weiter argumentieren, dass Dix den aufbereiteten Kriegsinvaliden nicht nur als Sinnbild des Schreckens abbildet, sondern auch mit einer gewissen ironisierten Faszination versteht. Dafür spricht auf der Ebene der Abbildung die bereits herausgearbeitete Betonung der prothetischen Aufbereitung, die die Prothesen an vielen Stellen überhaupt erst zum Handlungsträger der Situation macht. In *Die Skatspieler* werden drei Männer in ihrem Spiel als ein in sich funktionierendes System dargestellt, das zwar auf wunderliche Weise funktioniert und im Alltag vielleicht nur unzureichend bestehen kann, dessen Bestandteile in der anvisierten Handlung jedoch gut genug aufeinander abgestimmt sind, um ein lustvolles Kartenspiel zu etablieren. So sitzen die Soldaten isoliert um den Cafè-Tisch - denn wie sollten sie mit zwei Holzbeinen aufstehen und weggehen - und präsentieren die konstruierten Körperfunktionen sowohl als sinnvoll als auch als sinnleer.

Eine ganz ähnliche Ambivalenz strahlen die drei anderen oben erwähnten collagierten Ölbilder mit Kriegsinvaliden aus. Die vier Soldaten in *Die Kriegskrüppel* bieten einen monströsen und zerstörten Anblick, gleichzeitig bewegen sie sich trotz ihrer Einschränkungen jedoch grinsend als Einheit in einer Parade über die Strasse. Der *Streichholzverkäufer* ist vor allem ein armer Bettler, der von einem Hund angepinkelt wird und an dem die Passanten vorbei eilen. Jedoch betont auch hier Dix ein Funktionieren in einer augenscheinlich unmöglichen Situation, in der ein Mann ohne Arme und Beine verkaufen, sich bewegen und leben kann. Und der ehemalige Soldat auf dem Rollbrett in *Die Prager Straße* wirkt - das wurde bereits erwähnt - auf eine faszinierende Weise beweglich und entschlossen.

Dix offenbart die Brüche im Konzept des aufbereiteten Menschen, weist aber

---

<sup>71</sup> Im Fremdwörterbuch heisst es unter *grotesk*: „durch eine Übersteigerung oder Verzerrung absonderlich, fantastisch wirkend“. (Duden, S. 303)

<sup>72</sup> zitiert nach Karcher, S. 50

auch gleichzeitig auf ein Funktionieren hin, welches dann, wenn Prothesen eingesetzt werden, ein übermenschliches ist. Die Bilder evozieren Erschrecken, Verwunderung und Faszination zugleich. Im Vergleich zu den medizinischen Bildern, auf die Dix in *Die Skatspieler* anspielt, konzentriert er sich weder darauf, eine Erfolgsgeschichte zu erzählen, noch bleibt das Bild starr in der Aufdeckung der Unmenschlichkeit des Krieges haften.

Diese Interpretation kann auf der Ebene des Herstellungsprozesses argumentativ weiter vertieft werden. Denn hier wird, wie gezeigt wurde, ja gerade der konstruierende Aspekt des Zerschneidens, Wieder-Zusammensetzens und Ergänzens auf künstlerischer Ebene genutzt und umgesetzt. Es wird am Werk - am Bildkörper - nachvollzogen, dass Dekonstruktion, Rekonstruktion und Konstruktion nah beieinander liegen. Obwohl Wiederaufbau eigentlich die Wiederherstellung eines Zustandes vor der Zerstörung zum Ziel hat, ist das Ergebnis eine Neugestaltung. Die rekonstruierten Invaliden des Ersten Weltkrieges sind Zeuge dieser Wendung. Diese wird von Dix mit den Techniken der Collage und Assemblage umgesetzt. Dabei lebt das Bild davon, dass die neuen Materialien die gewohnte Bildeinheit zerstören und gleichzeitig eine neue Bildeinheit aufbauen. Zwischen dem Erkennen der Gegenstände des eigenen Alltags und ihrer Unterscheidung von traditionellen Darstellungsmitteln ist der Betrachter immer wieder gezwungen, aus den Fragmenten eine Bildeinheit zu konstruieren. Die neue plastische Dimension des Bildes generiert dabei eine Unmittelbarkeit, die es in ein zwingendes Verhältnis zur Wirklichkeit bringt. Collage und Assemblage stellen deshalb nicht nur einen Verweis auf die Zerstörung des Krieges dar, sondern sind ebenso Ausdruck eines gestalterischen Moments.

### **1.2.2 George Grosz - *Ein Opfer der Gesellschaft***

George Grosz hatte sich 1914 freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet, betont aber in seiner Autobiographie *Ein kleines Ja und ein großes Nein*, dass er von Anfang an nichts Erhabenes, nur „Grauen, Verstümmelung, Vernichtung“<sup>73</sup> im Krieg hatte sehen können. Bereits kurze Zeit nach dem Beginn seines Wehrdienstes erkrankte er an einer Stirnhöhlenentzündung, musste operiert werden und wurde im Mai 1915 für dienstuntauglich erklärt. Ein zweites Mal wurde er

---

<sup>73</sup> Grosz, S. 128

1917 eingezogen, nach kurzem Lazarettaufenthalt in die Nervenheilstation Görden bei Brandenburg überführt und danach als dauerhaft kriegsuntauglich entlassen.<sup>74</sup> Seine Zeit im Kriegsdienst war für ihn zwar kurz, aber eindrücklich. An der Front war er nie gewesen.

Während des Krieges begann Grosz sein zeichnerisches Werk als Mittel zu definieren, mit dessen Hilfe er schonungslos die Realität der vom Krieg geprägten Gesellschaft darstellen konnte. Diese, ihre Hintergründe und Auswirkungen verarbeitete George Grosz vor allem in Federzeichnungen, Lithographien und Radierungen. Einige Blätter zeigen Szenen vom Schlachtfeld, hauptsächlich aber karikierte Grosz mit spitzer Feder den Spießbürger, Soldaten und Politiker. Er analysierte eine Gesellschaft, die es verstand, den Krieg durch absurde bürokratische und moralische Vorgaben Realität werden zu lassen und in welcher bereits im Alltag jene Grausamkeit herrschte, der die Männer an der Front in konzentrierter Form ausgesetzt waren. Als Illustrator setzte er die beobachteten Szenen schnell und unmittelbar um, skizzierte und karikierte. Dies bedeutete für ihn eine Abwendung von der traditionellen Kunst, die in ihrem Bestreben nach Schönheit die Realität des Krieges ausblendete und vorrangig für Kunsthändler und Sammler hergestellt wurde.<sup>75</sup>

Nach dem Krieg - Ende der 10er, Anfang der 20er Jahre - wuchs Grosz' politisches Bewusstsein weiter und er stellte seine künstlerische Produktion ausschließlich in den Dienst des Kampfes um Freiheit:

*„Die Bewegung, in die ich geraten war, beeinflusste mich so stark, daß ich alle Kunst, die sich nicht dem politischen Kampf als Waffe zur Verfügung stellte, für sinnlos hielt. Meine Kunst jedenfalls sollte Gewehr sein und Säbel; die Zeichfeder erklärte ich für leere Strohhalme, solange sie nicht am Kampf für die Freiheit teilnahmen.“<sup>76</sup>*

In dieser Zeit publiziert Grosz Texte und graphische Werke in politisch motivierten Zeitschriften des Malik-Verlages, wie z.B. *Jedermann sein eigener Fußball* (die wegen juristischer Verfolgung nur eine Auflage hatte) und *Die Pleite*, welche er auch selbst mit herausgab.<sup>77</sup> 1920 organisierte er außerdem zusammen mit Hausmann und Heartfield die *Erste Internationale Dada-Messe*. Uwe M. Schneede interpretiert die Ausstellung als politisches Mittel der Dadaisten,

---

<sup>74</sup> siehe Grosz/Biografie, S. 175

<sup>75</sup> siehe Schneede, S. 29

<sup>76</sup> Grosz, S. 147

<sup>77</sup> siehe Schneede, S. 98

als „Möglichkeit zum Kampf gegen Kapitalismus, Militarismus und Kirche.“<sup>78</sup> Vor allem die juristischen Folgen der Ausstellung sprechen dafür, denn Grosz, Johannes Baader, Wieland Herzfelde und Rudolf Schlichter sowie der Besitzer der Galerie, Dr. Otto Burchard, wurden wegen Beleidigung der Reichswehr angeklagt und nach einem Prozess zu Geldstrafen verurteilt. Auslöser für die Anzeige waren die Puppe *Preussischer Erzengel* von Rudolf Schlichter, die einen Soldaten mit Schweinsmaske darstellte und von der Decke der Ausstellungsräume hinab hing sowie die Mappe *Gott mit uns* von George Grosz. Diese bestand aus neun Lithographien, in denen Soldaten der Reichswehr mit karikierten Gesichtszügen gezeigt wurden.

Der prothetisch aufbereitete Soldat wurde in der Ausstellung ebenfalls von George Grosz thematisiert. Zusammen mit John Heartfield steuerte er die Assemblage *Der wildgewordene Spießher Heartfield (Elektromechanische Tatlin-Plastik)* bei. Für diese statteten die Künstler eine Schneiderpuppe mit Prothesen und Insignien eines Soldaten aus: Ein Revolver bildete den rechten Arm, das rechte Bein ein Lampenständer, den Kopf eine Glühbirne, die an- und ausgeschaltet werden konnte. Ein Adlerorden sowie Messer und Gabel prangten an der Brust und eine Klingel ragte an der linken Schulter wie eine Epaulette hervor. Das Geschlecht war mit einem Gebiss überklebt. Darüber hinaus war der Soldat mit dem Buchstaben C und der Zahl 27 beschriftet und stand auf einem Stuhl, an dem er mit Seilen festgebunden war.

Die Assemblage stellt einen kriegsversehrten Soldaten dar, mit Messer und Gabel parodiert sie die Auszeichnungen, die der Mann für seine Taten erhalten hat und den Anspruch, ihm auch nach dem Krieg noch den Status eines ehrenhaften Krüppels verleihen zu können. Mit dem Revolver als Arm ist er eine Tötungsmaschine geworden, oder - wie die Fabrikarbeiter mit den auswechselbaren Prothesen der *Siemens-Schnuckert-Werke* - auf die Aufgabe der Tötung spezialisiert worden. Jedoch ist sein Arm nun kurz und unbeweglich, sodass er für nichts anderes mehr gebraucht werden kann. Das Gebiss im Schritt verweist einerseits auf die Kastrationen der Soldaten und andererseits erinnert seine Form an eine Vagina und parodiert so die vermeintliche Feminisierung der zurückgekehrten Männer. Das Licht der Erkenntnis, das in Form der Glühbirne den Kopf und das eigenständige, bewusste Denken ersetzt, kann von Außen je nach Bedarf an- und wieder ausgeschaltet werden. Und auch die Zahl auf der Brust des Soldaten weist ihn als nummeriertes Werkzeug der Regierung, nicht als Individuum aus. Um den kleinen Wuchs der kurzen Schneiderpuppe zu kompensieren, befindet

---

<sup>78</sup> Schneede, S. 110

sich der Soldat auf einem Stuhl, an dem er festgebunden ist und Unbeweglichkeit ausstrahlt.

In der Assemblage setzen die Künstler so verschiedene Alltagsgegenstände zu einer Parodie auf den Soldaten und seine prothetische Ergänzung zusammen. Ihr erweiterter Titel (*Elektromechanische Tatlin-Plastik*) verweist auf den konstruktiven Prozess, der ihr zu Grunde liegt: mit den verschiedenen Gegenständen wird der Grundkörper zu einem technisch aufbereiteten Wesen ergänzt. Aus der Vielheit verschiedener Elemente wird eine Einheit entworfen, die sich stolz mit ihren Auszeichnungen und gerader Haltung präsentiert, aber dennoch in der Betrachtung immer wieder in Einzelteile zerfällt, die sie als Fälschung entlarven. Der Soldat ist weder groß, noch eigenständig, noch wird seine Leistung von den Künstlern gewürdigt. Vielmehr stellt die Skulptur eine von fremder Hand konstruierte und kontrollierte Tötungsmaschine dar. Hier wird also der prothetisch aufbereitete Kriegsinvalide und vor allem die Rolle, die er im und nach dem Krieg spielt, dargestellt und umgesetzt.

Ein weiteres Werk, das Grosz der *Internationalen Dada-Messe* beisteuert, ist das 1919 hergestellte Bild *Ein Opfer der Gesellschaft* (Abb. 6). Aufgrund seines Bildaufbaus und des Ausstellungskontextes ist es mit den plastischen Operationen der gesichtsverletzten Soldaten in Zusammenhang zu bringen und wird aufgrund dieser Nähe zur rekonstruktiven Chirurgie im Folgenden genauer untersucht.

*Ein Opfer der Gesellschaft* ist wie *Die Skatspieler* ein collagiertes und mit Alltagsgegenständen ergänztes Ölbild. Grosz arbeitet hier zusätzlich zum Farbauftrag mit Bleistift sowie dem Aufkleben von zerschnittenen Fotografien und Knöpfen. Wie Dix schafft auch er in diesem Bild mehrere Ebenen, indem er Schichten übereinander klebt oder den Farbauftrag an einigen Stellen weglässt. Das Bild stellt den Oberkörper eines Mannes vor dunklem Hintergrund dar. Er trägt einen weißen Kittel, der mit drei aufgeklebten Knöpfen versehen ist. Sein Gesicht ist mit Elementen aus Bildern zerschnittener Illustrierten versetzt: Kinn und der obere Teil des Kopfes sind mit Bildausschnitten überklebt, deren bräunliche Farbe eine schwammige Struktur aufweist und keinem ursprünglichen Kontext zugeordnet werden kann. Diese Struktur geht im Stirnbereich in einen Auswuchs über, welcher einem dicken Ring gleicht, der als unbestimmbares Objekt oder Körperteil auf seinem Kopf sitzt. Sein Mund ist ein aus einem Foto geschnittener, sein linkes Auge ist einer Fotografie entnommen und um 180 Grad gedreht. Auf seinem linken Ohr klebt ebenfalls ein Auge, die Nase ist durch eine Reihe von Metallringen ersetzt. Auf der Stirn ist ein quer liegendes

Fragezeichen befestigt, welches mit zwei Knöpfen ergänzt wurde. Zwei Reifenschläuche befinden sich als Fotomontage im Bild: einer hängt rechts vom Mann aus gesehen von oben herab, der andere liegt halb zusammengerollt auf seiner linken Schulter auf. Er trägt die Aufschrift *Heavy Tourist Goodyear*, eine Autoreifen-Reihe, welche Anfang des 20. Jahrhunderts hergestellt wurde, sowie die Angaben der Reifengröße. Vom Betrachter aus gesehen links platzierte Grosz das Bild eines Rasiermessers an die Kehle des Mannes. Der weiße Kittel ist nicht bemalt. Die Konturen sind mit Bleistift aufgetragen und die Knöpfe darauf geklebt.

Im Katalog der *Ersten Internationalen Dada-Messe* findet sich eine von Wieland Herzfelde verfasste Beschreibung:

*„Bild Nr. 40 George Grosz: ‚Ein Opfer der Gesellschaft‘*

*Ein großes Fragezeichen liegt vor der Stirn des Mannes. Der Inhalt der Frage ist abgestorben. Sie ist verblaßt, hat sich niedergelegt und ist so zu einem gewohnheitsmässigen Nichtbegreifen geworden, hinter dem das Bewußtsein des Mißgeboreneins den Schädel wie ein Stein belastet. Die Arme des Mannes hängen schlapp hernieder. Halb aufgerollt liegt ein Schlauch auf der Schulter: Es ist dem Manne nicht gelungen, sich gänzlich aufzurollen und zu -pumpen. Diese Enttäuschung erweckt Selbstmordabsichten: Das offene Rasiermesser sitzt dicht am Halse, aber es bleibt bei den Absichten, denn wenn auch das eine Auge die Trostlosigkeit des Daseins durchdringt, das andere schielt ängstlich umher. Der Mann lebt, weil er nun einmal damit angefangen hat, er fragt sich aber umsonst wozu, und schlaff hängt das Rad, mit dem er das Leben zu durch-eilen gedachte, ins Nichts. Schlaff hängt der Bart über einen Mund, der in seiner Jugend (man sieht es deutlich) unternehmungsfroh und entschlossen war. Jetzt aber ist das einst kräftige Kinn schwammig und aufgedunsen. All die Entwicklungsansätze sind stecken geblieben, nur die pedantische Gewohnheit blieb übrig, sich sorgsam zuzuknöpfen - ‚zwar einfach, aber ordentlich‘.“<sup>79</sup>*

Herzfelde deutet in diesem Text das Porträt des Mannes als Kritik am Bürgertum. Grosz bildet nach dieser Interpretation einen Mann ab, der sich Lebensfragen zwar einmal gestellt hat, aber die Fähigkeit, sie zu durchdringen, verlor, so dass er nun in Stumpfheit verfallen ist. Sein Porträt trägt Züge eines Aufbäumens - es deutet die Frustration über seine Situation an, der er mit Selbstmord ein Ende setzen könnte, und trägt gleichermaßen Elemente einer früheren, ursprünglichen Neugierde und Festigkeit, die jedoch in der jetzigen Situation des Mannes verschüttet sind.

<sup>79</sup> Herzfelde, S. 3

Die verschiedenen Eigenschaften des Mannes assoziiert Herzfelde in seiner Beschreibung mit den Abbildungen seiner Körperteile oder Attribute (Rasiermesser und Reifenschläuche). Fast alle sind von Grosz mit Fotoausschnitten gestaltet worden. Einzig der Bart und das rechte Auge des Mannes sind in Öl gemalt. Diesem schreibt Herzfelde eine Festigkeit zu: es „durchdringt die Trostlosigkeit des Daseins“. Alle anderen Elemente des Gesichtes drücken die Stumpfheit oder Orientierungslosigkeit aus, die sich des Mannes bemächtigt haben. Das andere Auge „schielt ängstlich umher“, das „einst kräftige Kinn ist schwammig und aufgedunsen“. Den Auswuchs auf dem Kopf vergleicht Herzfelde mit einem Stein, der den Schädel als das „Bewußtsein des Mißgeborens“ belastet.

Tatsächlich sieht der Mann entstellt aus. Kaum ein Körperteil ist in seinem ursprünglichen Zustand oder anatomisch korrekt verortet. Sein Gesicht ist durch Ersatzteile aufbereitet und in diesen Zustand versetzt worden, seine - auch psychische - Entstellung ist also Ergebnis einer Konstruktion. Herzfelde führt dies in seiner Interpretation auf eine psychische Fehlentwicklung zurück, welche der Portraitierte durch die Anpassung an eine dumm und oberflächlich denkende Gesellschaft einschlägt: Das Bewusstsein davon, eine Missgeburt zu sein entstellt den Mann, seine Unfähigkeit Fragen weiter zu verfolgen und die daraus resultierende Bereitschaft alles zu erdulden, zeichnet sich in seinem physischen Äußeren ab.

Der erste Ausstellungskontext legt eine weitere Interpretation des Bildes nah, die jene Herzfeldes ergänzt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die *Erste Internationale Dada-Messe* vor allem Kritik am gerade vergangenen Krieg in das Zentrum ihrer Aussage stellte. Dabei ging es in vielen Werken nicht nur darum, aus welchen gesellschaftlichen Voraussetzungen er sich entwickelt hatte, sondern auch, zu welchen gesellschaftlichen Missständen er geführt hatte. Der prothetisch erweiterte Männerkörper war deshalb eines der Generalthemen und wurde von den Kuratoren Grosz, Heartfield und Hausmann auch in der Inszenierung der Ausstellung aufgegriffen und umgesetzt.

Die dichte Hängung der Ausstellung, in deren Rahmen die „Erzeugnisse“ der Dadaisten - Bilder, Poster, Schriftzüge, Assemblagen und Collagen - aneinander und auch übereinander präsentiert wurden, setzte ein Prinzip um, welches die Künstler auch innerhalb ihrer Collagen und Montagen zu ihrem Programm gemacht hatten. Sie stellte sich als erweiternd, raumgreifend und den Bildraum sprengend dar, weil auf die sonst üblichen Ordnungsstrukturen nach Größe oder Wichtigkeit verzichtet wurde. Die Bilder wurden - manchmal gerahmt, manchmal nicht gerahmt - übereinander und nebeneinander, auf Fenster und die aller-

kleinsten Wandstücke gehängt - egal welchen Genres sie angehörten. Trotzdem erscheint die Hängung als ein Ganzes, das als homogenes Konzept interpretiert werden kann.<sup>80</sup> So ist bereits die Hängung Ausdruck einer Kritik an traditionellen Ordnungssystemen, Abbild der Collage und Assemblage und schließlich durchaus auch als prothetisch zu verstehen, da Bilder sich gegenseitig in ihrer Wirkung und Aussage doppeln, ergänzen und aufbereiten.

Im ersten Raum hing das bereits erwähnte Bild *45% erwerbsfähig* von Otto Dix. Der Kopf des ersten abgebildeten Kriegsinvaliden der Soldaten-Parade wurde mit dem gerahmten Bild *Ein Opfer der Gesellschaft* überhängt. Zwischen den zweiten und dritten Krüppel hängten die Kuratoren die Montage *Wer ist der Schönste?*. Diese war das Deckblatt der Zeitschrift *Jedermann sein eigener Fussball*, welche, wie bereits erwähnt, aufgrund ihrer kritischen politischen Aussage zur Situation im Nachkriegsdeutschland eingestellt werden musste.

In dieser Hängung wird der Mann auf Grosz' Bild also in das Umfeld der Kriegsinvaliden-Darstellung und damit eindeutig in einen kritisch-politischen Zusammenhang gestellt. Gleichzeitig ist das Bild selbst prothetisch, weil es das darunter hängende Bild ergänzt. Es findet eine Doppelung statt: Die Collage wird durch eine andere Collage erweitert und betont so das Grundthema beider Bilder - das Aufbereiten der verletzten Soldatenkörper.<sup>81</sup>

So gelesen eröffnet der Reifenschlauch auf der Schulter des Mannes die Assoziation einer Epaulette und der Auswuchs auf seinem Kopf jene eines Uniformhutes. Wie bei der Betrachtung des Bildes *Die Skatspieler* kann auch hier das Assoziationsfeld der rekonstruktiven Chirurgie als Interpretationsansatz aufgerufen werden. Und dies spiegelt sich auch hier im spezifischen Einsatz von Material und Technik wieder.

Wie Dix erreicht auch Grosz durch die Aufbereitung seines Ölgemäldes eine plastische Gestaltung des Bildkörpers in mehreren Ebenen und in den Raum hinein. In Öl gemalte Partien wurden mit Knöpfen und Fotoelementen ergänzt. Dabei konstruiert Grosz ebenfalls verschiedene Schichten und lässt das Bild dadurch sowohl nach vorne als auch nach hinten treten. Auf der Stirn z. B. montiert Grosz zwei Papierschichten übereinander und ergänzt diese schließlich mit einem Knopf. Der Kittel des Mannes ist nicht bemalt und tritt daher eine Ebene

---

<sup>80</sup> Hanne Bergius z. B. interpretiert die Ausstellung als dadaistisches Weltgericht, in dessen Rahmen Einzelobjekte zu einem Verlauf verbunden werden, der den Betrachter zu einem Prozess der Umwertung von Gesellschaft und Kunst anregen sollte. (siehe Bergius, S.273-282) vgl. dazu Adkins

<sup>81</sup> siehe Bergius, S. 240

zurück. Auch hier wird das Bild also zum Bildkörper und wirkt durch seine raumgreifenden Eigenschaften plastisch. Die künstlerischen Techniken werden als Ausdrucksmittel eingesetzt, welches als Analogie zu den Techniken des Zerschneidens und Wieder-Zusammenfügens funktioniert, mit denen in den plastischen Operationen versucht wurde, die Gesichter der verwundeten Soldaten zu gestalten.

Hanne Bergius weist in ihrer Untersuchung *Montage und Metamechanik. Dada Berlin - Artistik von Polaritäten* auf die Bedeutung des Schneidens hin, das den Fotomontagen und Collagen zugrunde liegt. Den Prozess des Zerschneidens und Zusammenfügens interpretiert sie als „Zerstörung als Schöpfungsakt“ und wählt sicherlich nicht zufällig einen medizinischen Begriff, wenn sie die Kunst der Dadaisten als eine „Vivisektion des Zeitgeistes“<sup>82</sup> charakterisiert. Die Bedeutung, die die Dadaisten dem Schneiden zuschrieben, lässt sich daran ermessen, dass das Messer in Darstellungen und Titeln der dadaistischen Kunst wiederholt auftaucht. In der 1919 entstandenen Fotomontage *Dada-merika* klebt Grosz eine Fotografie seiner Person auf eine Messerschneide - eine Geste, die die Technik des Schneidens als grundlegend für seine Kunst ausweist. Hannah Höch betitelte eine ebenfalls 1919 entstandene Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauch-Kulturepoche Deutschlands*. Der Bildtitel weist Dada als ein Messer aus, das durch den Körper schneidet, ihn seziert und Dinge freilegt, die zuvor in dem Bierbauch - Ergebnis eines scheinbaren Wohlstandes - versteckt war.

Auch in *Das Opfer der Gesellschaft* wird durch unsichtbare Hand ein Rasiermesser an das bereits ersetzte Kinn des Soldaten geführt. Es kann einerseits als Tötungs- oder Selbstmordinstrument interpretiert werden und verweist andererseits auf den Herstellungsprozess des Collagierens, in dessen Rahmen fotografische Elemente zeitgenössischer Magazine und Zeitungen herausgeschnitten und neu zusammen gesetzt werden. So wird ihre ursprüngliche Aussage parodiert, eine neue Aussage kreiert und schließlich auch ganz unmittelbar das Ölgemälde ergänzt und erweitert.

Aus den herausgeschnittenen Elementen ursprünglich vollständiger Fotografien wird in *Ein Opfer der Gesellschaft* allerdings nicht nur ein Bildkörper ergänzt, sondern auch in der Darstellung ein neuer Körper konstruiert, der nach eigenen Gesetzen und neuen Ästhetiken zu funktionieren scheint, die für den Betrachter nicht leicht zu begreifen sind. Der aus Einzelstücken zusammengesetzte Kopf wird durch die Epaulette aus Reifenschlauch gerade und an seinem Platz gehalten.

---

<sup>82</sup> ebd., S. 1

ten, als wäre der Mann eigenständig dazu nicht mehr in der Lage. Der überladene und seiner Natürlichkeit beraubte Körper ist in seiner Funktionalität nicht zu begreifen und wirft unvermittelt Fragen auf: Kann die durch Metallringe ersetzte Nase wirklich riechen? Sieht das verdreht ins Gesicht gesetzte Auge? Diese Fragen erinnern an den in Kapitel 1.1 zitierte Bericht von Erich Kuttner, in dem der Besucher des Lazarets mit einem Gesichtsverletzten spricht, dabei in ein zerstörtes und ein halb geschlossenes Auge blickt und erst mit Hilfe einer Erklärung erkennt, dass der „Glockenklöppel“ in der Mitte des ausgehöhlten Gesichts das Ergebnis des Versuches einer Nasenrekonstruktion ist.

Auch der Auswuchs auf dem Kopf des Soldaten erinnert an die Fotografien missglückter Versuche der operativen Rekonstruktion, wie sie in *Die freie Welt* und *Krieg dem Kriege* gezeigt wurden. Ganz ähnlich steht der von Grosz porträtierte Mann vor einfarbigem Hintergrund und blickt, ohne Emotionen zu zeigen, in eine imaginäre Kamera. In seiner Bereitschaft, alle Elemente seines Gesichtes offen zu präsentieren, starrt er den Betrachter aus drei Augen an, als wäre diese Konstruktion seines Gesichtes keine Fehlkonstruktion, sondern eine Selbstverständlichkeit.

Matthew Biro bietet in seiner Arbeit *The Dada Cyborg* eine Interpretation des Bildes an, die die Lesart einer grundsätzlich gesellschaftskritischen, erschreckten und verzweifelten Form der Kriegsverarbeitung ergänzt:

*“[...] the figure’s steel ‘nose’ also suggests protection and strength, and [...] the extra eye on his ear implies that he has gained new powers through his surgical reconstruction. Once again, it could be claimed, the figure appears to have been transformed into a cyborg whose stitched-together features suggest both past trauma and new powers.”*<sup>83</sup>

Er arbeitet hier mit dem Konzept des Cyborgs, welches er als Interpretationshintergrund für die dadaistischen Werke nutzt. Dabei charakterisiert er denselben als hybrides Mischwesen, welches zwischen den Forschungen Wieners über lernende Maschinen und den kulturwissenschaftlichen Ausführungen Donna Haraways angesiedelt ist. Während Wiener davor warnt, dass sich lernende Maschinen der menschlichen Kontrolle entziehen können, definiert Haraway den Cyborg als Sinnbild für die Auflösung von Zuschreibungen und damit verbundenen Machtverhältnissen. Obwohl der Cyborg erst 40 Jahre später als solcher benannt wird und sich dann im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem kulturwissenschaftlichen Konzept entwickelt, so Bios These, antizipieren die Dadaisten bereits „much of the cultural discourse around the cyborg and cybernetics in the

---

<sup>83</sup> Biro, S. 169

United States and Europe since the 1940s, both theoretical and practical as well as popular.“<sup>84</sup> Dies geschieht vor allem aufgrund ihrer „radical practices of imagining new forms of nonbourgeois, hybrid identity.“<sup>85</sup> Die Darstellung wird so auch als eine faszinierte Auslotung sich bietender Möglichkeiten gelesen: Präsentiert sich uns eine Welt, in der technisch aufbereitete Menschen mit den Ohren sehen können und mit metallener Nase riechen?

Darüber hinaus wird der weiße Kittel, den der Porträtierte trägt, von Biro mit jenem eines Ingenieurs oder Wissenschaftlers assoziiert. Es wird die Frage aufgeworfen, ob und wie das Mischwesen zu seiner eigenen Gestaltung beiträgt und auf den bewusst gestaltenden Moment in der Rekonstruktion verwiesen. Der Mensch ist in dieser Lesart Schöpfer und Opfer seiner eigenen körperlichen Konstruktion.

Biros Ansatz interpretiert die dadaistischen Werke als Vorboten moderner Diskurse. Dies wird von Autoren wie Olaf Peters kritisiert, der anmahnt, dass im Rahmen dieser Analyse der historische Hintergrund „technischer Innovationen, politischer Umbrüche und der Erfahrung des Weltkrieges zu sehr mit Lesefrüchten des Cyborg-Diskurses nach 1960 vermischt“<sup>86</sup> wird. Darüber hinaus - so Peters - wirke das Konzept des Cyborgs im Rahmen von Biros Ausführungen vage, da er verschiedene Spielarten des Begriffs je nach Bedarf in seinen Interpretationen anwende.

Es ist sicherlich richtig, dass die Vermischung verschiedener historischer Hintergründe in einem Konzept, welches erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Profil gewinnt, dasselbe verwässert und damit den Nutzen als Interpretationswerkzeug in Frage stellt. Gleichzeitig lässt sich Biros Analyse-Versuch allerdings besonders im Rahmen der Abbildungen der Kriegsinvaliden rechtfertigen, wenn man den damals bereits geführten Diskurs über Mensch-Maschine-Wesen und die konstruktive Macht der Rekonstruktionsversuche ins Blickfeld rückt. Obwohl ganz eindeutig das Entsetzen über und die Kritik an einer Entmenschlichung durch die Rekonstruktionen vorherrscht, nutzen auch die Dadaisten in den vorgestellten Werken den konstruktiven Aspekt, der sich im Verlaufe der Erfahrungen des Ersten Weltkrieges offenbart, im Rahmen ihrer Kunst. Am Kunstwerk wird gezeigt, dass prothetische Ergänzung und plastisch-chirurgische Eingriffe vorher unvorstellbare Menschenwesen kreieren, die trotz

---

<sup>84</sup> Biro, S. 2

<sup>85</sup> ebd., S. 10

<sup>86</sup> Peters2011 [Stand 23.09.2016]

verlorener Gliedmaßen und Gesichter leben und eventuell sogar mit Maschinen verbunden werden können, um ganz anders als jemals zuvor zu funktionieren. Das hybride Mischwesen wird greifbar, es taucht am Horizont der Nachkriegszeit auf und wird durch die übersteigernde, ironisierende und grotesken Verarbeitung des Themas, wie sie bereits für Dix charakterisiert wurde, greifbar gemacht. Und sie können deshalb vielleicht tatsächlich in demselben Masse als Vorbote für ein als cyborgisch charakterisiertes, technologisches System der Körperbehandlung des 20. Jahrhunderts interpretiert werden, wie der Erste Weltkrieg als Katalysator für technische Entwicklungen in der Prothetik und plastischen Chirurgie beschrieben werden kann.

Dies betrifft - wie gezeigt wurde - sowohl das Sujet als auch den Herstellungsprozess. Letzterer zeichnet sich ebenfalls durch eine Mischung bis zu diesem Zeitpunkt klar voneinander getrennten Systemen - dem Ölgemälde und der Collage oder die Bereiche Kunstproduktion und Alltagsgegenstände - aus.

In *Ein Opfer der Gesellschaft* offenbart sich in erster Linie das Entsetzen über die Schrecken des Krieges und seine zerstörerische Macht. Der menschliche Geist und Körper werden systematisch zerstört, aber die danach eingeleitete Wiederherstellung resultiert nicht in dem erhofften Ergebnis einer äußerlichen Unversehrtheit oder Gesundheit. Ganz im Gegenteil hat der Versuch der Rekonstruktion einen entstellten Menschen zurück gelassen, dem man die Schädigungen ansieht. Gleichzeitig kann aber auch eine gewisse Faszination über die Feststellung, dass die neuen Systeme funktionieren und eine neue Einheit bilden, ebenso in das Bild hineingelesen werden. Sowohl auf der Produktionsebene als auch auf der Darstellungsebene fließen so Ambivalenzen in ein Werk ein - der Künstler zwingt sich nicht zur Auflösung von Widersprüchen, sondern schafft eine Ebene, auf der dieselben aufeinander treffen können. Aus dieser Sichtweise heraus hat der Krieg zwar Monster geschaffen, jedoch finden diese einen Platz in der Gesellschaft. In diesem Sinne bekunden die dadaistische Kunstwerke - hier repräsentativ anhand *Die Skatspieler* und *Ein Opfer der Gesellschaft* dargestellt - auch einen Verweis auf einen konstruktiven Aspekt, der der Rekonstruktion zwangsläufig innewohnt.

Ein noch eindeutigerer Versuch des Nachvollzugs konstruktiver Aspekte der Körpergestaltung in der dadaistischen Kunst wird im nächsten Kapitel anhand der Kunst Raoul Hausmanns entwickelt. Im Rahmen seiner Untersuchung der Möglichkeiten, durch Körpergestaltung menschliche Fähigkeiten zu optimieren, fokussiert er sich viel expliziter und ganzheitlicher auf die Erschaffung eines neuen Menschen.

### 1.2.3 Raoul Hausmann - *Mechanischer Kopf. Der Geist unserer Zeit*

Die Skulptur *Mechanischer Kopf. Der Geist unserer Zeit* (Abb. 7) wird in dieser Arbeit vor allem als Werk interpretiert, in dem Hausmann den schöpferischen, bewusst konstruierenden Aspekt der technischen Aufbereitung des Menschen untersucht. Er nimmt eine Position ein, die sicherlich vom Ersten Weltkrieg inspiriert ist, aber darüber hinaus eine generelle Untersuchung der Frage erlaubt, welche Möglichkeiten die Verbindung zwischen Technik und Mensch eröffnet, und welche Folgen sie haben kann.

Raoul Hausmann war auf dem linken Auge fast blind, sodass er nicht eingezeichnet wurde. Er lebte seit 1901 in Berlin, wo er natürlich sowohl in den Kriegsjahren als auch nach dem Krieg mit den Invaliden und den öffentlichen Diskussionen um ihre Aufbereitung konfrontiert wurde. Als einer der engsten Mitglieder des *Club Dada* war Hausmann einer der Organisatoren der *Ersten Internationalen Dada-Messe*. Die prothetische Aufbereitung des Menschen wird in seinen Werken der 20er Jahre thematisiert, bleibt darüber hinaus aber für Hausmann bis zu seiner letzten Publikation, die kurz nach seinem Tod veröffentlicht wurde, relevant. Vielleicht aufgrund der Tatsache, dass er den Krieg nicht selbst an der Front erlebt hat, behandelt er die Rekonstruktion des menschlichen Körpers nicht - wie in den hier gezeigten Beispielen von Grosz und Dix - vordergründig in ihrem Schrecken, zeigt keine entstellten, fratzenhaften oder verstörenden Wesen, sondern betont ein ordnendes, konstruierendes und erweiterndes Prinzip der Gestaltung. Ein direkter Bezug zu den Kriegskrüppeln bleibt aus, vielmehr stellt er Mischwesen aus Automaten und Menschen dar und zeigt eine prothetische Ergänzung des menschlichen Körpers schlechthin, welche zwar in den Kriegskontext gesetzt werden kann, aber nicht muss.

Die Assemblage *Mechanischer Kopf. Der Geist unserer Zeit* entstand um 1920 herum und wird in diesem Kapitel auf ihre Bezüge zur plastischen Chirurgie und Prothetik hin untersucht. Ein umfassendes Verständnis der Skulptur kann nicht ohne die Betrachtung Hausmanns eingehender und mehrschichtiger Beschäftigung mit der Prothetik und dem erweiterten Menschen stattfinden. Diese nimmt zwar im Prothesenkörper des Ersten Weltkriegs ihren Anfang, entwickelt dann jedoch mit Hilfe philosophischer und wissenschaftlicher Theorien einen ganz eigenen Charakter. Um seine Auffassungen umzusetzen, arbeitet Hausmann nicht nur als Künstler, sondern auch als Erfinder. Bevor ich die Assemblage untersuche, werde ich deshalb zunächst die verschiedenen Blickwinkel auf Prothetik, die Hausmann in sein Werk einfließen lässt, zusammenfassen.

### 1.2.3.1 Die „neue Gegenwart“ - zur Prothetik bei Raoul Hausmann

Hausmann wird intensiver und konsequenter als seine Dada-Kollegen von der Suche nach einer neuen Kunst und dem sie tragenden neuen Menschen bestimmt. Seine Beschäftigung mit der Prothetik und der Verbesserung des menschlichen Körpers ist Ausdruck seines Zieles, eine „neue Gegenwart“ zu erschaffen.<sup>87</sup> Dabei stellt die Verbesserung des menschlichen Körpers ein Mittel von vielen dar, um den Menschen generell zu optimieren.

Hausmann gehörte einem intellektuellen Umfeld an, das inspiriert durch wissenschaftliche Durchbrüche grundsätzlich nach dem neuen Menschen sucht - einem optimierten, freien und selbstbestimmten Wesen. In ihrem Aufsatz zur Ausstellung *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, die 1999 im Hygiene Museum in Dresden gezeigt wurde, entwickelt Nicola Lepp die These, dass die Suche nach dem neuen Menschen ab den 1880er Jahren in Europa im Zuge der Verwissenschaftlichung der Welt sowie der Aufklärung begann und im 20. Jahrhundert geradezu obsessiv weiter betrieben wurde.<sup>88</sup> Der Beginn des 20. Jahrhunderts, die Kriegs- und Nachkriegszeit, stellt einen Höhepunkt derselben dar, der auch an Künstlern wie Raoul Hausmann und seinem Umfeld nicht vorbei geht. Lepp beschreibt drei Bewegungen, die die Suche nach der neuen Gegenwart dieser Zeit bestimmen:

1. die affirmative Anerkennung der technischen Gestaltbarkeit des Menschen
2. eine Abwendung von derselben, wie sie in der Lebensreformbewegung versucht wurde, und
3. die Hinwendung zum Unsichtbaren, das die Wissenschaft sichtbar macht (z.B. durch Röntgenstrahlen)<sup>89</sup>

Hausmann sieht in all diesen Bereichen Anknüpfungspunkte, um „eine Erneuerung auf allen Ebenen des individuellen und kollektiven Seins“<sup>90</sup> zu gestalten. Er lässt sich von Autoren wie Fjodor Michailowitsch Dostojewski, Salomon Friedlaender, Friedrich Nietzsche, Walt Whitman, Max Stirner, Ernst Marcus und Otto Gross inspirieren und verarbeitet ihre Anregungen in Texten, Kunstwerken, wissenschaftlichen Arbeiten und auch in seiner Lebensführung. So ver-

---

<sup>87</sup> Hausmann/Optophonetik, S. 51

<sup>88</sup> Lepp, S. 103/104

<sup>89</sup> ebd., S. 106-108

<sup>90</sup> Koch-Didier, S. 13

sucht er die „Selbstbefreiung des Menschen von fremden Willen“<sup>91</sup> z.B. in der Emanzipation der Frau umzusetzen. In Hausmanns Biografie, welche in seinem Werkverzeichnis veröffentlicht wurde, weist Adelheid Koch-Didier auf die wiederholten und durchaus brüchigen Versuche des Künstlers hin, Dreiecksbeziehungen zu leben, in denen die Frau von menschlichen, sexuellen und ökonomischen Abhängigkeitsverhältnissen befreit werden soll.<sup>92</sup> Eine Hinwendung zur Natur im Sinne einer ursprünglichen, nicht von außen definierten Lebensweise der Frau und eines natürlichen Zusammenlebens mit ihr wird hier zumindest versuchsweise umgesetzt. Auch der pädagogische Aspekt künstlerischer Gestaltung ist im Sinne der Lebensreform für Hausmann ein Leitthema. In der Zeitschrift „Ma“ veröffentlicht er 1923 einen Text mit dem Titel *Universale Organfunktionalität*. Dieser ist wiederum ein Auszug aus dem Text *Biodynamische Naturanschauung*, welcher in Hausmanns Notizbuch von 1922 bereits zu finden ist. Hier definiert er Kunst als „die erneuernde Fähigkeit des Menschen; lebendiger, schöpferischer Anschauungsunterricht, der sich der Mensch selbst erteilt.“ Und schreibt weiter: Kunst „ist erst Symbol von Kräften, dann Anschauung der Materie, und morgen Realität“<sup>93</sup>. Nach dieser Definition ist Kunst für den Menschen ein Mittel, um zu lernen. Sie ist Ausdruck eines natürlichen Bedürfnisses nach dem Experiment und den daraus zu ziehenden Schlüssen für das Leben und die menschliche Natur. Dies betrifft nicht nur den Schöpfungsakt, sondern auch die Wirkung, welche das fertige Kunstwerk auf die Gesellschaft haben kann. Hier werden Kräfte erprobt und anschaulich gemacht, die im Moment der Herstellung noch experimental, einige Zeit später aber bereits real sein können. Schließlich wendet sich Hausmann auch der Technik zu, die den neuen Menschen konstruieren soll. Mit ihrer Hilfe lassen sich jene Fähigkeiten verwirklichen, welche bis dahin unsichtbar im Menschen schlummerten und ungenutzt blieben. Dieser Vorstellung von der technischen Aufbereitung des Menschen widmet sich Hausmann Zeit seines Lebens. Im Folgenden wird gezeigt, dass sich Hausmann der Prothetik nicht nur aus dem Kontext des Krieges heraus annähert und damit den rekonstruktiven Aspekt und sein Scheitern in den Fokus seines Interesses rückt. Obwohl hier sicherlich ein wichtiger Anstoß auszumachen ist, sieht Hausmann in der prothetischen Aufbereitung des Menschen auch

---

<sup>91</sup> ebd., S. 14

<sup>92</sup> ebd., S. 15

<sup>93</sup> Hausmann/Naturanschauung, S. 172

das Potenzial, menschliche Fähigkeiten zu erweitern, Sinne zu vertauschen und eine neue Existenzgrundlage für den Menschen zu begründen.

Dies spiegelt sich in Hausmanns Texten wieder. Texte wie *Prothesenwirtschaft* ironisieren die Aufbereitung der Soldaten kritisch, während Hausmann in anderen - wie *PRÉsentismus* und *Optophonetik* - Anfang der 20er Jahre gleichzeitig eine sehr enthusiastische Haltung zur technischen Ergänzung des Menschen formuliert. In flammenden Reden spricht er sich für ein Ausschöpfen aller technischen Möglichkeiten aus, für eine „Entscheidung zur äußersten Welt“<sup>94</sup>, die mit „mechanischer Bewußtheit“ und „kühner Erfindung“<sup>95</sup> spießige Lebensmodelle überwinden soll. „Lassen wir alle alten Sentimentalitäten beiseite, die Utopie der Neuheit wird schneller Wahrheit, als die ewig bedächtigen, die bürgerlichen Sicherheitsgehirne glauben!“<sup>96</sup> Der technisch aufbereitete Mensch entfaltet seine innersten Fähigkeiten gänzlich und überwindet so alte Denk- und Wahrnehmungsmuster. Die Möglichkeit einer im Vergleich zu seinen bisher entwickelten Fähigkeiten erweiterten Wahrnehmung ist für Hausmann ein natürliches Phänomen.<sup>97</sup> Wie die neue Gegenwart realisiert werden kann, untersucht Hausmann sein Leben lang. In seinen späteren Lebensjahren glaubt er nicht mehr an eine technische Umsetzung dieses Zieles. Ende der 60er Jahre schreibt er:

*„Der Mensch hat die Werkzeuge erfunden, die Waffen, um seine somatischen Fähigkeiten zu steigern. Aber, sich auf den Prothesen auszuruhen, seien es elektronische oder haushälterische, bedeutet nichts anderes, als in intellektuelle und moralische Stagnation zu versinken.“*<sup>98</sup>

Deshalb ist nicht mehr die Prothese die Lösung, sondern die Verweigerung derselben. „Warum Apparate wie Radar, wenn die körperliche Information bewusst entwickelt werden kann!“<sup>99</sup> Indem der Mensch eine Prothese handeln lässt, verlagert er Fähigkeiten, die er Hausmanns Auffassung nach eigentlich selbst entwickeln könnte, nach außen.

In den 20er Jahren aber - in einem Umfeld, welches die Kriegserlebnisse, wie wir gesehen haben, durch Reparaturen am menschlichen Körper ungeschehen

---

<sup>94</sup> Hausmann/Présentismus, S. 25

<sup>95</sup> ebd., S. 24

<sup>96</sup> ebd., S. 25

<sup>97</sup> Dies wird am Beispiel des Optophons weiter unten ausgeführt.

<sup>98</sup> Hausmann/Zivilisation, S. 43

<sup>99</sup> Hausmann/Ansicht, S. 65

machen will - glaubt auch er, dass ein Mensch mit Prothesen die bisherigen Grenzen seiner Existenz überwinden und sich neue Potentiale erschließen kann. Hausmann widmet sich dem Erreichen der neuen Gegenwart nicht nur in seiner Funktion als Künstler, sondern auch als Erfinder. „Unsere Aufgabe ist es, die entsprechenden Wirklichkeiten des geistigen Lebens, der sogenannten Wissenschaften und Künste auf den Stand der Gegenwart zu bringen.“<sup>100</sup> Er nennt sich Dadasoph, beschäftigt sich mit Philosophie, Physik, Biologie und Anthropologie. Er entwickelt ein Selbstbild, in dem die Aufgaben des Künstlers, Ingenieurs und Wissenschaftlers in einer Person miteinander verbunden werden. „Nicht Künstler und nicht Wissenschaftler, Pionier und Ingenieur der Weltemanation will ich sein“, schreibt Hausmann 1922.<sup>101</sup> Als „Ingenieur der Weltemanation“ steht er am Anfang eines Schaffensprozesses, der den Weg zur neuen Gegenwart weist. Hausmann experimentiert und entwickelt Ideen, welche er in verschiedenen Medien umsetzt. Als Erfinder und Künstler widmet er sich der menschlichen Konstruktion. Wie wir sehen werden, bleibt aber auch hier immer eine Ambivalenz, der Vorgang der Gestaltung des Körpers wird sowohl als fortschrittlich und befreiend als auch als abstoßend, befremdend und normierend dargestellt.

Hintergrund seiner Bemühungen bildet die Erschaffung des technisch aufbereiteten Invaliden in den Kriegs- und Nachkriegsjahren und die prothetischen und operativen Entwicklungen, die sie ermöglichen. 1921 veröffentlichte Hausmann den Text *Prothesenwirtschaft*. Hier behandelt er ironisch-bissig den politischen und gesellschaftlichen Umgang mit den Kriegsinvaliden. Während die Prothese ihren Träger einerseits als Kriegsinvaliden auszeichnet und adelt („So'n Proletenarm oder Bein wirkt erst vornehm, wenn 'ne Prothese dransitzt.“<sup>102</sup>), ist er als Kriegsinvalide gleichzeitig einer von vielen und kann keine Dankbarkeit oder Sonderbehandlungen erwarten. Der Text endet mit einer provokativen Betonung der neuen Möglichkeiten durch Prothesen und entwickelt eine überspitzte Forderung nach einem neuen Status ihrer Träger:

*„Ja, so'n brandenburgischer Kunstarm. [...] Was kann man mit dem alles machen. Zum Beispiel kochendes Wasser draufgießen, ohne sich zu verbrühen. Hält das etwa'n gesunder Arm aus? Der brandenburger Kunstarm ist das größte Wunder der Technik und eine große Gnade. [...] wie mir Fritze Maslowitz*

---

<sup>100</sup> Hausmann/Präsentismus, S. 25/26

<sup>101</sup> zitiert nach Züchner, S. 18

<sup>102</sup> Hausmann/Prothesenwirtschaft, S. 137

*sagte, planen die besseren unter [den Prothesenträgern] eine Reihe praktischer Forderungen, deren wesentlichste darin gipfeln: Fünfundzwanzigstündiger Arbeitstag - denn 'ne Prothese wird nie müde. Akkordarbeit zu niedrigsten Löhnen - denn es reizt das Lebensgefühl an, so richtig um die Wette zu schufteln, es wird ein angenehmer Sport geradezu. Hohe Steuern, denn die Prothese hat das Vaterland geliefert, und die Prothetiker wollen sich erkenntlich zeigen. Niedrige Lebensmittelrationen - ein Prothesemann hat infolge des Fehlens der gesunden Glieder nicht das Bedürfnis nach kompletter Ernährung.“<sup>103</sup>*

Die Bemühungen um die Rekonstruktion der Soldaten münden in die Erschaffung eines besseren Menschen, der mehr kann als vorher, belastbarer erscheint, und gleichzeitig seine Menschlichkeit in der Symbiose mit der Technik verliert. Hausmann greift die Bemühungen um die Konstruktion und „Entkrüppelung“ des arbeitenden Soldaten ironisch auf, gleichzeitig deutet sich aber auch die Erkenntnis an, dass mit diesen Entwicklungen nun auch der menschliche Körper generell verbessert und erweitert werden kann.

Wie bereits erläutert leitet Hausmann aus dieser Erkenntnis eine enthusiastisch begrüßte Hoffnung ab, mit den Mitteln der technischen Aufbereitung des Menschen eine ganz neue Ära einzuleiten, die alte Grenzen überwindet und bürgerliche Engstirnigkeit hinter sich lässt. Als Erfinder widmet er sich deshalb dem Entwurf eines eigenen Prothesen-Apparates, den er Optophon nennt. Bis 1935 versucht er mehrmals eine Patentierung desselben zu beantragen. Das Optophon soll Seh- und Hörsinn des Menschen miteinander vertauschen. Indem sich beide Sinne überkreuzen und miteinander verschmelzen, entsteht ein sechster Sinn, eine neue Art und Weise der Wahrnehmung der Welt. Diese Möglichkeit, die Überkreuzung der Sinne zu denken, kann wie die Fotomontage mit dem Schneiden in Verbindung gebracht werden. Peter Bexte zeigt in seinem Aufsatz *Mit den Augen hören / mit den Ohren sehen. Raoul Hausmanns optophonetische Schnittmengen*, dass sich mit der Weiterentwicklung des Schneidens am Körper in wissenschaftlichen Kontexten auch dessen Bedeutung veränderte und damit andere Sichtweisen auf den Organismus möglich wurden. So hatte man in den Akademien der Wissenschaften des 17. und 18. Jahrhunderts den Schnitt durch das Organ selbst geführt, während man sich im 19. Jahrhundert in den physiologischen Laboren auch für das, was hinter den Organen lag, interessierte und Zuleitungsnerven zerschnitt. Man zerstörte so nicht das Organ, sondern störte lediglich die Übertragung von Reizen, was eine Überkreuzung, ein Vertauschen von Nervenbahnen und Funktionen und damit eine Neukonstruktion des Wahr-

<sup>103</sup> ebd., S. 138

nehmungsapparates denkbar machte. „Das Trennen wird zur Vorstufe des Verbindens - es wird ‚Zusammenschneiden‘, wie der paradoxe Ausdruck später für Film, Collage und Fotomontage heißen wird“<sup>104</sup>, schreibt Bexte dazu und verbindet so vor dem Hintergrund der Veränderung von Sichtweisen auf Anatomie und Entwicklungen in der chirurgischen Praxis Hausmanns Versuche des Schneidens, Zusammenschneidens und Zusammensetzens in allen Medien thematisch miteinander. Bezogen auf die Sinnenlehre bedeutet dies, dass Synästhesien denkbar und möglich werden. Dass auch Hausmann sie zu den natürlichen Möglichkeiten kultureller Produktion zählt, zeigt der erstmals 1922 veröffentlichte Text *Optophonetik*, in dem Hausmann das Ziel des Optophons als das Erreichen „eines neuen Urzustandes“<sup>105</sup> beschreibt. Die Synästhesie von Hör- und Sehsinn ist eine im Menschen angelegte natürliche Eigenschaft, die mit Hilfe des Optophons als Prothese realisiert werden soll. 1935 lässt Hausmann eine sehr reduzierte und von dem Ingenieur Daniel Broïdo grundlegend veränderte Version des Optophons in London patentieren.

Grundlage für Hausmanns Vorstellung darüber, dass Hör- und Sehsinn miteinander vertauscht werden können, ist die Philosophie über die exzentrische Empfindung des Kantianers Ernst Marcus. Hausmann hatte Marcus bereits Ende 1916 kennengelernt. Der gemeinsame Freund Salomo Friedlaender hatte ihn dem Juristen und Philosophen vorgestellt.<sup>106</sup> In dieser Zeit hatte Marcus bereits an einer Publikation gearbeitet, die 1918 unter dem Titel *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung* im Sturm Verlag veröffentlicht wurde. Die hier formulierten Theorien gehörten für Hausmann bis zum Ende seines Lebens zu den prägendsten Einflüssen - 1969 hieß seine letzte Veröffentlichung *La Sensorialité excentrique. Die exzentrische Empfindung*.

An Kant anknüpfend zeichnet sich Marcus' Philosophie dadurch aus, dass sie die Entstehung von Sinneswahrnehmungen fast ausschließlich im Subjekt verankert. Von außen wird der menschliche Organismus lediglich durch Schwingungen gereizt - alle anderen Sinneseindrücke entstehen im Menschen selbst. Zunächst wird also das Gehirn - Marcus nennt es Zentralorgan - von „gewissen Quellen“<sup>107</sup>, die sich außerhalb des Menschen befinden, durch Schwingungen affiziert. Marcus betont, dass diese Schwingungen lichtlos sind. Sie sind Bewe-

---

<sup>104</sup> Bexte, S. 429/430

<sup>105</sup> Hausmann/Optophonetik, S. 51

<sup>106</sup> siehe *Raoul Hausmann an Elfriede Hausmann, 28.11.1916*, in: Züchner, S. 62 und Fussnote 2, S. 63

<sup>107</sup> Marcus, S. 23

gungen des Äthers, die von den Objekten ausgehen, und im Falle des Sehens vom Auge aufgenommen, vom Sehnerv weitergeleitet und schließlich erst im Zentralorgan zu Licht verarbeitet werden. Gleichzeitig beginnt das Gehirn, nachdem es auf diese Weise angeregt wurde, mit seinem Bestandteil, der aus „ätherische[r] Materie“ besteht und „zur organischen Einheit des Gehirns gehört“<sup>108</sup>, ebensolche Schwingungen auszusenden. Die unsichtbaren Strahlen, die „die Wände des Schädels nach allen Richtungen“ durchbrechen, nennt Marcus „exzentrische Undulation“<sup>109</sup>. Er interpretiert sie als eine Möglichkeit des Gehirns, mit außerhalb seines Leibes liegenden Objekten in eine „organische Verbindung“<sup>110</sup> zu treten. So wird Wahrnehmung ermöglicht. Die exzentrische Undulation ist Grundlage aller Empfindungen, nicht nur der des Sehens. Hausmann interpretiert sie als eine Art Herausgreifen in die Welt, wenn er in Bezug auf Marcus davon spricht, dass unser Gehirn „*haptische Strahlen bis zu den entferntesten Sternen [sendet], und diese Empfindung kehrt zu uns zurück* und schreibt sich auf unserer Retina ein.“<sup>111</sup> Diese Idee eröffnet für ihn eine Perspektive auf den Menschen, der über seinen Körper hinaus auf die Welt wirkt und ihre Erscheinung selbst nicht nur ermöglicht, sondern auch gestaltet. Sie bestätigt weiterhin die Möglichkeit einer Mischung zwischen den Sinnen, wie Hausmann sie in seinem Optophon anstrebt, da im Grunde genommen alle Empfindungen die gleiche Ursache haben und sich erst im Zentralorgan ausdifferenzieren.

Mit Marcus' These im Hintergrund lässt sich Hausmanns Optophon als eine technische Ergänzung des Organismus begreifen, die es dem Menschen gestattet, ein neues, aber kein unnatürliches Potential zu entfalten. In seinem Text Optophonetik zieht Hausmann das Beispiel der Bienen heran und versucht zu beweisen, dass sie mit dem Auge sowohl sehen als auch hören können.<sup>112</sup> Damit sagt er, dass Bienen das Optophon bereits in sich tragen und in anderer Art und Weise die gleichen Schwingungen des Äthers aufnehmen, die das menschliche Auge in Licht transformiert. Aufgrund der Tatsache, dass nach Marcus' Theorie die Grundlage aller Empfindungen gleich ist, erscheint es Hausmann logisch, dass mit der richtigen technischen Konstruktion alle Sinneswahrnehmungen

---

<sup>108</sup> ebd., S. 22

<sup>109</sup> ebd., S. 23

<sup>110</sup> ebd., S. 22

<sup>111</sup> Hausmann/Empfindung, S. 37

<sup>112</sup> siehe Hausmann/Optophonetik, S. 55-57

ganz unkompliziert austauschbar sind. Das erklärt, weshalb Hausmann in den 20er Jahren die Prothese höchstens im politischen Kontext der Aufbereitung der Kriegsinvaliden für problematisch hält, nicht aber als grundsätzliche Möglichkeit zur Ausdehnung menschlicher Fähigkeiten. Als solche erachtet er die technische Ergänzung als Chance, die physischen Grenzen von Wahrnehmung zu erweitern und sich einer Wirklichkeit, dem „Urzustand“, anzunähern. Die Prothese wird zum Instrument, das menschliche Beschränktheit auflösen kann („nur Dummköpfe können sich mit dem Gedanken abfinden, die Welt sei mit drei Dimensionen erledigt“<sup>113</sup>).

### 1.2.3.2 *Mechanischer Kopf. Der Geist unserer Zeit*

Als Dadaist widmet sich Hausmann der Schaffung der neuen Gegenwart hauptsächlich in Fotomontage und Collage. *Selbstbildnis als Dadasoph* und *Tatlin lebt zu Hause* sind zwei 1920 entstandene Fotomontagen, in denen Hausmann technisch aufbereitete Menschen konstruiert und auch den Blick auf das Körperinnere freilegt. Plastische Operationen und Prothesen werden hier dargestellt, die Techniken des Schneidens und Klebens eingesetzt. Einen direkten Bezug auf den Ersten Weltkrieg oder die Invaliden gibt es nicht. Auffällig ist in beiden Fällen die Konzentration auf die Köpfe der Dargestellten, die mit technischen Geräten aller Art gefüllt werden. Das Zentralorgan Gehirn wird in seiner sendenden und empfangenden Eigenschaft gezeigt. Der materialisierte Wahrnehmungs“apparat“ erlaubt das Erleben ursprünglicher Wahrnehmung, wie sie bei Ernst Marcus beschrieben ist. Als Assemblage, die nur aus Alltagsgegenständen besteht, vollzieht *Mechanischer Kopf* das Experiment der Dadaisten mit dem neuen Material besonders konsequent. Die Skulptur lässt sich in den Kontext der rekonstruierten Soldaten setzen und stellt dennoch ebenfalls die Vision eines vor allem technisch konstruierten neuen Menschen dar.

*Mechanischer Kopf*, 1921 anlässlich der Ausstellung *Raoul Hausmann* in Stockholm von ihm selbst auch *Der Geist unserer Zeit* genannt, wurde das erste Mal 1921 in der *Großen Berliner Kunstausstellung* in der Abteilung der Novembergruppe als *Kopf exzentrischer Bewegung* (Nr. 1086 des Katalogs) ausgestellt. 1922 veröffentlichte Hausmann eine Fotografie der Skulptur in der Zeit-

---

<sup>113</sup> ebd., S. 51

schrift *Mécano blue*, herausgegeben von Theo van Doesburg. Van Doesburg und Hausmann integrierten sie in ein Konzept, welches Diskussionen um den ‚mechanischen Menschen‘ versus den ‚natürlichen Menschen‘ anstieß. Obwohl Raoul Hausmann die Entstehung seiner Skulptur auf 1918/19 datiert<sup>114</sup>, schließt Hanne Bergius aufgrund dieser ersten Veröffentlichungen und der Tatsache, dass er in früheren Veröffentlichungen der Dadaisten sowie in der Dada-Ausstellung nicht auftauchte, auf ein späteres Entstehungsdatum um 1920/21.<sup>115</sup>

Ein Perückenkopf bildet die Basis der Skulptur. An ihm sind einige Alltagsgegenstände angebracht. Ein ausziehbarer Trinkbecher steht auf dem Kopf, auf der rechten Seite der Stirn befinden sich das Innere einer Taschenuhr sowie die auf Karton gedruckte Zahl 22. Der Nasenrücken wird durch ein Maßband verlängert, welches senkrecht in der Mitte der Stirn angeheftet ist. Das rechte Ohr ist von einem geöffneten Etui, in welchem eine mit Buchstaben besetzte Schreibmaschinenwalze sowie ein Pfeifenrohr untergebracht sind, überdeckt. Hinten am Kopf befindet sich ein entfaltetes Portemonnaie, auf der linken Seite des Kopfes auf der Höhe des Ohres ein Lineal, welches wiederum mit Bronzeteilen aus einem alten Fotoapparat versehen ist. Links ist ein Nagel in das Holz eingetrieben, rechts an der Schläfe eine Schraube.

Als Konstrukteur, als Schöpfer und Planer schuf Hausmann im Rahmen seiner Beschäftigungen mit der Prothese eine Assemblage. Hanne Bergius kategorisiert die an den Perückenkopf angebrachten Gegenstände als „alltägliche Dinge aus dem Reich des Ordners, Messens, Berechnens“<sup>116</sup>. Sie weisen, so Bergius, auf den Gestaltungshintergrund der Skulptur hin: die „metamechanische Bewußtheit [...] - planend, messend, von kühlem Verstande, die neue Welt, den apollinischen Menschen konstruierend“<sup>117</sup>, die der Künstler angesichts der Herausforderungen der modernen Technik und des urbanen Lebensraumes entwickelte. In dem apollinischen Gestaltungsprinzip, so Bergius, verbinden sich der konstruierende, messende und analytische Teil der Wissenschaft mit dem gestalterischen der Kunst. Sie setzt es dem dionysischen Prinzip entgegen, welches sie als einen zweiten Pol in der Dada-Bewegung charakterisiert, das den Exzess der Zerstörung und den damit einhergehenden Schrecken feiert und ironisch

---

<sup>114</sup> siehe Hausmann/L'Esprit, keine Seitenangabe

<sup>115</sup> siehe Bergius, S. 226

<sup>116</sup> siehe ebd., S. 175

<sup>117</sup> ebd., S. 226

überzieht.<sup>118</sup> Bergius interpretiert also die Assemblage als Ausdruck eines planend konstruierenden Impetus als eine der Fotomontage entgegengesetzten Technik.

Sicherlich betont Hausmann mit diesen Gegenständen und im Sujet - dargestellt ist lediglich der Kopf, Sitz des analytischen Denkens - das konstruierende Prinzip. Doch genauso wie die Collagen der Dadaisten nicht nur den Schrecken der Zerstörung, sondern auch einen konstruierenden Aspekt in der Herstellung umsetzen, verweist auch die Assemblage auf eine Ambivalenz. Sie stellt einen einheitlichen, funktionierenden Kopf dar und lässt dennoch die Wiedererkennung einzelner Gegenstände zu. Diese verweisen durch ihre Platzierung wiederum auf die nicht mehr sichtbaren menschlichen Körperteile - z. B. ist das Etui mit der Druckerwalze über dem Ohr angebracht. Hausmann konstruiert also nicht nur ein Ganzes, einen vollständigen Organismus, die Einzelstücke bleiben auch als Fremdkörper erhalten und verweisen auf das Fehlende. Je nach Blickwinkel ist der Kopf eine Einheit oder zerfällt in seine Einzelteile.

Aus dieser Sichtweise auf die Skulptur heraus lässt sich argumentieren, dass Hausmanns Vorgehensweise hier zu jener der Fotomontage in engem Bezug steht. Hausmann selbst charakterisiert diese 1931 anlässlich einer Berliner Ausstellung über Fotomontagen: Die Dadaisten, so Hausmann, seien die Ersten, „die das Material der Fotografie benutzten, um aus Strukturteilen besonderer, einander oftmals entgegengesetzter dinglicher und räumlicher Art, eine neue Einheit zu schaffen, die dem Chaos der Kriegs- und Revolutionszeit ein optisch und gedanklich neues Spiegelbild entriß.“<sup>119</sup> Hier betont er, dass der künstlerische Prozess der Fotomontage darin besteht, eine Einheit aus Splittern und Gegensätzlichem zu schaffen. In der neuen Verbindung erhalten Einzelteile zwar neue Funktionen und Bedeutungen - die Zerstörung eines Kontextes geht der Konstruktion aber voraus. Dieser Prozess bleibt sichtbar. Die von Bexte beobachtete Konnotation des Schnittes als Hintergrund für die Entwicklung der Fotomontage und Collage lässt sich vor diesem Hintergrund auch auf die Assemblage übertragen: Während die Alltagsgegenstände als solche erhalten bleiben, wird der Kontext ihrer ursprünglichen Verwendungsbereiche zerstört und so werden die Elemente für eine neue Verbindung freigegeben. Vielleicht verweist

---

<sup>118</sup> Die Begriffe „dionysisch“ und „appolinisch“ entnimmt Bergius aus dem Kontext der Nietzsche-Rezeption der Dadaisten. siehe Bergius, S. 9

<sup>119</sup> Hausmann/Fotomontage, S. 130

der von Bergius *Dada-Apoll*<sup>120</sup> genannte Kopf so auch auf seine dionysische Seite. In der Prothesenskulptur werden Ganzheit und Splitter, Destruktion und Konstruktion, Einheit und Vielheit als sich bedingende Prozesse und Zustände dargestellt.

Diese Zusammenführung scheinbar gegensätzlicher Qualitäten ist ebenfalls Grundlage des Konzeptes der Zeitschrift *Mécano blue*, in der der *Mechanische Kopf* das erste Mal veröffentlicht wird. Van Doesburg gab *Mécano* unter einem Pseudonym heraus und widmete sie der Dadaistischen Kunst. Als Kontrapunkt zum Bauhaus, in dem van Doesburg 1921-1922 lehrte, aber auch zu der von ihm selbst gegründeten Gruppe DeStijl, entwickelte er in *Mécano blue* ein Konzept, welches die Verhältnisse von Zerstörung und Konstruktion gegeneinander abwog und diskutierte, indem er Bilder von Kunstwerken und Texten der Dadaisten auf Deutsch, Englisch, Holländisch und Französisch zusammenstellte. 1922 veröffentlichte er vier Ausgaben der Zeitschrift: *Mécano yellow, red, blue* und *white*. Die drei ersten Ausgaben waren Faltblätter, die während des Lesens auseinandergefaltet und gedreht werden mussten. Bereits in diesem Konzept wird der Leser mit dem Thema konfrontiert: Um die Zeitschrift überblicken zu können, muss er sie auseinanderfalten - also eine ursprüngliche Einheit aufbrechen - drehen, um sie lesen zu können und schließlich die einzelnen Felder und Texte wieder in einen Zusammenhang bringen. Selbst innerhalb eines Feldes bieten sich für Texte und Bilder verschiedene Leserichtungen. Der Leser begibt sich also unweigerlich in einen Prozess, in dem Einheit unaufhörlich zerfällt und wieder aufgebaut werden muss.

Die Ausgabe *Mécano blue* widmet sich darüber hinaus insbesondere dem Ineinandergreifen und der Mischung von Künstlichkeit und Natürlichkeit - zweier Antagonisten, deren Gegensätzlichkeit nicht zuletzt durch die Entwicklungen im Bereich der plastischen Chirurgie und Prothetik während des Ersten Weltkrieges und der Jahre danach aufgehoben und in Frage gestellt werden musste. Bilder wie z. B. *Der Distelseher* von Peter Röhl, in welchem laut Untertitel der natürliche und der mechanische Mensch in Weimar zusammenstoßen, illustrieren dies.

Eine Fotografie des *Mechanischen Kopfs* befindet sich im inneren, blauen Teil des Faltblattes unten links. Sie ist mit *PLASTIQUES DE RAOUL HAUSMANN* betitelt und mit zwei Texten, von denen einer mit P. Mondrian unterschrieben ist, in einem Feld untergebracht. Beide Texte fordern eine Kunst, die sich von alten naturalistischen Darstellungsweisen absetzt und bisherige Entwicklungen

---

<sup>120</sup> Bergius, S. 175

überwindet. Mondrian spricht von einer „Mutation“ der Kunst, wie sie sich nach einer Zeit der natürlichen „Evolution“ entwickelt habe<sup>121</sup>. In wenigen Sätzen erweckt sein Text die Assoziation eines Systems, das künstlich aufbereitet, erneuert und verbessert werden muss, belässt die Beschreibung dieses Aktes aber gleichzeitig im Bereich der Biologie und verbindet ihn so mit einem in der Natur verhafteten Phänomen.

In dieses Assoziationsfeld ist die Skulptur *Mechanischer Kopf* integriert. Vor dem Hintergrund der exzentrischen Empfindung und Hausmanns Beschäftigung mit Apparaten, welche prothetische Funktionen erfüllen, kann sie als Ausdruck der Vermischung von der Natürlichkeit des bewussten Aktes menschlicher Konstruktion und der Künstlichkeit des konstruierten Menschen gelesen werden. Denn es entspricht Hausmanns eigener Auffassung von Prothesen, die in die Skulptur integrierten Gegenstände selbst als solche zu definieren. Sie alle ergänzen den menschlichen Körper im Alltag und erlauben ihm Handlungen, zu denen er ohne sie nicht fähig gewesen wäre. In der Geldbörse trägt er Geld mit sich, ohne es in der Hand halten zu müssen, mit Hilfe des Lineals zieht er gerade Linien, usw. In ihrem ursprünglichen Kontext gestalten wir mit diesen Gegenständen einen Alltag, der weder befremdlich noch unnatürlich erscheint. Noch 1969 versteht Hausmann, wie oben bereits zitiert wurde, unter Prothesen auch „elektronische und haushälterische“ Geräte<sup>122</sup>. Die Verbesserung und Aufbereitung unseres eigenen Körpers ist aus diesem Verständnis heraus keine erschreckende Entwicklung, sondern als Teil unserer natürlichen, im Menschen angelegten kulturellen Entwicklungsmöglichkeit zu begrüßen. Wie die Analyse der Theorien um das Optophon gezeigt hat, sieht Hausmann die Prothese als Chance, physische Einschränkungen zu überwinden und das Potential menschlicher Wahrnehmung voll auszuschöpfen. Vor diesem Hintergrund schafft Hausmann mit der Assemblage ein technisch-menschliches Mischwesen. Die Basis für das Werk - der Perückenkopf - besteht bereits. Wird er als Grundkörper interpretiert, integriert Hausmann in denselben die Prothesen. Dies kann als Versuch einer Ermöglichung, Verstärkung, oder einfach der Darstellung der menschlichen Wahrnehmung nach Ernst Marcus interpretiert werden. Das Lineal ist wie eine Antenne an der Seite von *Mechanischer Kopf* angebracht. Der Becher weist auf ein empfangendes Prinzip hin. Der so ausgestattete Kopf erscheint als Verbildlichung der menschlichen Fähigkeit des Sendens und Empfangens: Das Zentralorgan sendet taktile Schwingungen aus, deren Echo es

---

<sup>121</sup> Mondrian, keine Seitenangabe

<sup>122</sup> Hausmann/Zivilisation, S. 43

wieder aufnimmt. So wird der Mensch zur Wahrnehmung befähigt. Gleichzeitig können - wie beim Optophon - Sinne ausgetauscht werden: Die Druckerwalze am Ohr produziert Worte für den Sehsinn. Die Prothesen stellen ein Mittel dar, mit dem diese natürlichen Möglichkeiten menschlicher Rezeption ausgeschöpft werden können.

Trotzdem ergänzen die Prothesen in Hausmanns Skulptur den menschlichen Kopf nicht nur, sie bemächtigen sich auch seiner ursprünglichen Funktionen und greifen in dieselben ein. Druckerwalze und Lineal sind über die Ohren gelegt, das Maßband bemisst die Höhe der Stirn, der Becher kann - auf dem Kopf stehend angebracht - mit allem Möglichen befüllt werden. Die Zeit in Form der Taschenuhr ist dem Manne auf die Stirn genagelt. Zahlen und Zeit sind über die rechte Hirnhälfte gelegt, welche für ganzheitliches Erfassen und Intuition steht - ein Hinweis auf eine Dominanz oder die Verbindung beider Prinzipien? Der menschliche Kopf ist in seiner Ursprünglichkeit nicht mehr klar zu erkennen, die neue Ausstattung hat etwas mit dem Kopf gemacht, dessen Reichweite noch nicht klar zu bemessen ist. Ähnlich wie in Grosz' *Opfer der Gesellschaft* blicken wir in ein Gesicht, welches ein neues Aussehen und neue Funktionen präsentiert, die den Betrachter verwirren, faszinieren und gleichzeitig befremden.

*Mechanischer Kopf* stellt vor diesem Hintergrund eine Prothesenskulptur im wörtlichen Sinne dar und visualisiert zwei Seiten der Prothetik. Die einzelnen Elemente verweisen einerseits auf die natürliche Fähigkeit des Menschen, seinen Handlungsspielraum mit Hilfe von Gegenständen zu erweitern, andererseits entwerfen sie das Bild eines menschlichen Kopfes, der in seiner technischen Konstruktion aufgeht und zu einem unmenschlichen Wesen zu werden scheint.

Wie bereits erwähnt, verweist *Mechanischer Kopf* dabei nicht direkt auf den Ersten Weltkrieg, er ist nicht als Soldat zu identifizieren. Trotzdem muss die Skulptur aufgrund ihres Entstehungsdatums und auch ihres dadaistischen Umfeldes aus diesem Blickwinkel heraus betrachtet werden. Der bereits herausgearbeitete beständige Wechsel zwischen dem Eindruck einer Einheit und dem Auseinanderfallen in Einzelteile beim Betrachten der Skulptur wird von Hausmann selbst im oben zitierten Abschnitt von 1931 über die Fotomontage in Bezug zum Kriegsgeschehen gesetzt. Zerstören und Wieder-Zusammensetzen sind die Grundmotive des Ersten Weltkrieges, die auch hier der Gestaltung zu Grunde liegen.

Hausmann ergänzt den Holzkopf mit Fertigteilen und baut einen neuen Menschen. Diese Vorgehensweise per se entfaltet ihre Wirkung vor dem Hintergrund der Aufbereitungen der Soldatenkörper im Ersten Weltkrieg. Wie wir gesehen

haben, wurde die individuelle Anpassung der Prothesen darüber hinaus von einer industriellen Massenproduktion abgelöst. Die Körper der Verletzten wurden einer Reihe von bereits hergestellten Prothesen angepasst und dann fast bausatzartig neu zusammengesetzt. Ähnlich geht auch Hausmann vor: Die Basis der Skulptur, der Perückenkopf, ist normiert. Auf ihn werden die vorgefertigten Teile montiert.

Mit dem Maßband über der Stirn und dem Lineal an der Seite des Kopfes wird er als Objekt der Abmessung dargestellt. Diese ist erster Schritt für eine operative Veränderung oder Wiederherstellung des Gesichts. Selbst im Rahmen einer Zielsetzung der Rekonstruktion und Individualisierung ist ein Eingriff ohne Normierung nicht möglich (genauso, wie die Normierung nicht ohne intuitiv-gestalterischen Anteil geschehen kann). Die Neugestaltung des Gesichts macht es in gleichem Maße außergewöhnlich wie technisiert und gleichförmig.

Obwohl die Skulptur einen vor ihr stehenden Betrachter nicht direkt anblickt - es ist nicht klar ob die Augen geöffnet oder geschlossen sind - präsentiert sie doch ganz ähnlich wie die fotografierten gesichtsverletzten Soldaten ihren aufbereiteten Kopf als eine Selbstverständlichkeit. Dabei verlangt seine Betrachtung so viel Aufmerksamkeit, dass das Fehlen eines Körpers nicht aufzufallen scheint.

In eigener Retrospektive auf seine Skulptur hebt Hausmann 1967 vor allem ihre kritisierende Seite hervor - eine Perspektive, die mit seiner Einstellung zur Prothetik einhergeht, die sich im Gegensatz zu den 20er Jahren grundsätzlich verändert hat: Inzwischen - das wurde weiter oben bereits zitiert - erlebt Hausmann die Prothese als eine Konstruktion, die menschliche Grenzen nicht produktiv erweitert, sondern auf der sich der Mensch geistig und körperlich ausruht. Mit dem prothetisch aufbereiteten Organismus bleibt er der Technik verhaftet und entfremdet sich seinen ursprünglichsten Fähigkeiten gegenüber.

Hausmann beschreibt die Motivation hinter der Entstehung von *Mechanischer Kopf* wie folgt:

*„Depuis longtemps, j'avais découvert que les gens n'ont pas de caractère et que leur visage n'est qu'une image faite par le coiffeur.*

*Pourquoi, alors ne pas prendre une tête réalisée par un esprit simple et naïf, sur laquelle les apprentis coiffeur s'exercent pour faire des perruques.*

*Seulement l'idée !!*

*Je voulais dévoiler l'esprit de notre temps. L'esprit de chacun dans son état rudimentaire.*

*On racontait des merveilles sur le peuple des penseurs et des poètes. Je croyais*

*mieux les connaître.*

*Un homme de tous les jours n'avait que les capacités que le hasard lui avait collées sur le crane, extérieurement, le cerveau était vide.*"<sup>123</sup>

In dieser Interpretation verweist der Versuch der Aufbereitung eines naiven Kopfes geradezu auf seine unzureichende Grundausstattung und scheitert deshalb. Anstatt den Mangel zu kompensieren, wird er enttarnt. Die Verbesserung bleibt zufällig und oberflächlich und stellt sich keineswegs als gerichteter, bewusster Vorgang dar, der zu einem funktionierenden Ergebnis führen könnte.

Hinzu kommt die Aufdeckung der gesellschaftlichen Normierung. Der einfache Geist, der sich im Grunde genommen nur von außen eine Form geben lässt, wird entlarvt, weil diese äußerliche Formgebung eine normierte Hülle darstellen muss. Perückenköpfe dienen zur Herstellung von Perücken, dafür sind sie in Größe und Form vorbereitet. Diese Grundeinheit bildet den Ausgangspunkt für eine versuchte individuelle Gestaltung des Kopfes, die aber aufgrund der Tatsache, dass die Einzelteile bereits vorgefertigt sind und auch nur äußerlich angebracht werden, scheitert. Betont wird dieser Sachverhalt durch das Maßband, die Zahl und die Uhr an der Stirn oder das Lineal. „L'esprit de notre temps n'avait qu'une signification numérique.“<sup>124</sup>

Nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Skulptur mehrere Facetten der Beschäftigung mit der Prothetik, die Hausmann über Jahrzehnte hinweg betreibt, widerspiegeln kann, stellt sie ein für diese Arbeit interessantes Objekt dar. Einerseits ist sie eindeutig aus dem Kontext der Rekonstruktion heraus entstanden, andererseits lässt sie bereits Interpretationen zu, in denen sie als Ausdruck der Vorstellung von Prothetik als generell anwendbare technische Aufbereitung des Menschen gedeutet werden kann. Dabei stellt sich dann die Frage, ob der technisch gestaltete Mensch als natürlich gedeutet oder als in einer künstlichen Überformung verkümmert dargestellt ist. Die Ausführungen haben gezeigt, dass beide Sichtweisen wachgerufen werden können - was sich allein schon daran ablesen lässt, dass Hausmann selbst, je nachdem welchen Blick er gerade theoretisch auf die Prothese hat, seine Skulptur in Zusammenhänge stellt, die beide

---

<sup>123</sup> „Schon seit langem hatte ich entdeckt, dass die Leute keinen Charakter haben und dass ihr Gesicht nur ein vom Friseur gemachtes Bild ist. Warum also nicht einen neuen von einem einfachen naiven Geist hergestellten Kopf nehmen, an dem die Friseurlehrlinge das Perückenmachen üben. Nur die Idee! Ich wollte den Geist unserer Zeit enthüllen. Den Geist eines jeden in rudimentärem Zustand. Man erzählte Wunderdinge über das Volk der Dichter und Denker. Ich glaubte, sie besser zu kennen. Ein Alltagsmensch hatte nur die Fähigkeiten, die der Zufall ihm auf den Schädel geklebt hatte, äußerlich, der Rest war leer.“  
Hausmann/L'Esprit, keine Seitenangabe

<sup>124</sup> Hausmann/L'Esprit, keine Seitenangabe

Interpretationshintergründe wachrufen. Während die Veröffentlichung in *Mécano blue* und der Kontext seiner eigenen Forschungen am Optophon darauf hindeuten, dass Hausmann Anfang des 20. Jahrhunderts von einer Natürlichkeit der Technik ausgeht, beschreibt er in den 60er Jahren seine Skulptur als Ausdruck einer Kritik an dem von der Technik überzeichneten Menschen. *Mechanischer Kopf* lässt sich deshalb als Kunstwerk lesen, in dem verschiedene Positionen, die einander entgegengesetzt erscheinen, aufeinandertreffen und nebeneinander zum Ausdruck gebracht werden. Ziel ist hier nicht die Positionierung, sondern die Darstellung sich in den 20er Jahren neu entwickelnder Möglichkeiten mit ihren Vor- und Nachteilen. Die Assemblage ist dafür ein geeignetes Mittel, denn hier wird der Prozess der Zerstörung, Herauslösung aus Kontexten, des Wiederaufbaus und Konstruierens neuer Kontexte in das Herstellungsverfahren übertragen.

Auch wenn Hausmann selbst seine technikaffine Einstellung am Ende seines Lebens relativiert, möchte ich dennoch am Ende der Untersuchung überleitend zu den nächsten Kapiteln noch einmal auf seinen Wunsch eingehen, dass die technische Aufbereitung des Menschen zur Gestaltung der neuen Gegenwart beitragen wird. Mit dieser Einstellung beweist er nämlich einen sehr modernen Begriff von Technik und ist gleichzeitig Teil eines Umfeldes, das diesen Begriff diskutiert und in die Kunst transferiert.

In seinem Text PRÉsentismus schreibt Hausmann 1920:

*„unsere Aufgabe ist es, die entsprechende Wirklichkeiten des geistigen Lebens, der sogenannten Wissenschaften und Künste auf den Stand der Gegenwart zu bringen. Warum können wir heute keine Bilder malen wie Boticelli, Michelangelo oder Leonardo und Tiziano? Weil sich der Mensch in unserem Bewusstsein vollkommen verändert hat, nicht nur weil wir Telefon und Flugzeug und elektrisches Klavier oder die Revolverdrehbank haben, sondern weil unsere ganze Psychophysis durch die Erfahrung umgewandelt ist.“*<sup>125</sup>

Dieses Zitat zeigt, dass Hausmann 1920 erkennt, wie sehr sich der Mensch mit den technischen Errungenschaften prothetisch verbindet und dass dies der Beginn einer neuen Ära ist. Prothetik und menschliche Aufbereitung finden nicht nur bei den Kriegskrüppeln statt, sondern auch im Alltag. Jeder Mensch muss ab dem 20. Jahrhundert als technisch-organisches Mischwesen betrachtet werden. Da diese Entwicklung nicht rückgängig gemacht werden kann, muss sie als Chance begriffen und weiter verfolgt werden. Anfang des 20. Jahrhunderts hofft Hausmann noch, dass menschliche Beschränktheit auch geistig aufgebrochen

---

<sup>125</sup> Hausmann/Présentismus, S. 25/26

werden kann, wenn der Körper zu neuen Wahrnehmungen und Bewegungen fähig ist.

Da die Wissenschaft das menschliche Wesen nachhaltig verändert, muss auch der Künstler reagieren, indem er seine Arbeit mit der Wissenschaft verbindet. Der Anbruch der neuen Ära fordert eine Zusammenführung beider Bereiche. Die Wissenschaft muss in das künstlerische Schaffen mit einfließen und gleichzeitig muss der Künstler auch Wissenschaftler sein.

Wie gezeigt wurde, setzt Hausmann diese Herangehensweise selbst in seinen Forschungen um und befindet sich darüber auch im Austausch mit anderen Künstlern. Einer dieser Künstler ist László Moholy-Nagy, mit dem er seit den 20er Jahren einen Austausch pflegt, in dem die Rolle der Kunst bei der Erschaffung eines neuen Menschen eine bedeutsame Rolle spielt. Dies betrifft sowohl das Verhältnis der Kunst zur Pädagogik als auch zur Technik.

Ein für beide Künstler zentraler Text war dabei *Die Erfindung der Pflanze* des Botanikers und Kulturphilosophen Heinrich Francé. Obwohl Hausmann Francés Theorien grundsätzlich kritisch aufnimmt, lässt er sich von dieser Schrift inspirieren, denn hier entwickelt Francé einen Ansatz, der die Unterscheidung zwischen Natur und Technik als Irrweg entlarvt.

Francé führt die Entwicklung jeglicher Erfindungen auf einige wenige Gesetze zurück, die allem zu Grunde liegen. Dadurch gibt es keinen Unterschied zwischen der Erfindung, die eine Pflanze hervorbringt und jener, die ein Mensch ins Leben ruft. Beide entwickeln Funktionen, die sie brauchen - die Pflanze z. B. Wurzeln und der Mensch einen Akkumulator, weil er viel Strom speichern muss.<sup>126</sup> Für Francé ist die Natur voller potentieller Erfindungen, die der Mensch in die Realität bringen muss, um seine Fähigkeiten zu erweitern und sein Daseinsoptimum zu erreichen. Er nennt diese Möglichkeit menschlicher Erfindung Biotechnik und zählt nicht nur Industrie und Technik, sondern auch die Kunst dazu.<sup>127</sup>

Mit diesem Einfluss kann Hausmann seine Thesen, die er anknüpfend an die Theorien von Marcus entwickelt, weiter ausbauen. Was Francé Biotechnik nennt, nennt er Biodynamik. In dem bereits erwähnten Text *Biodynamische Naturanschauung* betont auch er, dass der Mensch

1. nicht auf seine biologischen Funktionen festgelegt ist, und
2. jegliches Material natürlich und dienlich ist, um die Natur des Menschen weiter zu entwickeln

---

<sup>126</sup> siehe Francé, S. 56

<sup>127</sup> ebd., S. 55

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass er in dem gleichen Text den experimentellen, pädagogischen Charakter der Kunst hervorhebt. Er nennt deshalb Kunst und Technik in einem Atemzug als Mittel zum Zweck, um menschliche Funktionsfähigkeit zu erneuern. Hausmanns Weltbild ist also ein biozentrisches: Der Mensch ist der Natur nicht gegenüber gestellt, sondern selbst auch dann Natur, wenn er sein Dasein technisch optimiert.

Kunst ist dabei ebenso wie Technik ein Werkzeug, mit dem Realität entworfen wird. Es ist möglich, jegliches Material für diesen Prozess zu verwenden.

Über die pädagogische Rolle der Kunst tauscht er sich in seinem Briefwechsel mit Moholy-Nagy bis in die 30er Jahre hinein aus. In einem Brief von 1932 verweist er auf seinen Artikel in der Zeitschrift *Ma*, der einen überarbeiteten Auszug aus dem Text *Biodynamische Naturanschauung* darstellt, und benennt die Tatsache, dass sich die Meinungen beider Künstler zur pädagogischen Rolle von Kunst und Technik überschneiden.<sup>128</sup> Dies lässt sich an dem Text Produktion-Reproduktion nachweisen, der 1922 von Moholy-Nagy verfasst wurde und sich liest, als sei er ebenfalls von Francé inspiriert worden. Denn Moholy-Nagy unterscheidet hier zwischen „den bekannten und den noch unbekanntem [...] funktionellen Erscheinungen“ und spricht von dem Menschen als „Synthese aller seiner Funktionsapparate“<sup>129</sup>. Er nutzt damit ein Vokabular, das in seiner Betonung des funktionalen Aspektes menschlicher Form stark an jenes von Francé erinnert. Gleichzeitig vertritt auch Moholy-Nagy die These, dass dieser Funktionsapparat mit Hilfe von Kunst und Technik gestaltet werden kann. Er widmet sich dabei dem Gedanken, dass aus den reproduzierenden Apparaten produzierende gemacht werden müssen, um menschliche Fähigkeiten zu revolutionieren.

Weiter weist Oliver Botar in seinem Aufsatz *László Moholy-Nagys Synthesekonzept von 1922* auf eine inhaltliche Verbindung zwischen Hausmanns Optophon und den ersten Experimenten Moholy-Nagys mit unüblichen Materialien hin. Letztere hatte Moholy-Nagys unter dem Einfluss von Kurt Schwitters begonnen und die ersten Versuche resultierten in der *Nickelplastik mit Spirale* von 1921. Botar bringt diese Plastik vor allem deshalb schlüssiger Weise mit dem Optophon in Verbindung, weil auch hier eine Transformation von Sinneseindrücken stattfindet: die Spirale wird zum optischen Überträger von Tönen und Bodenerschütterungen, indem sie unsichtbare Schwingungen in Bewegung um-

---

<sup>128</sup> siehe Hausmann an Moholy-Nagy [Stand 23.09.2016]

<sup>129</sup> Moholy-Nagy [Stand 23.09.2016]

setzt.<sup>130</sup> Um seine These einer Beeinflussung Moholy-Nagys durch Hausmann zu untermauern, weist Botar ebenfalls darauf hin, dass Moholy-Nagy kurz nach seiner Ankunft in Berlin Hausmanns *Aufruf für elementare Kunst* mit unterschreibt.

Diese Verbindungen sind hier deshalb von Belang, weil der Bio-Artist Künstler Eduardo Kac einige Jahrzehnte später Moholy-Nagy als einen der frühesten Inspirationsquellen für die Bioart nennen wird. Denn Moholy-Nagy experimentierte mit neuen Materialien und beschäftigte sich des Weiteren mit der Pädagogik und der Harmonie in der Biologie.<sup>131</sup> Letztendlich verbinden sich all diese Bereiche bei Moholy-Nagy zu einem Weltbild, in dem Natur, Technik und der kreative Mensch in einem produktiven Prozess die Welt gestalten und nicht einander feindlich gegenüber stehen. Dieses biozentrische Weltbild führt zu einer Kunst, die Oliver A.I. Botar *biozentrischer Konstruktivismus* nennt.<sup>132</sup>

In seiner Einleitung zu der von ihm selbst herausgegebenen Zeitschrift *Signs of Life* entwirft Kac zwar keine Entwicklungsgeschichte, versucht aber Moholy-Nagy mit seiner Herangehensweise - die er an den hier herausgearbeiteten Stellen mit Hausmann teilt - als einen der Künstler zu charakterisieren, die einem der wichtigsten Umbrüche in der Kunst des 20. Jahrhunderts vorangestellt sind und ihm gewissermaßen den Weg ebnen.

In den 60er Jahren stellt Edward Steichen einen von ihm gekreuzten Rittersporn im *Museum of Modern Art* aus. Damit stellt er den Anfang einer Kunstrichtung dar, die den lebendigen Organismus als Material für sich entdeckt. Diese Hinwendung des Künstlers vom Objekt hin zum Subjekt kann letztendlich nur vor dem Hintergrund einer biozentrischen Weltanschauung, in der Mensch, Natur, Lebewesen, Technik und auch die Kunst mit einem pädagogischem, experimentellen Anspruch miteinander verbunden sind, entstehen. Nur so kann 40 Jahre später die Biotechnologie überhaupt als künstlerisches Medium und das Lebewesen als Material begriffen werden. Die Arbeit an Blumen bietet dabei den Einstieg in eine sich weiter ausdehnende Kunstbewegung, in deren Rahmen Tiere und auch Menschen als Kunstsubjekte dienen und bearbeitetes Material werden.

Die Bearbeitung des menschlichen Körpers wird in den nächsten Kapiteln thematisiert. Im Rahmen der dadaistischen Kunst bleiben die Werke noch in der

---

<sup>130</sup> Botar, S. 89

<sup>131</sup> siehe Kac2007, S. 22

<sup>132</sup> siehe Botar2007, S. 315

Repräsentation verhaftet, auch wenn der experimentelle Status der Kunst und ein lebensnaher Anspruch an dieselbe bereits formuliert werden. In Collage, Fotomontage und Assemblage werden Herstellungsweisen weiter entwickelt, die in ihrem Prozess an die operative und prothetische Bearbeitung des Menschen erinnern. Es wurde gezeigt, dass die Kriegspolitik des beginnenden 20. Jahrhundert gerade aufgrund der Weiterentwicklung und Propagierung rekonstruktiver Techniken den Menschen zu einem Material werden ließ, das unmittelbar geformt, recycelt und gestaltet werden konnte. Künstler wie Hausmann und Moholy-Nagy versuchten diese Rekonstruktion in eine Produktion umzuwandeln und verbanden technische Erweiterung mit der Lebensreform, pädagogischen Theorien und einem biozentrischen Weltbild zu verschiedenen Mitteln, mit denen sie die neue Gegenwart kreieren wollten. In diesem Sinne ist der rekonstruktive Aspekt Grundlage für ein Denken, das den Menschen nicht nur aufbereiten, sondern bewusst im Rahmen der Erweiterung gestalten will.

## 2. ERWEITERUNG

### 2.1 Zur prothetischen Erweiterung des Menschen im 20. und 21. Jahrhundert

Kapitel 1 hat gezeigt, dass sich die Dadaisten mit einem durch den Ersten Weltkrieg geprägten Körperbild auseinandersetzen, in welchem der Mensch als rekonstruierbares Wesen begriffen wurde, und sich gleichzeitig die Idee auflöste, dass sein Körper und dessen Funktionen naturgegeben waren. Körperliche Zustände wie krank und gesund, zerstört und ganz oder funktionierend schienen in diesem Umfeld zunächst klar definiert. Doch die rekonstruktiven Versuche der Kriegs- und Nachkriegszeit brachten eine Aufweichung dieser Definitionen mit sich. Kapitel 2 beschäftigt sich nun mit Praktiken der Erweiterung des menschlichen Körpers, das heißt mit einem Verständnis von Prothetik, welches an diese Verschiebungen anknüpfend den menschlichen Körper nicht mehr vorrangig als rekonstruierbar, sondern als Organismus wahrnimmt, der ergänzt wird, um seinen Spielraum und seine Fähigkeiten auszudehnen.

Als prothetisch konstruierbares Wesen tritt der Mensch in eine Phase seiner Entwicklungsgeschichte ein, in deren Rahmen viele als natürlich und selbstverständlich aufgefassten Zuschreibungen weiter aufgelöst werden. Was sich am Anfang des 20. Jahrhunderts bereits abzeichnete, wird ab dem Zweiten Weltkrieg weiter vorangetrieben. Durch Autoren wie Clynnes und Kline sowie Donna Haraway wird der Cyborg zum Repräsentanten des Versuchs des Menschen, sich im neuen System technologischer Vernetzungen zu verorten.

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, ist der Gedanke der technischen Verbesserung des menschlichen Körpers dem Anspruch an Heilung mithilfe chirurgischer Eingriffe und Prothesen immanent und entwickelt sich zwangsläufig im Rahmen des Versuches von Rekonstruktion. Ein ersetztes Glied kann nicht die Ausführung aller alten Bewegungsabläufe garantieren, ermöglicht unter Umständen aber andere Formen des Einsatzes und die Aneignung neuer Fähigkeiten. Die Entwicklung des Arbeitsarmes illustriert, dass die Wiederherstellung des Menschen mit dem Ziel der Umfunktionierung des Bewegungsapparates einhergehen kann, wenn Heilung erst dann als vollzogen gilt, sobald der Mensch gesellschaftlich integriert, das heißt arbeitsfähig ist.

In ihrem Buch *Körper 2.0* beschreibt Karin Harrasser, dass sich durch die Notwendigkeit der Rekonstruktion des Körpers zunächst ein vor allem mechanisti-

sches Körperbild etablierte, welches den Menschen als reparaturbedürftige Maschine definierte. Aus diesem Verständnis heraus war es die Aufgabe des Staates, die Rekonstruktion von Soldaten zu gewährleisten. Funktionalität und Disziplinierung des geschädigten Organismus standen dabei im Vordergrund. Angestoßen durch den „Vitalozentrismus“<sup>133</sup> tauchten ebenfalls Versuche auf, betroffene Männer zur Selbstoptimierung zu motivieren, und diese vermischten sich mit der Vorstellung staatlich gelenkter Disziplinierung. Mit dem Begriff *Vitalozentrismus* beschreibt Harrasser „Ethiken der Selbstsorge“, die sich bereits im 18. Jahrhundert entwickelten und Handlungsanweisungen generierten, welche an das Individuum appellieren „zu kommunizieren, sich selbst gesund zu halten und seine Produktivität zu verbessern“<sup>134</sup>. Dem zergliedernden Körperbild der Ingenieure stand die Auffassung gegenüber, dass der Mensch ein „fein abgestimmtes Rückkoppelungssystem, das externe und interne Daten verarbeitet“<sup>135</sup> sei, und deshalb zu einer Selbstregulierung und Selbstverbesserung animiert werden könne. Harrasser illustriert diese These mit Beispielen wie der Gegenüberstellung des Arbeitsarms mit austauschbarem Aufsatz und der Entwicklung des Sauerbrucharms, der die eigenständige Regulierung ermöglichen sollte. Neben einer disziplinarischen, militärischen Körperkultur, die den Soldaten wieder ‚funktionstüchtig‘ werden lassen wollte, entwickelte sich der Anspruch an psychologisch geleitete Heilungsmethoden, die z. B. vorschlugen, Verehrten eine unternehmerische Laufbahn zu ermöglichen, anstatt sie in alte, handwerkliche Berufe zu reintegrieren.

Hier deutet sich bereits ein kybernetisches Modell an, das die Steuerung von Körpern und Individuen durch Selbstregulierung anstrebt, die disziplinarisch motivierte Reparatur des Soldaten aber nicht ersetzt, sondern ergänzt. Beide Auffassungen - die der mechanistischen Ergänzung des Körpers und der Verantwortung des Individuums zur Selbstoptimierung - bilden nach Harrasser wichtige Narrative der Körpertechnik im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts. Sie weist außerdem darauf hin, dass im Zuge dessen auch die Differenz zwischen gesund und krank durch den Ersten Weltkrieg relativiert wird. Die Erkenntnis, dass die angestrebte Heilung verletzter Soldaten nur teilweise reali-

---

<sup>133</sup> Karin Harrasser führt den Begriff auf Petra Gehring zurück, die ihn in Gesprächen mit Philipp Egart und ihr selbst im Rahmen der Installation *Das Milieu der Toten*, die von Hannah Hurlig für die Wiener Festwochen 2013 produziert wurde, geprägt hat. siehe Harrasser, S. 72

<sup>134</sup> ebd., S. 72/73

<sup>135</sup> ebd., S. 92

siert werden kann, führt zur Vorstellung von einem „Kontinuum verbesserungsfähiger und verbesserungswürdiger Körper, die prothetisch mit ihren Umwelten verschaltet sind.“<sup>136</sup> Das Konzept der klar voneinander abgrenzbaren Zustände ‚krank‘ und ‚gesund‘ macht hier keinen Sinn mehr. Das aus den USA stammende Forscherpaar Gilbreth arbeitete an der Perfektionierung des Taylorsystems, dessen Ziel es war, möglichst wirtschaftliche Betriebsabläufe zu generieren. Die Gilbreths formulierten 1920, dass ein Polizist mit einem Hühnerauge am Fuß vom Standpunkt der Effizienz aus gesehen eher ein Krüppel sei, als ein Mann ohne Beine an der Schreibmaschine.<sup>137</sup>

Die Idee, dass eine Prothese etwas Fehlendes ersetzt, wird komplexer und weicht der Vorstellung, dass jeder Mensch ein potentieller Krüppel ist - je nachdem in welchem System er sich befindet. Die Prothese kann dann nur noch als ein Mittel von vielen betrachtet werden, das eingesetzt werden kann, aber nicht muss, um den reibungslosen Ablauf im betreffenden System wieder herzustellen. Harrasser weist darauf hin, dass diese Abwendung von der Polarität krank und gesund hin zur angestrebten Funktionsfähigkeit in einem spezifischen System bereits die Möglichkeit der Gestaltung des menschlichen Körpers beinhaltet. Der gestaltbare Mensch (*designable human*) - potentielles Produkt einer kreativen Ausgestaltung -, der die Diskussion um Körperbild und -technik des 20. und 21. Jahrhunderts entscheidend mitprägt, taucht Anfang des 20. Jahrhunderts bereits auf.<sup>138</sup> Dies wird, wie gezeigt wurde, von den Dadaisten erkannt und in die Gestaltung übertragen.

Der Zweite Weltkrieg zeichnet sich für die Fortentwicklung der Prothetik vor allem durch den Beginn der Forschungen von Norbert Wiener im Bereich der Flugabwehrartillerie aus. Dieser arbeitete an der Vorhersage von Flugkurven, die es dem Piloten ermöglichen sollte, Geschossen auszuweichen - eine Handlung, die er aufgrund der neuen hohen Geschwindigkeiten nicht mehr zuverlässig eigenständig ausführen konnte. Wiener entwickelte Vorhersagen, indem er die computergenerierten Vorschläge den statistischen Auswertungen von Zufallsprozessen und möglichen Fehlern von Flugkurven anpasste. Mit diesen Forschungen legte er die Grundlage für einen Bereich, der auch in der Nachkriegs-

---

<sup>136</sup> ebd., S. 95

<sup>137</sup> siehe ebd., S. 96

<sup>138</sup> siehe ebd., S. 96  
vgl. auch Smith/Morra, S. 2

zeit im Rahmen des Kalten Krieges bedeutend blieb und den er 1947 *Kybernetik* nannte.

Die Kybernetik entwickelt Systeme, die auf Rückkoppelungsmechanismen aufbauend funktionieren. Wenn „bei einer von einem Muster gelenkten Bewegung die Abweichung der wirklich durchgeführten Bewegung von diesem Muster als neue Eingabe benutzt wird, um den geregelten Teil zu veranlassen, die Bewegung dem Muster näherzubringen“<sup>139</sup>, handelt es sich um eine Rückkoppelung. Mit anderen Worten, ein System wird kontrolliert (oder kontrolliert sich selbst), indem alte Handlungen in dasselbe eingespeist und zukünftige Handlungen an die alten Erfahrungswerte angepasst werden.

Die Rückkoppelungsmechanismen sind also Grundlage für ein System, das sich immer wieder selbst reguliert. So sind sie ebenfalls Grundlage für die Lernfähigkeit der Maschine, die Wiener in späteren Forschungsarbeiten weiterentwickelt. Am Beispiel eines Schachcomputers erläutert er 1961 in dem Kapitel *Über lernende und sich selbst reproduzierende Maschinen* (abgedruckt in der zweiten Auflage seines Buches *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung im Lebewesen und in der Maschine*) die zumindest damals noch theoretische Möglichkeit, einen Computer zu erschaffen, der aus seinen eigenen taktischen Fehlern und den Erfolgen seiner menschlichen Mitspieler lernt, indem er vergangene Spiele auswertet und neue Spielzüge den Ergebnissen anpasst. Der menschliche Gegenspieler könnte - wenn er nicht sähe, gegen wen er spiele - nicht unterscheiden, ob er es mit einem Menschen oder einer Maschine zu tun hätte. Außerdem ist das Szenario nicht unwahrscheinlich, dass der Computer früher oder später seinen eigenen Programmierer schlägt - ihn also an Wissen übertrifft - und schließlich aufgrund dieser Tatsache eine eigenständige Handlungsfähigkeit entwickelt, die es vielleicht nicht einmal ihrem Erbauer erlauben würde, ihn abzuschalten.<sup>140</sup>

Die Kybernetik wurde in vielen Forschungsbereichen angewendet und revolutionierte vor allem Informatik und Robotik. Sie beeinflusste das Bild vom menschlichen Körper und die Definition von Lebendigkeit nachhaltig. Mit der Rückkopplung wurden künstliche Systeme geschaffen, die das Potential hatten, selbst Handlungsfähigkeit zu entwickeln. Da die Fähigkeit zu lernen bis dato lediglich Lebewesen zugeschrieben wurde, schienen lernende Maschinen Wille und Lebendigkeit erlangen zu können. Informationen wurden vom Körper los-

---

<sup>139</sup> Wiener, S. 32

<sup>140</sup> siehe ebd., S. 245-250

gelöst, sie konnten sowohl von Lebewesen als auch von Maschinen gleichermaßen produziert und verarbeitet und zwischen beiden ausgetauscht werden. Die bisher voneinander als getrennt erlebten Systeme begannen sich so in ihren Eigenschaften und später auch in ihren Körperlichkeiten zu vermischen. Grundsätzlich ließ die Fokussierung auf die Information und den Informationsaustausch den Körper in den Hintergrund treten. In einem System durch ständige Kommunikation vernetzt, die außerhalb von physischen Grenzen stattfinden konnte, wurde es schwerer zu definieren, wo das Selbst anfing und der Andere begann.

Die Kybernetik ist für das Thema dieser Arbeit deshalb von Belang, da die bereits durch die Bemühungen der rekonstruktiven Chirurgie des Ersten Weltkrieges angestoßenen Entwicklungen von Körpertechniken durch kybernetische Forschungen weiter voran getrieben werden. Dies betrifft vor allem die Verschmelzung von Mensch und Maschine und die Frage nach der Möglichkeit unabhängig ausgeführter Handlung, aber auch die bereits erwähnte Ergänzung eines mechanistischen Paradigmas durch die Sichtweise auf den Körper als ein System, „das externe und interne Daten verarbeitet“<sup>141</sup>. Durch die Forschungen der Kybernetik werden die Möglichkeiten der prothetischen Aufbereitung komplexer und weniger mechanistisch. In sich funktionierende und handelnde Systeme - egal ob es sich um Technologien oder Organismen handelt - können miteinander vermischt werden. Und für die Prothetik heißt das, dass die Vorstellung, eine Prothese ersetze lediglich etwas Fehlendes, der Idee weicht, dass Informationen umgeleitet und transformiert werden können, um den Menschen an verschiedene Umgebungen anzupassen und wieder funktionsfähig werden zu lassen. Darunter fallen, wie wir sahen, nicht mehr nur im traditionellen Sinne kranke Menschen. Grundsätzlich kann nun jeder in diesem Sinne prothetisch aufbereitet werden.

Norbert Wiener selbst widmete sich der Herstellung von Prothesen und arbeitete z. B. an einem Handschuh, der Schallwellen in mechanische Vibrationen umwandeln und tauben Menschen so das Verstehen gesprochener Worte erlauben sollte. Die Aufgabe der Prothese wäre es also nicht gewesen, das Ohr zu ersetzen, sondern mit Hilfe der intakten Hand einen fehlenden Sinn zu kompensieren. Der Hörhandschuh gleicht dem - natürlich weitaus theoretischeren - Ansatz Hausmanns zur Entwicklung des Optophons in seiner Grundidee. Obwohl er nicht so weit entwickelt wurde, dass er auf dem Markt hätte Fuß fassen können,

---

<sup>141</sup> Harrasser, S. 92

dient er als Beispiel für eine realisierte und in die Forschung integrierte Umdeutung - oder vielmehr Ergänzung der Bedeutung - von Prothese.

Auch wenn dieser Handschuh als Prothese einen Eingriff in den menschlichen Körper darstellt, und die Vorstellung, dass Maschinen Informationen generieren und an den Organismus weiter geben können Körpergrenzen auflöst, werden diese Gedanken zunächst nicht sehr ambitioniert weiter entwickelt. Anfangs widmet sich die Kybernetik hauptsächlich den Rückkoppelungsmechanismen entweder beim Lebewesen (z. B. in sozialen Systemen) oder in der Maschine (Automaten, Roboter, Computer) und behält somit zunächst die traditionellen Grenzen bei.

Dies ändert sich 1960 mit der Idee des Cyborgs. Der Begriff ‚Cyborg‘ wurde 1960 von Manfred E. Clynes und Nathan S. Kline geprägt. In ihrem Aufsatz *Cyborgs and space* berichten sie von ihren Versuchen den menschlichen Körper an die Umgebung im Weltraum anzupassen. Der erste von ihnen gebaute Cyborg war eine Ratte, die mit einer Pumpe verbunden war, welche ihr in regelmäßigen Abständen chemische Stoffe injizierte. Mit einem Sensor ausgestattet, konnte die Pumpe z. B. im Falle von plötzlich auftauchenden Strahlungen schützende Mittel spritzen.<sup>142</sup> Die Erweiterung sollte im Körper selbstregulierend funktionieren, das heißt der Cyborg würde sich nicht mit der bewussten Steuerung des Prozesses beschäftigen müssen und dennoch automatisch den Umständen entsprechend reagieren. Clynes und Kline erhofften sich damit Bewegungsfreiheit ohne von Maschinen abhängig zu werden und ohne grundsätzlich in das Erbgut des Menschen einzugreifen.<sup>143</sup> Anstatt dass der Mensch sein natürliches Umfeld mit Hilfe von Maschinen simulierte, würde er sich temporär dem neuen Umfeld anpassen. Benannt wurde der Cyborg nach der Kybernetik: ‚Cybernetic organism‘ wurde zu *Cyborg* zusammengefasst.

Grundsätzlich war die Idee einer Verbindung zwischen Mensch und Maschine nicht neu. Neu war lediglich der explizite Rückgriff auf die Kybernetik, die Formulierung des Ziels, in den Menschen einzugreifen, um ihn an bestimmte Systeme anzupassen und schließlich die Benennung des erweiterten Menschen, also die Konzeptualisierung der Herangehensweise. Dies alles geschah im Dienste der Raumfahrt und vor dem Hintergrund des Kalten Krieges.

Später betonte Manfred Clynes in einem Interview, dass die Erschaffung des Cyborgs für ihn und seinen Kollegen keinen Eingriff in die Natur des Menschen

---

<sup>142</sup> siehe Clynes/Kline, S. 74

<sup>143</sup> siehe ebd., S. 27

dargestellt habe. Aus seiner Sichtweise sei der natürliche Zustand des Menschen der des Cyborgs. „When [a Homo Sapiens] rides a bicycle he virtually has become a cyborg. Initially it's a little hard to learn to ride a bike but once you learn it you do all these things automatically and the bike becomes almost a part of you.“<sup>144</sup> Für Clynes verändert sich durch derartige Eingriffe nichts grundsätzlich am menschlichen System - so wie der Mensch vom Fahrrad steigt, könne er sich auch von anderen Erweiterungen wieder lösen und zu dem Zustand zurückkehren, den er vor der Erweiterung gehabt habe.

An den Möglichkeiten der Aufbereitung des Menschen zum Cyborg wurde in einer 1963 von der NASA in Auftrag gegebenen Studie mit dem Titel *Engineering Man For Space. The Cyborg Study* weiter gearbeitet. Auch Clynes widmete sich weiterhin diesem Konzept und entwickelte es mit Cyborg II-IV weiter.<sup>145</sup>

Ebenfalls 1963 veröffentlichten Toby Freedman und Gerald S. Lindner Auszüge aus ihrem Vortrag *Must Tomorrow's Man Look Like This?* in der Zeitschrift *Popular Science*, in der sie die Frage stellten, ob die Erschaffung von Cyborgs für die Raumfahrt ein Wunder oder ein Horrorszenario seien. Sie beantworteten diese mit der Feststellung, dass man keine Wahl habe, wenn man den Russen in der Eroberung des Weltalls zuvorkommen wolle. Die Erweiterung des Menschen stellte aber für sie - im Gegensatz zu der Auffassung von Clynes - einen klaren Eingriff in seinen natürlichen Zustand dar, der trotz ihrer Notwendigkeit mit Bedacht, langsam und im Hinblick auf eine Verbesserung des Menschen durchgeführt werden müsse.<sup>146</sup>

Da die Prothetik zwischen ihrer Rolle als Ersatz für Körperteile und als Erweiterung des menschlichen Körpers oszilliert und Mensch und Maschine miteinander verbindet, sind die Übergänge zwischen dem prothetisch bestückten Menschen und einem Cyborg fließend. Spätestens in der Nachkriegszeit werden Menschen prothetisch aufbereitet und gleichzeitig zu Cyborgs gemacht. So experimentierten z. B. die *Cornell Aeronautical Laboratories* in Buffalo, New York, mit der Entwicklung von Außenskeletten, die die Muskelkraft des Menschen vervielfachen sollten, ohne seine Flexibilität zu beeinträchtigen. Dafür wurde ein Außenskelett aus Metall-Gelenken um den Körper gebaut, das Bewegungen nachvollziehen und in späteren Entwicklungsschritten verstärken konnte. Man erhoffte sich damit Einsatzmöglichkeiten in der Industrie und dem

---

<sup>144</sup> Clynes, S. 49

<sup>145</sup> siehe ebd., S. 49-51

<sup>146</sup> Freedman/Lindner, S. 189

Kriegswesen und würdigte die Entwürfe vor allem deshalb, weil der Mensch in seiner Handlungsfähigkeit unabhängig von der Maschine werden würde. Indem man ihn mit der Maschine verband, diene sie nicht mehr als Mittel zur Übertragung (wie ein Kran oder Bagger) und trennte ihn auch nicht vom Geschehen. Stattdessen würden seine Handlungen direkt und automatisch umgesetzt. Die ersten Entwicklungsschritte sahen den Einsatz der Muskelkraft als Grundlage zum Funktionieren vor. Spätere Ausführungen sollten es aber auch ermöglichen, gelähmte Glieder zu bewegen.<sup>147</sup>

Die Idee vom Mischwesen verbreitete sich ebenfalls in der Science Fiction Literatur und im Film. Hier wurde die Erweiterung des Körpers in allen Facetten durchgespielt und in ihren Konsequenzen durchdrungen. Gerade aber die Abhängigkeit des Cyborgs von seinem maschinellen Teil und die Bedenken, dass sich der Mensch von seiner Natur entferne, wurden hier thematisiert.

Ansätze wie jene von Donna Haraway hingegen verstanden die Natur des Menschen weder physisch noch inhaltlich als schützenswert. In den 80er Jahren machte sie in ihrem Aufsatz *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften* den Cyborg als kultur-wissenschaftliches Konzept zur Grundlage einer feministischen Argumentation für die Aufhebung aller Zuschreibungen und die Relativierung der verführerischen Auffassung von organischer Einheit. Zentral für ihre These ist die Beobachtung, dass sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die traditionellen Grenzen zwischen Mensch und Tier, Mensch und Maschine und schließlich zwischen dem Physischen und dem Nicht-Physischen vermischt hatten. Eine eindeutig formulierte Identifikation des Seins ist deshalb ein veralteter Versuch, durch klare Definitionen Zugriff auf die Frau (oder auf jedes beliebige Objekt der Definition) zu haben.<sup>148</sup> Im Cyborg vermischen sich verschiedene Systeme, und er entzieht sich so der Forderung, sich klar zu benennen oder zu verhalten. Da er seine Einheit verloren hat, ist er frei und ungebunden.<sup>149</sup> Haraway entwickelt ein Konzept, das mit Hilfe des Cyborgs Dualitäten wie das Selbst und der Andere, krank und gesund, Maschine und Mensch, ganz und zerstört, behindert und nicht-behindert und schließlich auch Rekonstruktion und Konstruktion aufhebt. Die Vermischung von Systemen und Daseinsformen wird zum Alltag, das Sein baut sich immer wieder neu zusammen und hört auf, statisch zu sein.

---

<sup>147</sup> siehe Mizen, S. 49-55

<sup>148</sup> siehe Haraway, S. 7

<sup>149</sup> siehe ebd., S. 16

Die Auffassung vom menschlichen Körper änderte sich - angestoßen durch die wissenschaftlichen Entwicklungen und die von Haraway und später auch anderen Autoren formulierten Theorien - drastisch. Haraway spricht von einem „gerade im Entstehen begriffenen System einer Weltordnung“ „der mit Wissenschaft und Technologie verbundenen weltweiten gesellschaftlichen Verhältnisse“<sup>150</sup>. Der Begriff des Posthumanen tauchte auf und sollte diese Veränderung beschreiben. Das aufklärerische Konzept, welches Menschen als „autonomous beings exercising their will through individual agency and choice“<sup>151</sup> definierte, wurde aufgrund der Annäherung von Mensch und Maschine, der Verlagerung von Handlungsgewalt auf das oder den Anderen und letztendlich auch von der Loslösung der Information an den menschlichen Organismus aufgeweicht. Es wurde postuliert, dass der posthumane Mensch sein natürliches Sein entweder überwunden oder verloren habe.<sup>152</sup>

Am Ende des 20. Jahrhunderts sind die Prothese und der Cyborg eng mit dem menschlichen Dasein verbunden. Die traditionelle Vorstellung der ersetzenden Prothese ist fast obsolet, da der Alltag des Menschen von Versuchen des *enhancement* und der Erweiterung durchdrungen wird. Selbst da, wo die Prothese ihre ursprüngliche Funktion erfüllt und Gliedmaßen ersetzt, ist der Diskurs vom Anspruch der Selbstverbesserung und -konstruktion geprägt.

Eine der größten Hersteller von Prothesen ist die deutsche Firma Otto Bock, die kurz nach dem Ersten Weltkrieg gegründet wurde. Harrasser stellt fest, dass sich ihre Werbung „seit einiger Zeit ikonisch und narrativ im Segment von lifestyle-Produkten bewegt.“<sup>153</sup> Ein Blick auf die Internetseite bestätigt dies. In Kapitel 1 wurde beschrieben, dass die Prothesenvergabe im und nach dem Ersten Weltkrieg vor allem über staatliche Institutionen organisiert wurde - das heißt jemand anderes bestimmte, welche Prothesen den Betroffenen am schnellsten dazu diene, sich wieder in den Arbeitsmarkt integrieren zu können. Im Gegensatz dazu präsentiert sich hier ein Unternehmen der freien Wirtschaft, welches Menschen mit fehlenden Gliedmaßen fördert und sie dazu animiert sich für ein aktives, unabhängiges Leben optimal aufzustellen. Lebensqualität wird garan-

---

<sup>150</sup> Haraway, S. 48

<sup>151</sup> Hayles, S. 286

<sup>152</sup> zur Frage, wie das Posthumane Schrecken oder Faszination auslöst, siehe z. B. Hayles, S. 283-285  
zum Posthumanen vgl. auch Orland, S. 9-43, Hables Gray 2001.

<sup>153</sup> Harrasser, S. 31

tiert, wenn der Betroffene aktiv mitarbeitet.<sup>154</sup> Der von Harrasser bereits benannte Vitalozentrismus, die Anforderung an das Individuum sich selbst zu optimieren, aktiv und arbeitend zu bleiben oder zu werden, prägt die Narration des Weges von der Prothesenauswahl bis hin zur Nutzung. Obwohl Kunstglieder nach wie vor industriell hergestellt werden, wird dem Betroffenen angeboten, sich selbst mit einem individuell ausgesuchten, für seine Situation passenden künstlichen Glied zu optimieren und seinen Lebensweg zu gestalten.

Sehr anschaulich lässt sich die Vermischung von Selbstoptimierung und Prothesennutzung im Leistungssport beschreiben - der Fall des Läufers Oscar Pistorius, dessen Unterschenkel seit seiner Kindheit amputiert sind, ist sicherlich einer der bekanntesten. 2008 versuchte er, sich für die Olympischen Spiele zu qualifizieren, wurde aber zunächst vom Weltleichtathletikverband mit der Begründung vom Wettbewerb ausgeschlossen, dass er aufgrund seiner Prothesen einen Vorteil gegenüber den nicht-behinderten Läufern haben würde. In zweiter Instanz hob der Internationale Sportgerichtshof diese Sperrung auf, da ein zweites Gutachten die Vorteile gegenüber anderen, als nachteilig eingestuften Merkmalen aufwog und sie damit unbedeutend zu sein schienen. Pistorius durfte an der Qualifizierung teilnehmen und erreichte die vorgeschriebenen Zeiten nicht. 2011 gelang es ihm, zur Weltmeisterschaft zugelassen zu werden.

Die Prothesen, um die es sich in Pistorius' Fall handelte, sind die sogenannten Cheetah-legs, die extra für Läufer hergestellt werden. Sie vollziehen die Haltung laufender Beine nach und bringen den Körper auch im Stehen in die entsprechende Lage, so dass ihr Träger ohne fremde Hilfe nicht stehen kann - der Läufer kann nur laufen. Obwohl er also in bestimmten Bereichen künstlich behindert wird, wird er in anderen aufgrund der technischen Mittel überdurchschnittlich gut. Harrasser wirft die Frage auf, ob Pistorius nun *disabled* oder *superabled* ist.<sup>155</sup>

Aimee Mullins ist ein anderes Beispiel für die selbstverwirklichte Behinderte und wird uns im übernächsten Kapitel wieder begegnen. Auch sie ist seit ihrer Kindheit an beiden Beinen ab dem Knie amputiert und hat sich eine Karriere als Leistungssportlerin, Model und Schauspielerin aufgebaut. Außerdem setzt sie sich für eine neue Sichtweise auf Behinderung ein. Sie betont, dass sie Prothesen nicht dazu nutzt Normalität herzustellen oder Unzulänglichkeiten auszuglei-

---

<sup>154</sup> siehe Otto Bock [Stand 4.4.2015]

<sup>155</sup> siehe Harrasser, S. 41

chen, sondern ihren Körper zu gestalten und ihre Identität zu konstruieren.<sup>156</sup> Nachdem sie 1996 erfolgreich bei den Paralympics mitgelaufen war, stellte sie in einem TED-Vortrag<sup>157</sup> zwei ihrer Prothesen vor: ihre „pretty legs“ („Barbie-Beine“), mit denen sie Absatzschuhe und Nagellack tragen kann und ihre Cheetah-legs, mit denen sie die Paralympics gewonnen und die sie damals das erste Mal getestet hatte.<sup>158</sup>

Diese Präsentation war - wie sie 2009 in einem weiteren Vortrag darstellte - Auslöser für Angebote, als Model und Schauspielerin zu arbeiten. 1999 lief sie in einer Modenschau für die Frühlingssammlung des Modeschöpfers Alexander McQueen, dessen Hauptthemen die Inszenierung der Gegensatzpaare Mensch/Maschine und Natur/Technologie waren. McQueen ließ für diesen Auftritt Prothesen aus Holz schnitzen, die aus einem Block gefertigt worden waren und *Ensemble No. 13* komplettierten. Dieses Outfit bestand aus einem Rock, der bis zu den Waden reichte, und einem Korsett aus Holz. Letzteres hielt den Oberkörper von Mullins bis hoch zum Hals. Die Brüste waren nachmodelliert, links hatte es einen kurzen und rechts keinen Ärmel. Hinten waren - wie in einem klassischen Korsett - Schnüre verarbeitet und auch vorne waren in zwei Reihen mit Schnüren Nähte angedeutet. Einerseits war so der gewohnte Bewegungsspielraum des Models eingeschränkt: Die Fußgelenke gaben nicht nach, der linke Arm konnte am Schultergelenk nur eingeschränkt bewegt werden, und der Kopf wurde vom Korsett in Position gehalten, so dass Mullins nicht nach unten schauen konnte. Andererseits waren die Prothesen durch die Länge des Rocks als solche nicht unmittelbar zu erkennen, sondern wirkten vielmehr wie hölzerne Stiefel. McQueen sagte dazu: „When I used Aimee [Mullins] for [this collection], I made a point of not putting her in [...] sprinting legs. We did try them on but I thought no, that’s not the point of this exercise. The point is that she was to mould in with the rest of the girls.”<sup>159</sup>

Auf dem Laufsteg, auf dem ja nicht zuletzt auch das Laufen in Szene gesetzt wird, setzt McQueen also ein beinamputiertes Model ein. Diese Geste versteckt

---

<sup>156</sup> siehe Mullins2009 [Stand 4.4.2015]

<sup>157</sup> TED steht für „Technology, Entertainment and Design“ und ist eine Plattform, die unter dem Motto „ideas worth spreading“ in verschiedenen Formaten Ideen vorstellt. Auf den regelmäßig stattfindenden Konferenzen werden in verschiedenen Sprachen populäre Vorträge über ein breites Spektrum von Themenbereichen gehalten, in deren Rahmen die Ideen und Projekte vorgestellt werden.

<sup>158</sup> siehe Mullins [Stand 20.4.2015]

<sup>159</sup> McQueen [Stand 23.09.2016]

er jedoch. Die Prothesen sehen aus wie Stiefel. Sie sind gleichzeitig Teil eines Outfits, das mit Bewegungseinschränkungen spielt, sowie einer Kollektion, in der ebenfalls wiederholt Bewegung erschwert oder unmöglich gemacht wird (z.B. durch Schnitte der Oberteile, Masken, weitere Korsette und Halskrausen aus Holz). Erst wenn der Zuschauer weiß, dass Aimee Mullins auf Prothesen läuft, entfaltet die Entscheidung ihrer Teilnahme Wirkung. Dann nämlich wird Behinderung zwar wahrgenommen, aber ebenfalls auch erkannt, dass sie in dieser Situation nicht relevant ist und sie sich von den anderen Models nicht grundsätzlich unterscheidet.

Damit führt Mullins hier ihre Selbstinszenierung als laufende beinamputierte Frau weiter und lässt sich gleichzeitig von McQueen ihren Wunsch nach ästhetischen Prothesen, die auch Modeaccessoires sein können, erfüllen<sup>160</sup>. McQueen, auf der anderen Seite, setzt Mode in ihrer körperformenden Funktion in Szene. Die Prothesenstiefel werden dabei auch in den Kontext technologischer Überformung gestellt: auf dem Laufsteg befinden sich während der gesamten Ausführung zwei Roboter, die am Ende der Show das weiße Kleid eines Models, welches auf einer Drehscheibe um sich selbst kreist, mit Farbe besprühen.

Später spielte Mullins mehrere Rollen im *Cremaster Cycle 3* von Matthew Barney, für die ebenfalls jeweils spezielle Prothesen hergestellt wurden. Hier griff der Künstler die Selbstgestaltungsversuche Mullins' auf und führte sie weiter ins Extrem. Prothesen sind in *Cremaster Cycle 3* keine modischen Accessoires, sondern tragbare Skulpturen („wearable sculptures“<sup>161</sup>), die der Bildhauer gestaltet.

Sehr berühmt sind ihre „Glasbeine“, die eigentlich aus transparentem Polyetheran bestehen und deren Herstellung ihr von einem Bewunderer bereits 1998 angeboten wurde. Sie selbst zitiert ihn in einem Interview für das *I.D.: International Design Magazine* mit den Worten: „Cinderella had a glass slipper, I could give you glass legs.“<sup>162</sup> Die Beine wurden 2002 realisiert und von ihr im *Cremaster Cycle* getragen.

2009 kann Mullins 12 Prothesen ihr eigen nennen - sie setzt sie zum Sport ein, als Schönheitsmerkmal (sie kann ihre Körpergröße selbst bestimmen) und lässt sie zum Kunstobjekt machen.

---

<sup>160</sup> siehe Mullins2011 [Stand 23.09.2016]

<sup>161</sup> Mullins2009 [Stand 4.4.2015]

<sup>162</sup> Goldwasser, Amy: *Wonder Woman*, in: *I.D.: International Design Magazine*, May 1998, S. 48, zitiert nach Sobchack, S. 221

In ihrem Buch *Carnal Thought. Embodiment and Moving Image Culture* führt Vivian Sobchak sehr gelungen die Verquickung verschiedener alter und neuer Narrationen in Mullins' Prothesennutzung zusammen. Sowohl in ihren „Glasbeinen“ als auch den „Barbie-Beinen“ verbinden sich weibliche und männliche Phantasien zu einem Produkt. Die „Barbie-Beine“ wurden von Ben Watts entworfen und erfüllten ihm selbst den Traum, zwei perfekte Beine erschaffen zu können, ohne ein Bein dem anderen anpassen zu müssen. Die „Glasbeine“ realisieren eine moderne Version des Aschenputtelmärchens, in der nicht die Fee Aschenputtel mit gläsernen Schuhen für den Ball ausstattet, sondern der Prothetiker die Frau mit durchsichtigen Füßen und Unterschenkeln verschönert. Die Erschaffung weiblicher Attraktivität durch männliche Konstruktionsvorhaben und das Ersehnen der Verkörperung dieser Attraktivität durch die Frau werden hier postmoderne Wirklichkeit.<sup>163</sup> Die Verschmelzung von Technik und organischem Körper, von tierischen und menschlichen Eigenschaften, von Bewegung und Behinderung der Bewegung werden bei jedem Auftritt von Mullins neu inszeniert. Mit jeder Prothese füllt sie eine neue Rolle aus. In diesem Sinne ist sie ein Cyborg nach Donna Haraways Definition.<sup>164</sup>

Diese Diskurse der Selbstoptimierung und Mischung von Systemen wie Mensch und Maschine prägen aber natürlich nicht ausschließlich den Behindertensport oder die Werbung für Prothesen. Die Frage danach, welche technischen Mittel erlaubt sind und wann es die Technik ist, die Leistung vollbringt, und nicht der Mensch, stellt sich auch im Leistungssport generell. Ist ein Schwimmanzug, der der Haut eines Haifischnachempfunden ist, leistungssteigernd oder nicht? Wie viel Technik darf in Laufschuhen stecken? Welche Substanzen sind gesundheitserhaltend, welche gelten bereits als Doping? Im Grunde genommen zeigen alle diese Beispiele, dass die Übergänge von den Systemen Mensch und Tier und Mensch und Technik fließend sind und Leistungen zumindest ohne diese technischen Attribute in dieser Form nicht erreicht werden könnten.

Der Überblick über die Entwicklung der Prothese vom Ersatzglied zur Erweiterung des menschlichen Körpers endet in der Gegenwart mit Erfindungen wie jener der Google-Brille - einem Computer, der in eine Brille integriert und mit dem Internet verbunden ist. Dieser nimmt die Umwelt auf Video auf und kann jederzeit nahezu beliebige Informationen in das Blickfeld des Brillenträgers einblenden.

---

<sup>163</sup> zur Erotik in Prothesendarstellungen vgl. auch Smith, S. 43-72

<sup>164</sup> siehe Sobchack, S. 223

2015 sind Prothesen virtuell, temporär, permanent in den Organismus integriert, sie sind weich, fest oder erweitern vielleicht sogar in Form anderer Lebewesen den Körper. Es stellt sich die Frage, ob wir Cyborgs werden, sind oder schon immer waren. Während Autoren wie Vivian Sobchak von einer Überladung des Begriffes *Prothetik* sprechen, definiert z. B. Steven Mentor den „mundane Cyborg“ als eine alltägliche Ausprägung des posthumanen Superhelden.

Vivian Sobchak ist Kulturwissenschaftlerin, die selbst eine Prothese trägt. Nicht zuletzt aus diesem Grund liegt ihrem Zugang zum Thema der Prothetik ein alltäglicher, praktischer Blickwinkel zugrunde, wenn sie schreibt: „All I want is a leg to stand on, a limb I can go out on - so I can get about my world with a minimum of prosthetic thought.“<sup>165</sup> Dass die Prothetik in den Kulturwissenschaften „a vague and shifting constellation of relationships among bodies, technologies, and subjectivities“<sup>166</sup> beschreibt, sieht sie kritisch, weil diese Auffassung Handlungspotential vom Menschen auf die Prothese transferiert. Sobchak setzt dem aus ihrer praktischen Erfahrung heraus entgegen, dass ihre Prothese nicht alleine handelt und dies auch nicht tun soll. Sie verfolgt auch keine Selbstoptimierungsphantasien wie Aimee Mullins, die propagiert, dass „Behinderte“ sich dieser Zuschreibung entziehen können, indem sie ihren eigenen Körper gestalten und damit zum Architekten ihrer Identität werden. Die Prothese ist für Sobchak ein Werkzeug, das ihr den Alltag sicherlich manchmal erschwert, aber im Großen und Ganzen hilft, sich ohne Aufwand und größere Konzentration in einer für Beine ausgelegten Welt zu bewegen.

Steven Mentor, Mitherausgeber von *The Cyborg Handbook*, vertritt in seinem Aufsatz *The coming of the mundane cyborg* die gegenteilige Auffassung: „The mundane cyborg [...] is all around us, and we enact this kind of pint-size monster all the time.“<sup>167</sup> Wir sind „mundane cyborgs“ wenn wir Handys, MP3 Player oder Laptops verwenden. Das Auto ist ein Außenskelett, welches uns zum Cyborg macht. Wenn die Verwendung einer Maschine oder einer technischen Einheit dazu führt, dass unsere Raumwahrnehmung und unsere Zeitwahrnehmung verändert werden und bestimmte Eigenschaften zwar verbessert, andere aber dafür zurückgenommen werden müssen (das Auto ermöglicht uns z. B. eine schnelle Fortbewegung, dafür verwenden wir unsere Füße und Beine allerdings nicht), dann haben wir uns mit diesem Element zu einem Cyborg gemacht - egal

---

<sup>165</sup> ebd., S. 225

<sup>166</sup> ebd., S. 207

<sup>167</sup> Mentor, S. 54

ob diese Verbindung temporär oder permanent, genetisch oder technisch ist. Daraus folgt, dass der Mensch schon immer als Cyborg zu denken war und die Fähigkeit, sich mit Technik zu verbinden und zu optimieren, seiner evolutionären Entwicklung natürlicherweise eingeschrieben ist.

Sicherlich liegt die Auffassung von Harrasser irgendwo dazwischen, wenn sie vorschlägt, anknüpfend an Theorien wie die Actor-Network-Theory (ANT) von Bruno Latour generell von einer Teilsouveränität zu sprechen. Auf der Grundlage, dass „im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Kulturtheorie und der Philosophie herausgearbeitet wurde, dass das frei wählende, souveräne Subjekt nicht einfach gegeben, sondern historisch spezifisch ist“<sup>168</sup>, stellt sich im Grunde genommen die Frage nicht, ob wir uns nun selbst täglich zum Cyborg machen oder nicht. In jeder Situation haben wir nur die Handlungsoptionen, die sich aus der Verbindung verschiedener - menschlicher und nicht-menschlicher - Elemente ergeben. Erst die Kombination macht bestimmte Handlungen überhaupt möglich. Diese Feststellung entzieht sich der Frage, ob prothetische Erweiterung dem menschlichen Organismus Handlungsspielräume entzieht mit dem Hinweis darauf, dass es immer nur Systeme geben kann, in denen gehandelt wird, und damit die Freiheit des eigenständigen, selbstbestimmten Individuums keine objektive Größe darstellt.

Die Entwicklungen der Chirurgie und Prothetik ab dem Zweiten Weltkrieg knüpfen also an Umbrüche, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts bereits andeuten, an. Es bildet sich ein Körperbild aus, welches die organische Einheit und Handlungssouveränität des Individuums in Frage stellt. Ersatzglieder werden zu Körpererweiterungen, die den Organismus verbessern und manchmal auch behindern können, seine Handlungsmöglichkeiten modifizieren und damit auch in seinem Sein verändern. Grenzen brechen auf, Systeme vermischen sich und Handlungsträger verschieben sich im Rahmen dieser Wechsel immer wieder aufs Neue.

---

<sup>168</sup> Harrasser, S. 117

## **2.2 Stelarc und Matthew Barney - Erweiterung des menschlichen Körpers in der Kunst**

Während und nach dem Ersten Weltkrieg griffen die Dadaisten vor allem Praktiken auf, die zergliederten und wieder zusammensetzten. Traditionelle Bildkörper wurden mit anderen Materialien ergänzt. Skulpturen entstanden aus Einzelteilen, die zwar gewöhnlich nicht zu den Materialien des Künstlers gehörten, zusammengesetzt aber ein gewohntes Ganzes ergaben, das der Betrachter aus der bildenden Kunst kannte. So spielten die Dadaisten mit Herstellungsprozessen, die die Erfahrung eines Kreislaufs von Zerstörung, Rekonstruktion und Gestaltung widerspiegelten.

Künstler wie z. B. Hans Bellmer beschäftigten sich auch während des Zweiten Weltkriegs weiter auf ähnliche Weise mit den aus Gliedern zusammengesetzten Körpern. Für seine Puppenfotografien entwickelte Bellmer mit seinem Bruder zusammen prothesenartige Gliedmaßen, die er zu Frauenkörpern zusammensetzte. Sie waren mit Kugelgelenken ausgestattet, sodass Bellmer die Frauenkörper in verdrehten Posen inszenieren und dann fotografieren konnte. Trotzdem blieben sie nicht zuletzt aufgrund der prothetischen Zusammensetzung verstörend realistisch.

Mit der Entstehung der kybernetischen Theorien und den weiteren oben beschriebenen Entwicklungen Ende des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegszeit verändert sich auch in der Kunst die Verarbeitung des Themas der technischen Aufbereitung des Körpers. Der Blickwinkel auf die Prothese als ersetzendes, aber gleichzeitig den Organismus fragmentierendes Moment verschiebt sich zu Gunsten einer Untersuchung der Frage, wie Mensch und technologische Aufbereitung als neues System funktionieren. Der Cyborg als Protagonist eines neuen technologischen Zeitalters ist zwar noch nicht abschließend verortet, es ist jedoch klar, dass die „natürlichen“ Grenzen des menschlichen Leibes nur allzu leicht durchbrochen werden können. An seine Stelle tritt ein frei konstruierbares Wesen, dessen Charakterisierung im Zentrum des postmodernen Interesses steht. Im Gegensatz zur Zeit des Ersten Weltkrieges ist es inzwischen das Individuum selbst, welches seine Fähigkeiten und Zuschreibungen durch prothetische Ergänzung verändern will. Hier setzen Künstler wie Stelarc und Matthew Barney an. Sie überführen die neue Form der Selbsterfahrung durch technologische Körpergestaltung in die Kunst. Der kreative Prozess wird dabei auf den Körper übertragen. Rachel Armstrong beobachtet dieses Phänomen unter dem Schlagwort „new body art“ und definiert sie „as a practice to use the ar-

tist's image or their body as a performative canvas or space for producing arts narratives.“<sup>169</sup> In öffentlichen Auftritten oder im Medium Fotografie und Film widmen sich diese Künstler seit den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts dem realen oder über Bilder vermittelten Körper, um eine Narration zu entwickeln, die denselben in seinem Verhältnis zu körperverändernden Technologien darstellt. Armstrong nennt es das „Cyborg-Phänomen“<sup>170</sup>, welches das Interesse der Künstler weckt und im Rahmen von am Körper ausgeführten Umwandlungen in die künstlerische Realität überführt wird. Dieser Akt der technischen Selbstveränderung als künstlerisches Ausdrucksmittel führt zu einer ansteigenden „awareness of the relationship between arts, science, and new technologies.“<sup>171</sup>

Mit anderen Worten: Armstrong macht eine Reihe von Künstlern aus (sie nennt unter anderem ORLAN und Stelarc, und ich zähle Matthew Barney ebenfalls dazu), die erstens neue Technologien der plastischen Chirurgie und Prothetik als künstlerisches Mittel anwenden und damit zweitens den Körper bearbeiten. An Beispielen Stelarc's und Barney vollziehe ich nach, was das genau bedeuten kann.

Wenn Technologien Elemente des künstlerischen Herstellungsprozesses und des Kunstwerkes sind, werden Maschinen oder Prothesen selbst zum Kunstwerk oder gehen mit dem Körper eine Verbindung ein, die als künstlerisches Produkt definiert wird. Die Arbeit mit solchen Techniken überschreitet dabei meist die Expertise des Künstlers. Er muss mit Wissenschaftlern, Ingenieuren oder Medizinern zusammenarbeiten, um seine Konzepte zu realisieren. Dies führt nicht selten zu Diskussionen über die technische und ethische Machbarkeit einzelner Projekte. Dabei werden technische Möglichkeiten und Phantasien in einem künstlerischen Rahmen realisiert, der - wie wir bereits sahen - nicht zwangsläufig einer Heilung oder einer Funktion verpflichtet ist. Der brasilianische Künstler Eduardo Kac, der sich hauptsächlich mit Gentransformationen beschäftigt, fasst dies so zusammen:

*„Ähnlich früheren utopischen und dystopischen Künstlern wie zum Beispiel LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY und JEAN TINGUELY mache ich mir in meiner Arbeit moderne Technologien zu eigen und versuche sie gleichzeitig zu unterwandern - nicht um distanzierte Kommentare zu gesellschaftlichen Veränderungen*

---

<sup>169</sup> Armstrong, S. 306/307

<sup>170</sup> ebd., S. 307

<sup>171</sup> ebd., S. 307

*abzugeben, sondern um kritische Perspektiven künstlerisch zu realisieren und neu erfundenen Wesen (Kunstwerke, die transgene Organismen beinhalten) physische Präsenz zu verleihen. So erschließt sich ein neuer emotionaler wie intellektuell-ästhetischer Erfahrungsraum.*<sup>172</sup>

Die Konzepte des Künstlers sind für diesen neuen ästhetischen Erfahrungsraum gemacht, aber in vielen Fällen führt er die Produktion nicht nur nicht mehr selbst aus, sondern die Ausführungen bleiben hinter seinen Ambitionen zuweilen auch zurück, weil selbst in diesem nicht-alltäglichen Bereich ethische Bedenken und technische Grenzen die Umsetzung behindern. Dies widerspricht dem Bild vom Künstler als selbstaufstrebendem Genius und wirft die Frage auf, wie viel Kontrolle er über Herstellungsprozesse in solchen Konstellationen haben kann. Der Dialog zwischen Künstlern und Wissenschaftlern verweist dabei aber auf einen wichtigen Paradigmenwechsel: Die Praktik wendet sich vom Bildkörper, in dessen gewohnten Aufbau - überspitzt formuliert - im Kontext der Rekonstruktionsversuche gewaltvoll eingegriffen wird, ab. Stattdessen fordert der Künstler die Erweiterung des eigenen Körpers und wird dabei von den Chirurgen an vielen Stellen aus ethischen oder technischen Gründen zurückgehalten. Der Künstler will sich selbst erweitern. Er empfindet den Vorgang der Erweiterung nicht als Eingriff in seine Existenz. Stattdessen ist er - eingebettet in die sich ändernden Diskurse über Prothetik - gewillt, seine eigenen Fähigkeiten und Handlungsspielräume durch technische Aufbereitung zu gestalten. Der Wille sich selbst zu einem Wesen zu machen, das „nicht von der Frau geboren“<sup>173</sup> wurde, sondern sich selbst gebiert, realisiert sehr unmittelbar eine Cyborg-Existenz im Sinne Haraways.

Armstrong charakterisiert die new body artists ebenfalls als Künstler, die den Körper als Ort der Kunstproduktion in den Fokus nehmen. Es wird sich zeigen, dass er - durch die unmittelbare Übertragung prothetischer und chirurgischer Praktiken - konsequenter als jemals zuvor als Material eingesetzt wird. Vor dem Hintergrund dieser These werden die Untersuchungen Monika Wagners über den Körper als Material fortgeführt. In ihrem Buch *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* widmet sie dem Körper als Material ein Kapitel. Sie fokussiert ihre Ausführungen vor allem auf die Performance-Kunst der 60er und 70er Jahre, die den nackten, beschmutzten, berührten und schließlich auch verletzten Körper inszeniert. Einleitend stellt sie fest, dass dem physi-

---

<sup>172</sup> Kac, S. 125

<sup>173</sup> Haraway, S. 66

schen Körper „die Aura des Authentischen“<sup>174</sup> innewohnt. Die Einmaligkeit des Ereignisses solle sich der medialen Fixierung entziehen, und deshalb handele es sich um eine „Kunst des Vergessens“<sup>175</sup>.

Dass die Performance-Kunst der 60er und 70er Jahre eine Kunst ist, die sich vor allem dem momentanen Erlebnis zuwendet, ist zweifellos richtig. Im Zentrum des künstlerischen Prozesses steht - trotz Versuchen der Dokumentation in Foto und Film - nicht die Erstellung eines Produktes. Auch der Eingriff in den Körper bleibt temporär. Dies liegt in Hinblick auf die Berührungen, die Nacktheit und Verschmutzungen klar auf der Hand und gilt auch für Verletzungen, die letztendlich heilen und nur in Form von Narben zurück bleiben. Zentral für den künstlerischen Prozess sind die Aktion und die öffentliche Aufführung des Aktes, das Hervorrufen von Gefühlen wie Schmerz oder Mitleid. Dafür bedarf es des eigenen Körpers, als ‚Material‘ tritt er allerdings hinter die Inszenierung zurück.

Die nächsten Kapitel zeigen, dass der Körper in einem viel wörtlicheren Sinne als Material eingesetzt werden kann, als es Monika Wagner für die Performancekunst der 60er und 70er Jahre charakterisiert - er kann unmittelbar modelliert und erweitert werden. Dem Künstler stehen Praktiken zur Verfügung, mit denen er den eigenen oder fremden Körper ebenso gestalten kann wie eine Leinwand oder Skulptur.

## **2.2.1 Stelarc - der prothetische Körper**

### **2.2.1.1 Eine dritte Hand und menschliche Prothesen**

Stelarc wurde 1946 in Griechenland unter dem Name Stelios Arcadiou geboren und wuchs in Melbourne auf. Dort absolvierte er ein Kunststudium. 1972 ließ er seinen Namen in Stelarc umändern. Seit den 1980er Jahren ist er als Performance-Künstler aktiv und im oben definierten Sinne als new body artist zu bezeichnen. Das heißt, er nutzt den - in diesem Fall eigenen - Körper als Ausdrucksmittel und verbindet ihn mit unterschiedlichen Prothesen. Diese Ver-

---

<sup>174</sup> Wagner, S. 271

<sup>175</sup> ebd., S. 272

schmelzung inszeniert er in Performances. Stelarc ist also ein Prothesen-Künstler im wahrsten Sinne des Wortes. Er knüpft an die im vorherigen Kapitel beschriebene Umdeutung der Prothese von einer ersetzenden Einheit zur Erweiterung des Körpers an und untersucht die Verbindung zwischen Mensch und prothetisch erweiternder Technologie. Damit greift er in jeder seiner Arbeiten das Cyborg-Motiv auf und untersucht verschiedene Systeme, die durch die Verbindung zwischen Mensch und Technologie entstehen.

Stelarc beginnt seine künstlerische Laufbahn Mitte der 70er Jahre mit den *Suspension* Performances, in denen er sich an Haken, die durch seine Haut gefädelt sind, in Galerien oder öffentlichen Plätzen aufhängen lässt und die Haut als Grenze des Körpers relativiert. In einem TED-Vortrag von 2014 erklärt er, dass er bei diesen Performances auf die „obsolescence and inadequacy of the body“<sup>176</sup> aufmerksam wird und als Konsequenz aus dieser Erkenntnis mit der Konstruktion von technischen Aufbereitungen des Körpers beginnt.

Ich stelle im Folgenden vier seiner Prothesen vor - *The Third Hand*, *Stomach Sculpture*, *Exoskeleton* und *Ear on Arm*. Die vier Prothesen realisieren verschiedene Aspekte der Verbindung zwischen Mensch und Technik.

### 1. *Third Hand* (Abb. 8)

Die *Third Hand* wurde 1980 in Yokohama fertig gestellt und stellt die erste technische Aufbereitung dar, die Stelarc konstruieren ließ. Der Prototyp wurde an der Waseda Universität entwickelt, danach wurde die Hand mit der Hilfe von *Imasen Electric Industrial Co.* - eine Firma, die mechanische Systeme für Autos herstellt - realisiert.

Die *Third Hand* ist eine mechanische Hand, die in ihrer Größe Stelarc's echter Hand nachempfunden wurde und an seinem rechten Arm angebracht werden kann. Sie besteht aus Aluminium, Stahl, Acryl, Latex, Elektroden, Kabeln und einem Batteriekasten. Stelarc nutzte *Third Hand* zwischen 1980 und 1998 in zahlreichen Performances; sie ist seine älteste und eine seiner bekanntesten Prothesen. Sie wurde ursprünglich als semi-permanente Prothese entwickelt, das heißt Stelarc wollte sie ähnlich oft tragen wie Kleidung. Aufgrund des Batteriekastens war ihr Gewicht dafür jedoch zu groß. Außerdem musste Stelarc ein Gel verwenden, um die Übertragung zwischen Elektroden und Haut zu gewährleisten, welches Hautirritationen hervorrief. Deshalb konnte die *Third Hand* letztendlich nur im Rahmen der Performances zum Einsatz kommen.

---

<sup>176</sup> siehe Stelarc2014 [Stand 8.4.2015]

Sie kann kneifen, greifen und im Gelenk in einem Radius von 290 Grad rotieren. Außerdem ist sie mit einem taktilen Feedback-System ausgestattet, das die Empfindung von Berührung übertragen kann. Die einzelnen Finger können sich nicht eigenständig bewegen. Stelarc steuert die *Third Hand* selbst und unabhängig von seinen anderen beiden Händen. Dies geschieht durch EMG-Signale, welche in der Neurologie zur Messung von Muskelaktivitäten genutzt werden. Über Elektroden ist die *Third Hand* mit den Bauch- und Beinmuskeln Stelarc verbunden. Durch die Kontraktion derselben werden Bewegungen ausgeführt, indem die EMG-Signale gemessen und an die Maschine weiter geleitet werden. Diese wiederum reagiert mit einer Reihe von vorprogrammierten Bewegungen.<sup>177</sup> Stelarc selbst gibt an, dass er nach Jahren der Nutzung die Hand „intuitively and immediately, without effort and not needing to consciously focus“<sup>178</sup> steuern kann.

In den Performances ließ Stelarc die *Third Hand* sowohl Bewegungen seiner Hände nachahmen als auch ihnen entgegengesetzte Bewegungen ausführen. Je länger er die Hand verwendete, desto präziser konnte er sie steuern. Die Geräusche des mechanischen Apparats wurden in den Performances verstärkt. Abb. 8 zeigt Stelarc während einer Performance von 1982 in den Maki Galleries in Tokyo, in der seine drei Hände gleichzeitig das Wort EVOLUTION auf eine Glasplatte schreiben.

Stelarc charakterisiert sie in ihrer Funktion als „technology attached“<sup>179</sup>.

## 2. Exoskeleton (Abb. 9)

*Exoskeleton* heißt Außenskelett. Stelarc charakterisiert seine Funktion als „technology extending“<sup>180</sup>, also eine erweiternde Technologie. Im Gegensatz zur *Third Hand* wird hier der gesamte menschliche Körper erweitert und zum Zentrum der Maschine.

Es handelt sich um einen 600 kg schweren, sechs-beinigen Bewegungsapparat, der als Prothese den gesamten menschlichen Körper erweitert. Stelarc ist in seiner Mitte auf einer Drehscheibe positioniert und steuert die Maschine. Er bewegt sie nach vorne, hinten, seitwärts und dreht sie um sich selbst. Außerdem

---

<sup>177</sup> zur Bewegung von Außenskeletten durch EMG-Signale (am Beispiel eines Kniegelenkes) siehe auch Fleischer/Wege/Kondak/Hommel, S. 314-319

<sup>178</sup> Stelarc2002, S. 24

<sup>179</sup> Stelarc: The Extra Ear, S. 31

<sup>180</sup> ebd., S. 31

kann die Maschine in die Hocke gehen und sich aufrichten. Der Oberkörper Stelarc's ist mit dem *Exoskeleton* über magnetische Sensoren verbunden. Sie zeigen die Position der Arme an. Selbst kleine Gesten derselben werden verstärkt und bewegen die Beine des *Exoskeleton*. Die menschliche zweifüßige Gangart wird in eine insektenartige Form der Fortbewegung transformiert. Darüber hinaus ist links ein künstlicher Arm in die Maschine integriert, der Stelarc's Arm erweitert. Die künstliche Hand öffnet und schließt sich, die Finger können sich einzeln bewegen, Daumen und Handgelenk rotieren.

Es entstehen auch hier pneumatische Geräusche, die ebenso wie jene der *Third Hand* in den Performances verstärkt werden. Das *Exoskeleton* wurde 1997 realisiert und entstand in Zusammenarbeit mit der Gruppe *f18 - Institut für Kunst, Information und Technologie Hamburg*. Diese Gruppe von Künstlern hat sich der Robotik verschrieben, realisiert eigene Projekte und führt auch Auftragsarbeiten aus. In diesem Fall war sie für Design und Konstruktion von Stelarc's Idee zuständig.

### 3. *Stomach Sculpture*

Auf dem bereits erwähnten Vortrag von 2014 sagt Stelarc: „In the future all technology will be invisible because it will be inside the human body“<sup>181</sup>. Diese Vermutung inspiriert ihn 1993 dazu, für die *Fifth Australian Sculpture Triennial* in Melbourne eine besondere Skulptur zu entwerfen. Thema des Wettbewerbs war, künstlerische Arbeiten für spezifische Räume zu konzipieren. Anstatt eine Skulptur für den öffentlichen Raum zu konstruieren, reichte Stelarc das Konzept für eine Skulptur ein, die im privaten inneren Raum des Magens aufgestellt werden sollte.

Die Skulptur musste natürlich aus biokompatiblen Material hergestellt werden (Titan, Stahl, Gold und Silber). Sie erhielt die Form einer Kapsel, um besser eingesetzt werden zu können, konnte sich aber im Magen entfalten, sich öffnen und schließen, leuchtete und stieß einen piependen Ton aus. Sie wurde in Zusammenarbeit mit einem Juwelier und einem Mikrochirurgen hergestellt und schließlich von einem Endoskopisten in den Magen eingeführt und auch wieder entnommen. Um den Magen auf die Prozedur vorzubereiten, musste er mit Luft gefüllt werden. Von der *Stomach Sculpture* in Stelarc's Magen, ihrer Platzierung und Entnahme wurde ein 15 Minuten langes Video gedreht, wofür das Team zwei Tage und sechs Einsetzungen benötigte.

---

<sup>181</sup> siehe Stelarc2014 [Stand 8.4.2015]

Stelarc illustriert mit der Skulptur sowohl die Idee eines hohlen Körpers, der Technik in sich aufnehmen kann, als auch jene des Körpergestaltens und -erweiterns auf einer rein ästhetischen Ebene. Stelarc selbst sagt dazu: „Here Technology infames and functions within the body, not as a prosthetic replacement for some medical necessity, but through artistic choice, as an aesthetic adornment.“<sup>182</sup>

#### 4. *Ear on Arm* (Abb. 10)

*Ear on Arm* ist eine weiche Prothese<sup>183</sup>. Das heißt, sie stellt eine als Körperteil ausgearbeitete, potentiell funktionale Erweiterung des Körpers dar. Darüber hinaus ist sie permanent mit dem Arm Stelarc verbunden. Hier treibt er also seine Bestrebungen, die er bereits bei der *Third Hand* hatte, als er sie als semi-permanente Prothese konzipieren wollte, weiter ins Extrem.

Für dieses Projekt arbeitete Stelarc vor allem mit plastischen Chirurgen zusammen. 2006 ließ er sich in zwei Eingriffen ein Ohr an den linken Arm operieren. Die Planung und Realisierung des Projektes wurde in mehreren Schritten vollzogen und ist bis heute nicht abgeschlossen.

Seit 1995 trug sich Stelarc bereits mit dem Gedanken, sich ein drittes Ohr in Form einer weichen Prothese formen zu lassen. Er wollte das Ohr an seiner linken Gesichtshälfte anbringen und ließ dafür im Rahmen des Projektes *¼ Scale Ear* aus menschlichen Zellen ein Ohr erwachsen, welches ein viertel so groß wie das seine war. Die Zellenstruktur wuchs dabei in eine vorgefertigte Form. Die plastischen Chirurgen überzeugten Stelarc jedoch davon, dass es zu gefährlich sei, das Ohr am Gesicht anzubringen. Der von ihm ausgesuchte Ort war aufgrund der Gefahr der Beeinträchtigung von Gesichtsnerven und der Beschaffenheit des Kieferknochens ungeeignet. Stattdessen operierten sie ein linkes Ohr an den linken Arm, da die Haut hier weich ist und besser gedehnt werden kann. Die Chirurgen entwickelten darüber hinaus eine andere Prozedur als jene, die Stelarc ursprünglich angedacht hatte, und nutzten das Viertel Ohr nicht.

Bisher sind zwei Operationen an Stelarc durchgeführt worden, wobei die erste dazu diente, ein Silikon-Implantat in den Arm einzusetzen, um die Haut zu dehnen. Eine Nekrose behinderte den Dehnungsprozess, er war aber dennoch erfolgreich.

In einer zweiten Operation wurde ein kleines Medpor-Gerüst in der Größe von

---

<sup>182</sup> Stelarc2002, S. 26

<sup>183</sup> siehe Stelarc: *The Extra Ear*, S. 31

Stelarc's Ohren in die vorbereitete Stelle eingesetzt und die Haut darüber gezogen. Diese Technik wird seit 1991 genutzt, um Ohrmuschelfehlbildungen zu korrigieren. Das Medpor-Implantat ist ein poröses, biokompatibles Polyethylen mit Poren, die zwischen 100 und 250 Mikrometer groß sind. Die durchlässige Struktur der Poren lässt es zu, dass Gewebe hinein wächst. Über einen Zeitraum von 6 Monaten verband sich der Körper mit dem Implantat, und das neue Ohr wurde Teil des Arms, der auch über Blutgefäße mit dem Rest des Körpers verbunden ist. Auf seiner Internetseite berichtet Stelarc, dass ursprünglich geplant war, das Gerüst auf eine kleine Platte zu montieren, um den dreidimensionalen Effekt zu verstärken. Während der Operation musste dieser Plan jedoch geändert werden, so dass sich die Form des Ohres nun reliefartig vom Arm abhebt.<sup>184</sup>

Im gleichen Operationsschritt wurde auch ein Mikrofon in das Ohr eingesetzt. Es wurde sofort nach dem Eingriff getestet und obwohl das Ohr mit Verband umwickelt war und der Chirurg einen Mundschutz trug, funktionierte die Übertragung so gut, dass seine Worte problemlos zu verstehen waren. Das Mikrofon musste jedoch einige Wochen später entfernt werden, weil sich eine Entzündung gebildet hatte.

In weiteren Schritten plant Stelarc die Verbesserung des dreidimensionalen Effekts der Ohrform und das Einsetzen eines neuen Mikrofons. Dabei soll das Ohr läppchen aus den Stammzellen Stelarc's gezüchtet werden - eine Prozedur, die in den USA illegal ist und deshalb in Europa stattfinden soll.

Stelarc plant *Ear on Arm* als *Internetorgan*<sup>185</sup> zu konstruieren. Das Mikrofon des Ohres wird drahtlos mit dem Internet verbunden, so dass sich Menschen auf der ganzen Welt einloggen und hören können, was Stelarc's Ohr hört. Eine andere Funktionsmöglichkeit sieht Stelarc in der Verbindung des Ohres mit einem Empfänger und einem Lautsprecher in seinem Mund. Er könnte über das Ohr mit jemandem telefonieren, indem er in das Ohr spricht und im Kopf die Stimme des anderen hört. Wenn er den Mund öffnet, könnte seine Umgebung das Telefonat mithören.

Während sein drittes Ohr noch auf seine technische Bestimmung wartet, verarbeitet Stelarc das *Ear on Arm* Motiv weiter: Er stellte bereits Abgüsse seines linken Armes aus Glas, Aluminium und Bronze her und außerdem eine 4m lange Skulptur, welche er in verschiedene Performances - darunter auch wieder

---

<sup>184</sup> siehe Stelarc: Ear on Arm [Stand 9.4.2015]

<sup>185</sup> siehe ebd. [Stand 9.4.2015]

eine Variation der *Suspension*-Reihe - integrierte.

Der Abschnitt „Acknowledgements“ auf der Internetseite Stelarcs, die das *Ear on Arm* Projekt vorstellt, zeigt, wie viele Menschen und vor allem Experten aller Art beteiligt waren: ein Chirurgen-Team, ein Team für die post-operative Behandlung, Stammzellen-Berater, Projektkoordinatoren, Geldgeber, Hersteller der 3D-Modelle und Animationen, und schließlich die Fotografin Nina Sellars, die die Operationen dokumentierte und die Fotos 2008 in der *Guildford Lane Gallery*, Melbourne in der Ausstellung 'OBLIQUE: IMAGES FROM STELARC'S EXTRA EAR SURGERY' zeigte. Kunst wird hier also nicht von einer einzelnen Person gemacht, sondern entsteht aus einem Netzwerk von Menschen, die verschiedenen Systemen angehören und verschiedene Teile des künstlerischen Produkts gestalten.

Alle vier hier vorgestellten Prothesen illustrieren Stelarcs Grundthese: „A prosthesis is not [...] a sign of lack but rather [...] a symptom of excess.“<sup>186</sup> Sie ersetzen keine Körperteile, sondern addieren. Dabei interpretiert Stelarc die Frage, was und wie addiert wird, immer anders: die *Third Hand* addiert eine dritte Hand an den Körper und ermöglicht damit auch weitere Funktionsweisen - diese bleiben aber im Rahmen des Bewegungsspielraumes der menschlichen Hand. Das *Exoskeleton* erweitert den menschlichen Körper in Form eines Bewegungsapparates. Der Mensch wird in die Mitte der Maschine integriert und umgibt sich mit einem Apparat, der einen neuen Lebensraum ausfüllt. Diese Verbindung ermöglicht ihm eine insektenartige Fortbewegung, die der zweibeinige Mensch vorher nicht ausführen konnte. Das heißt, es werden nicht nur bereits bekannte Bewegungsmuster addiert, sondern die Funktion des menschlichen Bewegungsapparates grundsätzlich verändert. Trotzdem verfolgen beide Prothesen einen funktionalen Zweck. Die *Stomach Sculpture* hingegen ist eine funktionslose Prothese. Als rein ästhetisches Objekt ist sie im Inneren des Körpers dennoch nicht sichtbar und führt keine biologischen Aufgaben aus. Sie existiert einzig aufgrund des Willens des Künstlers, den menschlichen Körper zu gestalten - der *designable human* wird als solcher inszeniert. Die weiche Prothese des dritten Ohres am Arm geht dabei noch einen Schritt weiter: Der operative Eingriff erweitert den Menschen permanent, sein Körper verwächst mit der Prothese. Noch ist sie funktionslos, jedoch wartet sie darauf, sich als *Internetorgan* mit anderen Menschen zu verbinden. Wenn diese im Internet abrufen kön-

---

<sup>186</sup> Stelarc: Excess and Indifference, S. 6

nen, was Stelarc's Ohr hört, wird er selbst zur Prothese eines anderen Menschen. Seine Performances zeigen also verschiedene Ausprägungen dieses Verständnisses von Prothese als ein Ausdruck von Fülle und Vielheit: Vom Ersatzglied über das temporär erweiternde Glied wird sie permanent in den Körper integriert und schließlich virtuell. Diese Idee einer prothetischen Entwicklung ist in dieser Formulierung etwas überspitzt als teleologisches Prinzip dargestellt. Die vier vorgestellten Prothesen zeigen aber nichtsdestotrotz, dass Stelarc eine evolutionäre Notwendigkeit annimmt. Der Mensch hat sich schon immer prothetisch ergänzt und wird sein *enhancement* und *design* den technischen Möglichkeiten anpassen:

*„The body has always been a prosthetic body, one augmented by its instruments and machines. There has always been a danger of the body behaving involuntarily and of being conditioned automatically. We fear to become what we already are: zombies and cyborgs.“*<sup>187</sup>

Die verschiedenen Formen prothetischer Erweiterung sind Teil unserer Kultur und machen uns zu Wesen, die sich natürlicherweise mit Maschinen und Werkzeugen verbinden. Wir sind Cyborgs und es steht deshalb nicht zur Debatte, ob wir Cyborgs werden. Ebenso wie Steven Mentor vertritt Stelarc also die Ansicht, dass wir unaufhörlich und ganz alltäglich ein Dasein als Cyborg führen. Mentors Kriterien, mit denen er ein cyborgisches Dasein charakterisiert, lassen sich an den Performances Stelarc's nachvollziehen. In ihnen generiert der technisch aufbereitete Körper erstens spezifische Raum- und Zeitwahrnehmungen und verändert zweitens menschliche Bewegungsabläufe, indem er sie einerseits verbessert oder ihren Ablauf umgestaltet und andererseits in den Hintergrund drängt. Das *Exoskeleton* z. B. dehnt den menschlichen Körper auf ein 6-beiniges Gerüst aus, das auf eine ganz andere Art und Weise raumfüllend ist, als der Mensch es ohne die Erweiterung wäre und darüber hinaus den Raum in anderen Geschwindigkeiten durchschreitet. Und obwohl der zweibeinige Körper des Menschen eine ganz neuartige Form der Fortbewegung erlebt, bleibt er auf der Drehscheibe stehen.

Stelarc fasst evolutionäre Entwicklung nicht als Glücksfall auf, sondern als eine Wahl, die der Mensch hat. Der Körper ist ein Gerüst, welches es uns erlaubt die Welt in einer spezifischen Art und Weise wahrzunehmen. Prothesen erweitern diese Fähigkeiten und wir können sie bewusst einsetzen, um die menschliche Evolution zu gestalten. Die Art der Einbettung des Menschen in die Welt ist also

---

<sup>187</sup> Stelarc: *Zombies and Cyborgs*, S. 1

kein gegebener Zustand. Sie kann nicht nur jederzeit von ihm selbst angepasst werden, sondern muss sich an die technisierte Welt anpassen, um das Überleben des Menschen zu sichern: „We have brought ourselves to an evolutionary crisis point by generating a technological environment to which we cannot effectively adapt as a purely biological species.“<sup>188</sup> Die technische Aufbereitung unserer Körper ist ein notwendiges Element unserer Natur.

Dass diese Auffassung in ambivalenten Gefühlen resultieren kann, wurde an vielen Stellen in dieser Arbeit bemerkt. Wenn der menschliche Körper als gestaltbar erkannt wird, eröffnen sich aufregende Szenarien neuer Wahrnehmung von Welt oder der Idee einer besseren Anpassung an alte und neue Gegebenheiten. Es stellt sich auch die Frage, ob sich der Mensch nicht von seiner Natur entfernt, und er mit der Technik etwas an und in seinen Körper lässt, das ihn zerstört und behindert oder Handlungsgewalt vom Menschen auf die Maschine transferiert. Der oben erwähnte Artikel von Toby Freedman und Gerald S. Lindner in der Zeitschrift *Popular Science* z. B. thematisiert die Gefahr, die davon ausgeht, wenn der Mensch seine evolutionäre Entwicklung in die eigenen Hände nimmt.

Für Stelarc bestehen diese Bedenken nicht. Der menschliche Körper muss gestaltet werden, aber er kann auch gestaltet werden, weil er nicht der Sitz einer psychologischen Einheit ist, die Stelarc „psyche“ nennt: „I was always interested in the body as structure other than a site for the psyche or for social inscription - not as an object of desire but rather an object one might want to redesign, the body as a biological apparatus that fundamentally determines our perception of the world.“<sup>189</sup> Die Auffassung, dass der Körper eine psychologische Einheit, ein ‚Selbst‘ als innere Natur in sich trägt, ist nicht Grundlage für Stelarc's Körperbild. Er versteht ihn vielmehr als Struktur, die uns spezifische Informationen von unserer Umwelt vermittelt und in dieser Aufgabe aufbereitet und angepasst werden kann, ohne ein Bewusstsein zu schädigen.

Wenn der Körper etwas enthält, dann ist es Technik. Der hohle Körper (*hollow body*) wird von Stelarc mehrfach thematisiert. Am Anfang seiner Karriere denkt Stelarc über die Entwicklung einer synthetischen Haut nach:

*„It would be quite plausible to make a membrane permeable to oxygen so you could breathe through your skin. And if the skin also possessed some sophisticated photosynthetic capabilities, then it could produce nutrients for the body. So*

---

<sup>188</sup> Goodall, S. 1

<sup>189</sup> Stelarc2005, S. 215

*simply through a change of skin, we could radically hollow out the human body. [...] And a hollow body would be a better host for all the technological components you could pack into it.*<sup>190</sup>

Mit anderen Worten: je mehr biologische Funktionen des menschlichen Körpers technisch übernommen werden, desto mehr Platz ist im menschlichen Körper für Technik. Der Mensch wäre in seiner Selbstgestaltung freier. Die *Stomach Sculpture* illustriert dies:

*„The hollow body becomes a host, not for a self, but simply for a sculpture - an alien, electronic object moving, flashing and beeping in a wet and vulnerable internal environment. The body reclines, pacified in acceptance of the implant. But a machine mechanism dances within....“*<sup>191</sup>

Joanna Zylińska beschreibt diese Auffassung Stelarc's - und wie wir noch sehen werden auch die ORLANs - als „prosthetic ethics of welcome“ und verknüpft sie mit Derridas Idee von absoluter Gastfreundschaft. Diese erfordert es, das eigene Zuhause (*chez-moi*) zu öffnen und dem „unbekannten, anonymen, absolut Anderen“<sup>192</sup> anzubieten, ohne eine Gegenleistung zu erwarten und obwohl die Gefahr besteht, das Zuhause dabei zu verlieren. Zylińska interpretiert die Performances beider Künstler als thematische Verarbeitung von radikaler Gastfreundschaft und Annahme der unkalkulierbaren Differenz.<sup>193</sup>

Weder Stelarc noch ORLAN stellen einen ethischen Anspruch an ihre Arbeit. Jedoch realisieren beide eben jene von Derrida beschriebene radikale Offenheit für technische Erweiterungen und Veränderungen und relativieren im Zuge dessen ethische Forderungen wie z. B. jener nach der Unantastbarkeit des Körpers. In der *Stomach Sculpture* inszeniert Stelarc dieses ‚Sich-Öffnen‘ als bewussten Prozess. Die Skulptur wurde von ihm für einen Wettbewerb entwickelt, der eigentlich nach Skulpturen für den öffentlichen Raum suchte. Aus Stelarc's Sicht wird der hollow body in der Zukunft zum selbstverständlichen Raum für Technologien aller Art. Die Privatheit des Inneren wird verschwinden und vom Individuum für technische Erweiterungen und Veränderungen bereitgestellt werden. Auch andere Menschen werden in den Körper integriert, indem Sinneswahrnehmungen und Bewegungsabläufe ausgetauscht und übernommen werden. Das

---

<sup>190</sup> ebd., S. 229

<sup>191</sup> Stelarc2002, S. 26

<sup>192</sup> Derrida, S. 27

<sup>193</sup> Zylińska, S. 217

*Ear on Arm* Projekt illustriert dies, indem es als Internetorgan auch Stelarc selbst zur Prothese machen würde. Die Privatheit seiner Sinneswahrnehmungen wird aufgehoben, weil sie von fremden Menschen abgerufen werden können. So vermischen sich die körperlichen Grenzen zwischen Menschen. Stelarc prägt dafür den Begriff *Phantom Flesh* (abgeleitet von Phantomglied): "Haptic technologies will generate tactile and force-feedback experiences, enabling us to construct more potent physical presences of remote bodies, robots and AI agents."<sup>194</sup>

Eine andere Ausprägung dieser Idee verfolgt Stelarc in der Performance *Fractal Flesh*, 1995 auf der *Telepolis* in Luxemburg umgesetzt. *Fractal Flesh* definiert er als „bodies and bits of bodies spatially separated but electronically connected, generating similar patterns of recurring activity at different scales“<sup>195</sup>. Um diese Idee umzusetzen, verbindet er sich mit einer Schalttechnik, mit der seine Muskeln stimuliert und bewegt werden können. Über das Internet kontrollieren Menschen in Paris, Helsinki und Amsterdam Teile seines Körpers. Bei der Performance trägt Stelarc auch die *Third Hand*, die er selbst steuert. So wird sein Körper in einen Bereich geteilt, den er selbst kontrolliert, und in jenen, der kontrolliert wird. Es überlagern sich verschiedene Ausprägungen von Prothesen in einem Körper: Von außen angebrachte Prothesen und ihre Handlungsspielräume vermischen sich mit Körperbereichen, die zu Prothesen für andere Menschen gemacht wurden und andere Handlungsspielräume entwickeln. Sowohl Technik als auch Menschen greifen in Stelarc's Körper ein, steuern ihn und erweitern seinen Wirkungsraum. Sein Körper erstreckt sich von Luxemburg bis nach Australien, allerdings muss er für diese Erweiterung den Anspruch aufgeben, seine Bewegungen vorhersehen zu können. Es stellt sich deshalb die Frage, wo er selbst handelt und wo sein ‚Zuhause‘ übernommen wurde. Von außen kann der Unterschied zwischen den verschiedenen Handlungsträgern nicht erkannt werden. Der Zuschauer weiß nicht, wann die Technik, Stelarc oder ein anderes Individuum Bewegung initiieren. Nur ein Diagramm gibt über die Aufteilung Aufschluss.

In Stelarc's Performances entwickelt der Körper in Verbindung mit verschiedenen Prothesen also neue Eigenschaften. Für Stelarc ist der Körper deshalb obsolet (*obsolete body*). Das heißt, dass die alten Körperkonzepte nicht mehr greifen und in diesem Sinne auch vom posthumanen Körper gesprochen werden kann.

---

<sup>194</sup> Stelarc: *The Cadaver, The Comatose & The Chimera*, S. 1

<sup>195</sup> ebd., S. 1

Er ist weder Sitz des Ichs noch räumlich gebunden oder durch die Haut begrenzt. Seine Formen und Funktionen gehören nicht zur menschlichen Natur und können jederzeit verändert werden. Stelarc betont aber, dass der Körper im Zentrum seiner Auffassung steht, weil er es ist, der handelt oder mit anderen Körpern verbunden wird: „[...] we cannot operate disembodied. We cannot discard the body.“<sup>196</sup> Der Körper funktioniert lediglich anders als vorher und wird von Stelarc mit diesen Möglichkeiten inszeniert.

Weil die Prothesen also Bewegungsabläufe generieren und zumindest teilweise den Ablauf der Performances bestimmen, entmythologisiert Stelarc das Konzept der menschlichen Handlungsfreiheit. Er inszeniert einen Zustand, in dem sich menschliche Handlungsmöglichkeiten durch die spezifische Verbindung zwischen Mensch und Prothese generieren. Wenn der Zuschauer davon ausgeht, dass sich im Körper intentionales Handeln eines Ichs manifestiert, wird dies durch die von Stelarc auf die Bühne gebrachten Szenarien relativiert. Stattdessen inszeniert die Mischung aus Verlust von Kontrolle sowie der Gewinn von Handlungsspielräumen genau den Zustand menschlicher Aktionsmöglichkeiten, den Harrasser als Teilsouveränität bezeichnet.<sup>197</sup> Sowohl die Idee von *Fractal Flesh* als auch jene von *Phantom Flesh* oder dem *hollow body* lassen uns zu Wesen werden, die nicht mehr über alle Bewegungsabläufe frei verfügen oder Sinneswahrnehmungen ausschließlich selbst generieren. Auch die Benutzung der *Third Hand* initiiert Bewegungsabläufe, die der Körper vorher nicht von sich kannte und deren Steuerung er erlernen muss. Die Verschränkungen von Bewegungen, Wahrnehmungen, Technik und Mensch sowie verschiedenen Individuen lassen eine neue Einheit entstehen - etwas Drittes, das in diesem System eigenständig handelt. Deshalb weiß Stelarc nicht, wie die Performances genau verlaufen werden. „Performances might be structured, but not scripted“, sagt er in dem bereits erwähnten TED-Vortrag.

In den Inszenierungen erlebt der Körper sich selbst in Interaktion mit neuen Technologien. Stelarc erfährt vor dem Publikum am eigenen Leib, wie sich Handlungsgewalten verteilen, ohne eine ethische Bewertung vorzunehmen. Technologie ist - das ist bereits klar geworden - nichts ‚Böses‘ oder ‚Unnatürliches‘, auch wenn sie neue Körperkonzepte generiert. Sie ist auch nicht per se ‚gut‘, ‚funktional‘ oder ‚ästhetisch‘. In einem neuen System verändern sich zwangsläufig auch die Handlungsstrukturen und Handlungsoptionen. Bewegun-

---

<sup>196</sup> Stelarc: Probings, S. 121

<sup>197</sup> siehe Harrasser, S. 111-131

gen, die vorher Stelarc Körperteile vornahmen, werden nun z. B. von anderen Menschen oder Maschinen initiiert. Als Performance-Künstler trägt Stelarc die physischen Konsequenzen seiner Ideen. „*To make three films of the inside of my body, to suspend the body with steel hooks, to extend the body with a third hand: it was not enough to imagine and speculate. Rather, the approach was to actualize the idea, to experience it directly, and then try to articulate what happened. The resulting ideas are authenticated only by the actions.*“<sup>198</sup>

Er öffnet sich auf der Bühne dem Anderen bedingungslos. Am Anfang der Performance steht als bewusster Akt lediglich die Entscheidung des Künstlers, sich hinzugeben.

### **2.2.1.2 Die Prothetik als künstlerische Technik**

In den Performances inszeniert Stelarc in pointierter Art und Weise reale Erfahrungen des Menschen mit Technik. Im Grunde genommen zitiert er mehr oder weniger genau Entwicklungen, die bereits stattgefunden haben. Er kombiniert Technologien miteinander oder deutet sie um. Die *Third Hand* als erste Prothese verfolgt zunächst noch die simple Idee, auszuprobieren, was passiert, wenn eine mechanische Hand nicht eine fehlende Hand ersetzt, sondern zusätzlich an den menschlichen Körper angebracht wird. Das *Exoskeleton* geht auf Außenskelette zurück, die, wie beschrieben, bereits seit den 60er Jahren entworfen wurden. Die Idee, menschliche Fortbewegung mit Technologien zu verändern, die tierische Fortbewegung simulieren - wie die insektenartige des *Exoskeletons* - wurde an den Cheetah-Legs bereits Wirklichkeit. Das *Ear on Arm* Projekt lässt sich als Grundkonzept mit der Google-Brille vergleichen, die unser Blickfeld virtualisiert, über das Internet übertragbar und für andere erfahrbar macht und sich darüber hinaus selbst darin einspeisen kann. Bleibt die Brille noch abnehmbar, radikalisiert Stelarc das Konzept, indem er sich die weiche Prothese in Form eines Ohres in den eigenen Körper integrieren lässt. In diesem Rahmen werden rekonstruktive Prozesse zu konstruktiven. Stelarc knüpft grundsätzlich an die Möglichkeiten an, die bereits bestehen, und demonstriert, dass das Körperverständnis mit den technischen Möglichkeiten verbunden ist.

---

<sup>198</sup> Stelarc2005, S. 215/216

„Technology continues to radically interrogate the human condition“<sup>199</sup>, sagt Stelarc im TED-Vortrag von 2014 und erzählt, dass Herzschrittmacher entwickelt werden, die Blut ohne Herzschlag zirkulieren lassen. Es könnte also in Zukunft Leben ohne Pulsschlag geben - eine Idee, die bis vor Kurzem noch völlig absurd klang und unsere Auffassung von Körper, Körperleistung, Lebendigkeit, vielleicht auch Emotionen, die mit dem Herzschlag verbunden werden, in Frage stellen und *obsolet* machen könnte. An diesem Beispiel zeigt sich, wie tief Technologien in das kulturelle Leben des Menschen eingreifen. Stelarc lässt sich von diesen Experimenten, Erfindungen und Entwicklungen inspirieren. Der Mensch funktioniert anders, wenn er die technischen Möglichkeiten nutzt, und er wird sie nutzen. Stelarc's Vorgehen besteht darin, die Technologien aufzugreifen, zu vermischen, untereinander und mit seinem Körper zu verbinden. So schafft er Szenarien, welche aus der Realität gegriffen sind und dennoch im Rahmen der Performance wie durch ein Vergrößerungsglas pointiert und in ihrer fokussierten Aussage fremd und erschreckend erscheinen. Denn in den Inszenierungen erscheinen die Mensch-Maschine Verbindungen ohne Kontext, der sie in einen gewohnten Sinnzusammenhang stellen würde. Während das Außenskelett der *Cornell Aeronautical Laboratories* z. B. menschliche Kräfte verstärken soll und deshalb potentiell im Kriegswesen oder Katastrophenschutz eingesetzt werden kann, erhalten die insektenartigen, etwas abgehackten Bewegungen des *Exoskeleton* keinen Zusammenhang. Stelarc verschwindet fast in der Maschine, der Zuschauer sieht nicht, ob sie ihn oder er die Maschine bewegt und die Geräusche ihrer Mechanik sind aufgrund ihrer Verstärkung so laut, dass es scheint, als gäben sie den Rhythmus der Bewegung vor (obwohl sie im Grunde genommen von Stelarc, der das *Exoskeleton* steuert, produziert werden). Die Bewegungen folgen keinem erkennbaren Ziel oder Choreographie. Dargestellt wird lediglich, dass etwas funktioniert - ohne dass ganz genau erkannt werden kann, was oder warum.<sup>200</sup> So lenkt Stelarc die Aufmerksamkeit auf die Verbindung zwischen Mensch und Maschine als solche, indem er sie von einem begründenden, relativierenden oder sinnstiftenden Bedeutungszusammenhang befreit. Ähnlich verhält es sich mit der *Stomach Sculpture*, die das Innere des Körpers als Raum erobert, weil es eben geht. In dieser pointierten Umsetzung wirkt dies befremdlich, weil Tabus um Privatheit und Sichtbarkeit gebrochen und ethische

---

<sup>199</sup> Stelarc2014 [Stand 8.4.2015]

<sup>200</sup> siehe das Video *Exoskeleton. Stelarc & f18 in Eindhoven, 2013* auf der Internetseite Stelarc's: <http://stelarc.org/video/?catID=20258> [Stand 20.5.2015]

Richtlinien der Medizin relativiert werden. Die Endoskopie ist dem kranken Menschen vorbehalten, und ohne gesundheitlichen Grund derart in das menschliche System einzugreifen, mag sinnlos erscheinen.

In seiner Weigerung, sich ethischen Bedenken zu fügen, geht Stelarc so weit, dass er die Beeinträchtigung seiner Gesundheit als Konsequenz in Kauf nimmt. Sein Körper reagiert auf die im Rahmen des *Ear on Arm* Projekts eingesetzten Objekte mit einer Nekrose und einer Entzündung. So treibt Stelarc die Auflösung der Pole ‚krank‘ und ‚gesund‘ weiter. Der Mensch, der sich bedingungslos der Technik öffnet, ist weder krank noch gesund, er gibt den Zustand, in dem er seinen Körper bis dahin kannte, auf. Die Krankheit dient weder dazu, eine Verbindung zwischen Mensch und Maschine zu begründen, noch ist sie ein Resultat aus dieser Verbindung, das vermieden werden muss.

Der Mensch ist grundsätzlich nicht mehr eindeutig von der ihn umgebenden Maschinerie zu trennen. Stattdessen setzt er sich neu zusammen und funktioniert als eigenständiges System, dessen Bewegungs- und Kommunikationsspielräume sich verändern und erweitern. Denn Stelarc inszeniert seinen Körper in den Performances auch als einen, der sich mit Menschen auf anderen Kontinenten verbindet, Sinneswahrnehmungen in die ganze Welt ausstrahlt, sich wie ein riesiges Insekt bewegen kann und drei funktionstüchtige Hände sein eigen nennt. Aus dieser Perspektive eröffnet sich dem Rezipienten von Stelarc's Kunst der Blick auf ein futuristisch erscheinendes Menschsein, das völlig neue Möglichkeiten der Existenz bietet und dennoch dem bereits erreichten Stand technischer Aufbereitung entspricht.

Stelarc selbst formuliert in einem Interview mit dem Magazin *Wired*, welches sich dem Einfluss neuer Technologien auf Kultur, Wirtschaft und Politik widmet, dass er nicht daran interessiert sei Zukunftsvisionen zu kreieren. Vielmehr sieht er seine Aufgabe darin, die bereits bestehenden oder sich gerade ankündigenden Möglichkeiten auszuloten und zu untersuchen, ob ihre Umsetzung machbar oder wünschenswert sei: „I’ve never really been interested in sci-fi speculation. [...] [Artists can be] early alert warning systems, [generators of] contestable futures - possibilities that can be examined, evaluated, perhaps appropriated, often discarded.“<sup>201</sup>

Stelarc übernimmt also nicht nur wissenschaftliche Methoden ganz unmittelbar, er überträgt auch einen experimentellen Ansatz in seine Performances. Ein fertiges Werk ist nicht Ziel seiner Arbeit - Wissenschaft ist für ihn auch deshalb

---

<sup>201</sup> Stelarc Wired [Stand 23.6.2015]

Teil des künstlerischen Prozesses, weil er einen Versuchsaufbau konstruiert, mit dessen Hilfe er empirisch das Phänomen der Technisierung des menschlichen Körpers untersucht. In ihrem Vorwort zur Publikation *WissensKünste. Das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens* konstatiert Sigrid Weigel generell eine Tendenz der Gegenwartskunst, die Grenzen der traditionellen Künste durch den Rückgriff auf wissenschaftliche Forschungen, die in die Kunst integriert werden, zu durchbrechen. Sie schreibt dazu: Unter „dem Titel *artistic research* werden künstlerische Formen der Recherche erprobt, die an den Rändern und auf der Kehrseite wissenschaftlicher Systeme und Instrumentarien operieren, um der natürlichen, sozialen und technischen Umwelt mit ästhetischen Mitteln ein anderes Wissen abzugewinnen. Und häufig bearbeiten sie - mit den ihnen eigenen Zugangsweisen - dieselben Phänomene, mit denen heute auch die Wissenschaften befasst sind.“<sup>202</sup> Weiter oben wurde auch bereits Eduardo Kac zitiert, der seine eigene Kunst als eine charakterisiert, die sich moderne Technologien „zu eigen“ macht, um mit ihr „kritische Perspektiven künstlerisch zu realisieren und neu erfundenen Wesen physische Präsenz zu verleihen“<sup>203</sup>. Kac spricht hier von einer Simulation technologischer Möglichkeiten im Kunstwerk, in der sich bestimmte Entwicklungen außerhalb des Alltags realisieren und erproben lassen. In diese Reihe von Künstlern lässt sich Stelarc ohne Weiteres einreihen. Sein künstlerisches Schaffen besteht aus einem Experiment, in dessen Rahmen sein Körper mit prothetischen und chirurgischen Mitteln ergänzt wird. Die von Armstrong noch sehr vage formulierte Beobachtung einer ansteigenden Bewusstheit „of the relationship between arts, science, and new technologies“<sup>204</sup> im Rahmen der new body art kann an dieser Stelle konkretisiert werden. Die Prothetik zeichnet sich für Stelarc als mögliche künstlerische Technik nicht zuletzt dadurch aus, dass er mit ihr einen experimentellen Ansatz in der Kunst verwirklichen kann, der frei von Kontexten ist, die der Wissenschaft im Alltag auferlegt sind. Weder Ästhetik noch Funktionalität oder ethische Bedenken wirken im künstlerischen Bereich unmittelbar auf die Ausprägung der menschlichen Konstruktion. Stelarc arbeitet nur an sich und ist keinem Patienten oder Käufer verpflichtet. Außerhalb des wissenschaftlichen Bereichs kann er auf den ersten Blick waghalsige, unsinnige oder gefährliche Verbindungen mit der Technik eingehen. Er kann damit technologische Entwicklungen pointieren,

---

<sup>202</sup> Weigel, S. 11

<sup>203</sup> Kac, S. 125

<sup>204</sup> Armstrong, S. 307

ironisieren, in einem geschützten Rahmen ausprobieren und zur Debatte stellen. Die Ergebnisse dieser Experimente können eine Neubewertung von Wissenschaft, Medizin, Körperbildern und Zuschreibungen anstoßen. In diesem Sinne bezeichnet Chris Hables Gray Stelarc und auch ORLANs Kunst in seinem Aufsatz *In Defence of Prefigurative Art: The Aesthetics and Ethics of Orlan and Stelarc* als „präfigurativ“.<sup>205</sup> Stelarc führt am lebenden Modell vor, was möglich ist und stellt so Technologien zur Debatte.

Dabei sprengt Stelarc im Rahmen dieser Kunstproduktion am Körper nicht nur Grenzen menschlicher Existenz oder der Definition des Kunstobjekts, sondern er greift während des Herstellungsprozesses auch provozierend in die bestehenden Systeme ein - z. B. in das medizinische, indem er 10 Jahre lang nach Chirurgen sucht, die gewillt sind, Operationen aus künstlerischen Gründen an einem gesunden Mann vorzunehmen.<sup>206</sup> In diesen 10 Jahren stellte Stelarc an das medizinische System die Forderung nach operativer Aufbereitung zu künstlerischen Zwecken und wurde so lange aus ethischen Gründen abgelehnt, bis sich Chirurgen fanden, die sich dem Projekt verpflichteten. Einerseits ist diese Öffnung der chirurgischen Technik künstlerischen Belangen gegenüber das Resultat sich weiter entwickelnder Möglichkeiten. In dem Interview mit *Wired* gibt Stelarc zu bedenken: “Had I found surgeons in 1996, it probably wouldn’t have resulted in the state-of-the-art surgical construct it is now”.<sup>207</sup> Andererseits ist sie aber auch Ausdruck zweier sich verändernder Systeme. Kunst und Chirurgie beginnen den gestalterischen Aspekt der plastischen Chirurgie immer deutlicher zu erfassen und untereinander auszutauschen. Denn nicht nur erkennt Stelarc den gestaltenden Aspekt der plastischen Chirurgie und will ihn unmittelbar im künstlerischen Bereich nutzen. Auch die Chirurgen scheinen die Bereitschaft zu entwickeln, den kreativen Aspekt ihrer Arbeit vom Anspruch der Heilung zu separieren und als solchen in andere Bereiche zu transferieren. Für Dufourmentel war die Idee, wie Picasso zu arbeiten 1948 noch ein rein theoretisches Gedankenspiel. Mit Arbeiten wie jenen von Stelarc wird dieses aber Realität. Im Auftrag der Kunst schneidet der Chirurg das Fleisch eines Menschen und formt ein Ohr an seinem Unterarm. Es mischen sich so Herstellungsverfahren, Ausführende, Handlungsgewalten.

---

<sup>205</sup> Hables Gray, S. 185

<sup>206</sup> siehe Stelarc Wired [Stand 23.6.2015]

<sup>207</sup> ebd. [Stand 23.6.2015]

Die vollzogene Mischung der Praktiken von Kunst und Medizin oder Wissenschaft, von Alltag und einem Bereich, der traditioneller Weise außerhalb der Gesellschaft dieselbe kommentiert, macht den Transfer von der Repräsentation zu einer Arbeit am eigenen Körper möglich. Während die Dadaisten die Mensch-Maschine-Verbindung und die operativen Veränderungen am Körper *darstellen*, ist Stelarc Ausdruck derselben. Anknüpfend an Künstler wie z.B. Steichen wird das in der Kunst bearbeitete Objekt auch hier zum bearbeiteten Subjekt. Allerdings geht Stelarc einen entscheidenden Schritt weiter, indem er sich selbst zum künstlich geformten Organismus macht. Inwieweit er sich dabei als Kunstwerk begreift, dazu später mehr. An dieser Stelle soll lediglich festgehalten werden, dass dieser Transfer von der Repräsentation der Gestaltung zum gestalteten Sein ausschließlich aufgrund der wissenschaftlichen Entwicklungen in der Prothetik und der plastischen Chirurgie möglich geworden ist. Die körpergestaltenden Praktiken werden von Stelarc dazu genutzt, seinen eigenen Körper außerhalb des Kontextes medizinischer Diagnosen oder politisch motivierten Forschungen zu formen. Dabei lässt sich in seinem Werk eine Entwicklung nachvollziehen: die temporären Mensch-Maschine- oder Mensch-Mensch-Verbindungen, die er im Rahmen der Performances eingeht, treibt Stelarc weiter und bearbeitet seinen Körper permanent. Dieser bearbeitete Körper spricht, denkt, bewegt sich und nimmt am Alltag teil. So wird in der oben beschriebenen Weise die Thematik der Mensch-Maschine-Verbindung und des *designable human* aus medizinischen und wissenschaftlichen Kontexten herausgelöst, modellhaft umgesetzt und zur Debatte gestellt. Im Gegensatz zur Bearbeitung im Bild oder in der Skulptur bleibt der bearbeitete Körper dabei nicht im Museum oder in der Performance verhaftet und damit in einem vom Alltag losgelösten Umfeld, sondern macht gerade durch seine Lebendigkeit darauf aufmerksam, dass die zur Debatte stehenden Praktiken bereits durchführbar sind und durchgeführt werden.

Haraway bezeichnet die neue Weltordnung, welche mit der technologischen Vernetzung des Menschen entsteht, als Zeitalter der „Simulation“ - im Gegensatz zur organischen Industriegesellschaft, die sich durch „Repräsentation“ auszeichnet.<sup>208</sup> Genau dieser Umschwung hin zur Simulation lässt sich in Stelarc's Vollzug des künstlerischen Experimentes in diesem Sinne auch in der Kunst nachvollziehen. Netzwerke zwischen ihm und Maschinen, anderen Menschen, den Wissenschaften und der Kunst werden auf der Bühne zur Aktion gebracht.

---

<sup>208</sup> siehe Haraway, S. 48

Sowohl die Performances als auch Stelarc's Herstellungsverfahren und schließlich auch sein Körper können als Simulationen cyborgischer Phantasien charakterisiert werden.

Aufgrund dessen ist auf den ersten Blick nicht eindeutig zu unterscheiden, wo der künstlerische Prozess auszumachen ist und welchen Stellenwert die prothetischen und chirurgischen Praktiken als Praktiken des Alltags darin haben. In dem oben genannten Interview mit *Wired* beschreibt Stelarc seine Arbeit als künstlerische und charakterisiert dieselbe als eine, die in einem öffentlichen und vom Alltag getrennten Bereich menschliche Existenz experimentell auslotet. Auch auf seiner Internetseite tritt Stelarc als „performance artist“<sup>209</sup> auf. Er ist ausgebildeter Künstler und hat mehrere Preise und Stipendien für sein Werk erhalten (das *Ear on Arm* Projekt z. B. erhielt 2010 den *Ars Electronica Hybrid Arts Prize* und 2012 wurde Stelarc der *Michael Cook Performance and Body Artist Award* zugesprochen). Das heißt, Stelarc tritt grundsätzlich als Künstler auf. Trotzdem beschreibt er seine Rolle in einem Interview mit Sabine Flach, welches in der oben zitierten, von ihr selbst und Sigrid Weigel herausgegebenen Publikation erschienen ist, wie folgt:

*„Die Schwierigkeit besteht natürlich darin, weder als Künstler noch als Wissenschaftler kategorisiert zu werden. Ästhetische Belange interessieren mich eigentlich nicht und methodische Forschung auch nicht. Natürlich wendet man neue Medien an und erzeugt dabei verschiedene Bilder und Informationen. Die meisten meiner Projekte überschreiten mein persönliches Wissen und Können. Oft sind damit finanzielle und künstlerische Kompromisse verbunden. Ich kann nicht programmieren, ich bin kein Ingenieur, und mein Wissen über den Körper ist ein sehr oberflächliches. Genau genommen habe ich gerade aus meinem begrenzten Wissen, meiner Inkompetenz und meinen Versäumnissen einen Beruf gemacht.“*<sup>210</sup>

Entgegen der Selbstpräsentation auf seiner Internetseite lehnt Stelarc hier die eindeutige Einordnung seiner Person als Künstler ab. Er stellt sich als Mensch dar, der weder ästhetisch noch wissenschaftlich motiviert handelt und sich keinem Wissensgebiet eindeutig zuordnen lässt. Dabei verortet sich Stelarc in einem Netzwerk aus Bereichen und Experten, die er nutzen will, aber nicht ausfüllen kann und deshalb von außen in einen Herstellungsprozess integrieren muss. In dieser Narration betont er also das cyborgische Motiv seines Handelns

---

<sup>209</sup> Stelarc Biography [Stand 23.6.2015]

<sup>210</sup> Stelarc2011, S. 101

und Seins, welches sich selbst aus verschiedenen Systemen erschafft und Zuschreibungen aller Art verweigert.

Fasst man den Herstellungsverlauf als künstlerischen auf (immerhin spricht Stelarc trotz allem auch in diesem Zitat von „künstlerischen Kompromissen“), bedeutet das, dass künstlerische Produktion um technische Möglichkeiten und operative Verfahren erweitert wird und gleichzeitig an Freiheit verliert - denn nun sind es die Experten, die Operationen aus ethischen oder technischen Gründen ablehnen können oder erklären, dass bestimmte Vorhaben nicht zu realisieren sind. Die selbstbestimmte Verfügung über den eigenen Organismus wird einerseits von Stelarc inszeniert. Er öffnet sich der technischen Umstrukturierung seines Körpers nicht nur, er sucht, plant und entwickelt sie. Er ist Leiter und Regisseur seiner eigenen cyborgischen Geburt, indem er sich in beständiger Verhandlung mit den Experten befindet und seine Vorstellungen umsetzt. Andererseits muss sich Stelarc auch übergeben - technische Einschränkungen, gesundheitliche Risiken und die Bereitschaft der Experten engen das selbstbestimmte Handeln ein. All diese Facetten bestimmen Stelarc's öffentliche Darstellung seiner Arbeitsweise auf seiner Internetseite und in Interviews. Er ist sowohl Künstler als auch kein Künstler, Wissenschaftler, kein Wissenschaftler, selbst- und fremdbestimmt. Er ist technisch veränderter Mensch und legt die Prothesen gleichzeitig nach den Performances wieder ab. Seine Arbeitsweise illustriert sowohl die Kontrolle über Technik als auch das Aufgehen in derselben. Stelarc ist Cyborg - sowohl in seinem beruflichen als auch in seinem körperlichen Sein und darüber hinaus im Rahmen seiner Herstellungsprozesse. Letztendlich vermischen sich alle Systeme beständig miteinander. Kapitel 3 wird zeigen, wie ORLAN die ästhetische Chirurgie explizit als künstlerische Technik einsetzt - dies lässt sich sowohl am Aufbau der Performances nachvollziehen als auch in ihrer Narration über sich selbst als Künstlerin. Stelarc vermeidet diese expliziten Zuschreibungen zu Gunsten des cyborgischen Konzeptes. Er umgeht eine klare Aussage über ein System, das aus vielen Elementen besteht.

Betrachten wir dazu als Beispiel seine Narration über die Operationen für das *Ear on Arm* Projekt genauer: in Zusammenarbeit mit den Chirurgen passte Stelarc seine ursprüngliche Idee den technischen Möglichkeiten an. Selbst während der Operationen wurde die Vorgehensweise den Entwicklungen des Verlaufs angeglichen und im Hinblick auf das Mikrophon erbrachte der Eingriff nicht das gewünschte Ergebnis. Stelarc setzt in solchen Prozessen die Neugierde und den Forscherdrang der ausführenden Personen - sich selbst eingeschlossen - in Szene. Das experimentelle Vorgehen, mit dem die Teams immer wieder versu-

chen, bestimmte Vorgaben Stelarc zu erreichen, auszuprobieren und - sollten die Versuche nicht funktionieren - zu adaptieren, ist der Wissenschaft nicht fremd. Im Falle der plastischen Chirurgie wurde in der Einleitung dargestellt, dass durch das Experimentieren und durch Anleihen von Materialien und Techniken aus anderen Bereichen wichtige Weiterentwicklungen stattgefunden haben. Die Narration betont also, dass Stelarc seinen Körper erstens der Technik ausliefert und zweitens das chirurgische Vorgehen unmittelbar und unverfälscht auf den Bereich der Kunst überträgt. Sie beschreibt das chirurgische Vorgehen nicht vordergründig als künstlerische Praktik. Dieses Argument wird dadurch gestützt, dass Stelarc den operativen Vorgang fotografisch dokumentieren lässt, und diese Fotoserie zwar Grundlage für eine weitere künstlerische Inszenierung in Form einer Ausstellung ist. Stelarc überlässt diese Präsentation der Anwendung der Technik allerdings einer anderen Künstlerin und unterscheidet sich dadurch in seiner Vorgehensweise grundsätzlich von ORLAN. Diese integriert die Bilder, Filme und in der Operation verwendeten Objekte auch nach den Performances in ihre Kunstproduktion und kommentiert und deutet damit den Moment der Umformung immer wieder neu. Stelarc hingegen ist nicht in dieser Form an dem operativen Verfahren interessiert. Er verarbeitet das Ergebnis - seinen Arm mit Ohr - in Performances und Skulpturen, nicht aber den Vorgang der Herstellung.

Grundsätzlich wird die Herstellung der Prothesen nicht durch Bilder vermittelt, zieht sich aber beständig in der Narration Stelarc als Metaebene durch den künstlerischen Prozess. Der Betrachter der Performances weiß oder kann wissen, wie der auf der Bühne agierende Cyborg entstanden ist. Die Information ist wichtig, um das Kunstwerk zu durchdringen und in seiner Aufgabe, technisches Potential am menschlichen Körper zu erkunden, zu verstehen. Der Betrachter sieht z. B. wie Stelarc im Moment der Aufführung mit der *Third Hand* verschmilzt. Gleichzeitig kann der Rezipient wissen, dass Stelarc die Hand bei *Imasen Electric Industrial Co.* in Auftrag gab, dass sie aus Aluminium, Stahl, Acryl, Latex, Elektroden, Kabeln und einem Batteriekasten besteht, und Stelarc - wenn es möglich gewesen wäre - am liebsten eine semi-permanente Prothese hätte bauen lassen. In diesem Sinne werden Prothetik und Chirurgie nicht als künstlerische Technik inszeniert, aber sie sind trotzdem Teil der Performance, weil das Wissen darüber, dass und wie Stelarc seinen Körper nachhaltig mit diesen Mitteln erweitert, als Hintergrundinformation zur Wirkung der Aufführung beitragen und in das Kunstwerk eingespeist sind.

Seinem Auftrag gemäß bestehende Möglichkeiten auszuloten steht im Zentrum von Stelarc Schaffen nicht ein künstlerisch gestaltetes Wesen hervorzubringen. Sein Körper ist kein Kunstwerk. Sein Körper ist lebender Cyborg, er selbst ist prophetisch aufbereiteter Künstler, der nach der Aufbereitung als solcher in Aktion tritt. Sein mit der Prothese verbundener Körper stellt allerdings ein für künstlerische Prozesse permanent geformtes Objekt dar. Als lebender Cyborg agiert Stelarc somit auch im Alltag. Dies beschreibt er in einem Interview mit Marquard Smith, wenn er sagt, dass „sein Körper“ nach Jahren der immer wieder vollzogenen Verbundenheit mit Prothesen anders spricht und agiert als vorher.<sup>211</sup> An der *Ear on Arm* Prothese wird diese Tatsache, wie bereits aufgezeigt, besonders deutlich, weil das an seinen Arm operierte Ohr auch außerhalb der Performances mit Stelarc verbunden bleibt. Stelarc beschreibt im TED-Vortrag von 2014 die Begegnung mit einem Kind, dem er sein Ohr am Arm zeigt. Das Kind reagiert, indem es nach seinem linken Ohr am Kopf sucht. Mit diesem Beispiel illustriert Stelarc, dass er ebenso grundsätzlich und alltäglich das Verständnis vom menschlichen Körper beeinflusst wie die technischen Entwicklungen es tun. Er betont damit einen korrigierenden Anspruch seiner Kunst, die in das alltägliche Leben eingreift.

Gleichzeitig verweist er selbst darauf, dass der Körper zum permanent bearbeiteten Material wird und stellt diese Tatsache in den Kontext künstlerischer Herstellungsprozesse. In einem Interview mit Jens Hauser spricht Stelarc von der skulpturalen Behandlung seines Körpers und weist darauf hin, dass diese nicht zuletzt aufgrund der Zeit, die der Heilungsprozess benötigt, nicht einfach zu vollziehen ist: „You quickly realize that the body is a living system which isn't easy to surgically sculpt! The body needs time to recover from the surgical procedures.“<sup>212</sup> Stelarc ist also auch Material - ein Material, dessen Bearbeitung in Folge seiner Eigenschaften besondere Erfahrung und Kenntnisse verlangt.

Obwohl der gestalterische Aspekt also nicht ausgeklammert wird, vollzieht Stelarc die Formung seines Körpers nicht vorrangig unter einem künstlerischen Impetus. Auch hier entzieht er sich eindeutigen Zuschreibungen. Selbstbestimmte Konstruktion der eigenen Physis ist seiner Auffassung nach vor allem eine alltägliche Möglichkeit, die Stelarc künstlerisch umsetzt. Die Komplikationen nach den Operationen lassen offenbar werden, dass der Künstler in diesem Fall ein Material verwendet, welches langfristig und auch lebensbedrohlich be-

---

<sup>211</sup> Stelarc2005, S. 230

<sup>212</sup> Stelarc: *Excess and Indifference*, S. 2

schädigt werden kann. Da aber Stelarc davon ausgeht, dass die Gestaltung seines Körpers Teil seiner Natur ist, die er bewusst in die eigenen Hände nimmt, beschreibt er die auftretenden Schwierigkeiten nicht als Warnung. Vielmehr sind sie Teil der positiven und negativen Erfahrungen der Verbindung zwischen Körper und Technik generell und des künstlerischen Schaffensprozesses von Stelarc im Speziellen. Wenn sie auftreten, müssen sie in den Ablauf der menschlichen Aufbereitung integriert werden. Dies betrifft den Alltag genauso wie den künstlerischen Bereich.

Grundsätzlich nimmt Stelarc also genau wie Hausmann an, dass die prothetische Aufbereitung im Alltag stattfindet und den Menschen nicht nur in seinem Aussehen, sondern auch in seinen Fähigkeiten und Denkmustern nachhaltig prägt. Auch Stelarc vertritt den Standpunkt, dass der Mensch technischen Entwicklungen nicht entfliehen kann und sie deshalb umsetzen muss. 60-70 Jahre nach Hausmann ist Stelarc's Bild von der prothetischen Ergänzung des Menschen aber dennoch eines, welches von einer viel tiefer greifenden Veränderung der menschlichen Natur geprägt ist. Nicht nur verbindet sich der Mensch mit der Technik, er geht in ihr auf. Es entstehen Netzwerke zwischen Technologien und Menschen, in denen sich Körper und Handlungsgewalten auflösen und selbst räumliche Distanzen keine Rolle mehr spielen. Die reine Darstellung dieser Verhältnisse im Kunstwerk erscheint infolgedessen völlig unzureichend. Nur im Experiment, in der Simulation kann die Vernetzung, die der neuen Gesellschaft zu Grunde liegt, umgesetzt werden. In diesem Sinne sieht Stelarc seine Rolle als korrigierende - er stellt sich als Cyborg einem Publikum vor und stellt im Experiment verschiedene Ausprägungen technischer Aufbereitung zur Debatte.

Damit vertritt Stelarc eine sehr extreme Sichtweise in der Diskussion um den aufbereiteten Menschen. Seine Experimente um die unbedingte Öffnung des Körpers der Technik gegenüber erschaffen Wirklichkeiten, die so radikal sind, dass die gegenseitige Auffassung mit eingeschrieben erscheint. Eine entgegengesetzte Position, die den menschlichen Organismus schützen und bewahren will, und die Stelarc in seinen Projekten aushebelt, wird z.B. von dem Kulturwissenschaftler Paul Virilio vertreten.

Virilio argumentiert aus einer christlichen Perspektive heraus, die den Körper als gottgegebene Einheit begreift, in welche der Mensch nicht selbst schöpferisch eingreifen darf. Er fasst die technische Veränderung des Körpers grundsätzlich als kriegerische Handlung auf, die eine technisierte Gesellschaft gegen

das Individuum vornimmt und darin resultiert, dass sich die natürlichen Grenzen des Körpers auflösen.

Anfang des 21. Jahrhunderts kommt es zu einem kulturellen Umschwung, den Virilio „transplant revolution“ nennt: Technik und Körper vermischen sich und sind nicht mehr voneinander zu unterscheiden.<sup>213</sup> Technisch simulierte Realitäten substituieren eine ursprüngliche Realität, die Virilio in einem Interview mit Louise Wilson als „actual reality“ bezeichnet. Sie ersetzen das gottgegebene, natürliche und einheitliche Erleben des Menschen. „The eye and the hand are replaced by the data glove, the body is replaced by a data suit, sex is replaced by cybersex. All the qualities of the body are transferred to the machine. [...] We haven't adjusted yet, we are forgetting our body, we are losing it. This is an accident of the body, a de-corporation.“<sup>214</sup>

Deshalb ist die Mischung von Systemen - z. B. zwischen Mensch und Maschine - für ihn kein Ausdruck von Fortschritt oder Befreiung. Er kritisiert Haraway und den an ihre Theorie anknüpfenden Cyberfeminismus, indem er ihn als Fundamentalismus charakterisiert, der individuelle Entwicklungsmöglichkeiten den Technologien unterordnet und den Körper zerstört.<sup>215</sup>

Deshalb kritisiert Virilio Stelarc's Kunst in einem Interview mit Nicholas Zubrugg:

*„For me, man is the last of God's miracles. Hence my rejection of all eugenic theories based upon the argument that man is only a prototype awaiting improvement. And Stelarc's research is quintessentially eugenicist in the sense that he's trying to improve his condition.[...] And I'm fundamentally opposed to eugenics! I believe that man is finished!“<sup>216</sup>*

Stelarc integriert den Aufsatz *Virilio, Stelarc and Terminal Technoculture* von Zubrugg in den Korpus von Texten auf seiner Internetseite und integriert damit die Diskussion um beide Auffassungen über den Körper in seine Selbstdarstellung. Virilios Kritik an Stelarc's Kunst ist genau der Pol in der Diskussion über den designable human und körperverändernde Technologien, den Stelarc aushebeln will. Er schwingt deshalb in seinem Werk und in seiner Narration über seine Arbeit gleichsam mit. Die Vorstellung von der gottgegebenen Einheit des Körpers ist einerseits der Hintergrund von dem sich seine Projekte vehement

---

<sup>213</sup> siehe Armitage [Stand 23.09.2016]

<sup>214</sup> Virilio [Stand 23.09.2016]

<sup>215</sup> Armitage, [Stand 23.09.2016]

<sup>216</sup> unveröffentlichtes Interview mit Nicholas Zubrugg, zitiert in: Zubrugg,, S. 178

absetzen. Andererseits ist sie eine Sichtweise, die Stelarc mit der konsequenten Umsetzung eines in der Technik aufgehenden Menschen evoziert und diskutiert. Stelarc kontert in einem anderen Interview mit Zurbrugg:

*„Virilio [...] sees technology as a kind of threat to the body...Technology outside the body might be ok, but he seems to see technology as more of a threat when it invades the body's tissues - as if it betrays a body operating with a capital ,I‘ [...]... This is just a query, but is it possible to consider a body without an ,I‘, without a self, in the traditional metaphysical way?...these are central questions.“<sup>217</sup>*

### **2.2.2 Matthew Barney - *disabled* und *superabled***

Während Praktiken der Selbstoptimierung für Stelarc eine evolutionäre Selbstverständlichkeit sind, werden sie von Matthew Barney als Kraft untersucht, die das Individuum antreiben und Grundlage für kreative Prozesse sind. Während Stelarc sich deshalb den sowieso nicht abzuwendenden Umstrukturierungen des Körpers öffnet, initiiert Barney dieselben, um Macht über ihn zu gewinnen.

Matthew Barney wurde 1967 geboren und beginnt, Anfang der 1990er Jahre auszustellen. In der High School spielt Barney auf sehr hohem Niveau Football und schließt sich dem Wrestlingteam an. 1986 nimmt er ein Medizinstudium auf, weil er plastischer Chirurg werden will. Dieses bricht er nach zwei Semestern ab, um sich einem Kunststudium in Yale zuzuwenden, welches er 1989 beendet.

Barney ist von der Performance-Kunst der 60er Jahre beeinflusst.<sup>218</sup> Er arbeitet selbst überwiegend als Performance-Künstler und darüber hinaus als Regisseur. In seinen Arbeiten vereint er sowohl das Interesse an plastischer Chirurgie als auch am Leistungssport - in beiden Disziplinen ist der Körper grundsätzlich veränder- und optimierbar. Die Gestaltung des eigenen oder fremden Körpers durch Operationen und Vermischungen mit anderen Wesen oder Technologien

---

<sup>217</sup> zitiert nach Zurbrugg, S. 188

<sup>218</sup> „Ich kenne die Künstler nur aus Dokumenten und Archivmaterial, aus Fotos und Video-Bändern. Wir aus unserer Generation haben ja niemals eine Performance oder Aktion dieser Art selbst gesehen. Aber wir haben möglichst exakt zu rekonstruieren versucht, was diese Künstler in den Aktionen machten und wie diese Aktionen aussahen. Das hat mich sehr fasziniert.“  
Barney1995 [Stand 13.4.2015]

werden von Barney deshalb an verschiedenen Stellen thematisiert und umgesetzt. Aus seinen Erfahrungen greift Barney regelmäßig auf ein Set von Materialien zurück, das er immer wieder inszeniert: Vaseline sowie Polyethylen und mit ihm verwandte Materialien werden in ihrem Verhalten in verschiedenen Zuständen untersucht und außerdem als Materialien angewendet, die den Körper innerlich und äußerlich prothetisch erweitern können.

Zu den Hauptwerken Barneys gehören die *Drawing Restraint* Reihe und der *Cremaster Cycle*. In der *Drawing Restraint* Reihe beschäftigt sich Barney mit dem Kreieren von Form aus einem Widerstand heraus. Er beginnt seine künstlerische Arbeit mit ihr und kehrt bis heute immer wieder zu ihr zurück. 1987-89 entstanden *Drawing Restraint 1-6* in Form von Atelier-Performances. *Drawing Restraint 7* ist der erste Film der Reihe, der weitere Arbeiten, wie den *Cremaster Cycle*, vorbereitet und 1997 veröffentlicht wurde. 2005 entstand ein weiterer Film, *Drawing Restraint 9*. Von 2005 bis heute führt Barney die Serie in Form von Performances, die für spezielle Orte, Galerien oder Museen konzipiert werden, fort. In einem Interview mit Kitty Scott und Jorn Weisbrodt, das 2014 in der *Art Gallery Ontario* stattfand, erklärt Barney, dass *Drawing Restraint* eine Serie ist, zu der er immer wieder vornehmlich dann zurückkehrt, wenn sich zwischen größeren Projekten Arbeitspausen ergeben.<sup>219</sup> Zu diesen größeren Projekten gehört z. B. der *Cremaster Cycle*, ein episches Filmwerk in fünf Teilen.

Im Folgenden werde ich vor allem auf die Anfangsperformances der *Drawing Restraint* Reihe eingehen und Szenen aus dem Film *Cremaster 3* mit Aimee Mullins untersuchen. Ich werde das Bild des erweiterten Körpers herausarbeiten, das Barney als ehemaliger Leistungssportler generiert. Die Vorstellung, dass Selbstoptimierung und die Überwindung des Hindernisses, das der eigene Körper darstellt, Produktivität ermöglichen, ist für seine Arbeit zentral.

### **2.2.2.1 *Drawing Restraint***

Die *Drawing Restraint* Performances können in eine Phase eingeteilt werden, in der Barney im Studio arbeitete und in eine zweite, in der er von 2005 bis heute Inszenierungen für öffentliche Räume - Museen und Galerien, oft im Kontext

---

<sup>219</sup> siehe Barney2014

dort stattfindender Ausstellungen anderer Werke seines Oeuvres - konzipiert. Ich konzentriere mich hier vor allem auf die erste Phase, in der das Grundthema der gesamten Serie in seiner unmittelbaren und einfachen Umsetzung besonders deutlich werden. Das thematisch alle Arbeiten verbindende Element ist die Aufgabe, Umfeldler zu schaffen, „[which] were about imposing resistance on the act of drawing.“<sup>220</sup> Es handelt sich um eine Hommage an die tägliche Zeichenpraxis, die durch selbst konstruierte Hindernisse, Körpereinschränkungen oder selbst gestellte Aufgaben erschwert und dennoch durchgeführt wird. Zwischen 1987 und 1989 führt Barney sechs Performances durch, die er fast alle für sein Atelier konzipiert. In jeder Inszenierung konstruiert er ein anderes Geflecht von Apparaturen, in die der Körper während des Prozesses des Zeichnens eingebunden ist. Außer *Drawing Restraint 5* fanden alle der ersten sechs Performances ohne Publikum statt. Sie wurden in Form von Fotos dokumentiert.

Für *Drawing Restraint 1* (Abb. 11) baut Barney mit Rampen zwei schiefe Ebenen an jeweils eine Wand seines Ateliers. Ein elastisches Band, welches am Boden befestigt ist, wird um seinen Oberschenkel geschlungen. Beim Hinaufsteigen auf die Ebenen steigt auch der Widerstand des elastischen Bandes. Mit einem Stift, der über einen Stab verlängert ist, zeichnet Barney auf an der Wand festgemachten Blättern. Auf den Fotos sieht man ihn ebenfalls über den konstruierten Platten, an Griffen an der Wand hängend und vom elastischen Band zurückgehalten, zeichnen.

*Drawing Restraint 2* erweitert den Aufbau von *Drawing Restraint 1*: „I used longer and heavier tools to generate the drawings on more challenging ramps. I performed a variation on hockey skates. [...] Finished drawings were never produced.“<sup>221</sup> Rampen und Griffe füllen nun den gesamten Atelierraum.

In *Drawing Restraint 3* befasst sich Matthew Barney das erste Mal mit Vaseline, mit der er eine Langhantel überzieht. Seine Hände sind mit einer Schicht Kalk versehen. Der Staub, der bei der Benutzung der Hanteln herunter fällt, wird auf Platten am Boden aufgefangen und so dokumentiert.

In *Drawing Restraint 4* schiebt Barney - er trägt dabei ein Kleid - einen Schlitten, der Football-Spielern dazu dient, Beinkraft zu trainieren, durch einen Korridor. An den Schlitten ist ein Stift angebracht. Barney „pushed the sled [...]“

---

<sup>220</sup> Barney2001, S. 8

<sup>221</sup> Obrist, S. 21

attempting to make a linear drawing on the floor.“<sup>222</sup> Seine Schuhe wurden abgeklebt, um Verfärbungen auf dem Boden zu vermeiden.

*Drawing Restraint 5* ist die einzige der sechs Performances, die Barney vor einem Publikum aufführte. Mit einer Schrotflinte, die für Tontaubenschießen verwendet wird, schießt er drei Markierungen an die Wand. Wieder wird seine Hüfte mit einem Gummiband mit dem Boden verbunden, während Barney die drei Male zeichnend komplettiert. Die Zeichen stehen für die drei Phasen des künstlerischen Prozesses, den Barney *The Path* nennt und in Form eines Symbols, das *Field Dressing*, zum immer wiederkehrenden Logo seines gesamten Werkes macht.

In *Drawing Restraint 6* bringt Barney ein Trampolin auf seinem Atelierboden an und neigt dieses um 15 Grad. Über einen ganzen Tag hinweg zeichnet er mit jedem Sprung einen Strich als Teil eines Selbstportraits an die Decke. Die Performance wurde nicht dokumentiert und 2004 erneut umgesetzt.

Die ersten sechs Performances der Reihe inszeniert Barney noch zu College-Zeiten. Sie markieren also den Beginn seiner künstlerischen Entwicklung und enthalten bereits Grundelemente, die Barneys gesamtes Werk prägen. Dazu zähle ich das beginnende Interesse an bestimmten Materialien, ein Körperbild, in dessen Rahmen der Körper überformt und überwunden werden muss, um seine kreative Energie gerichtet ein- und umsetzen zu können, und die Definition des kreativen Aktes mit Hilfe eines Symbols.

In den ersten Performances setzt Barney als erstes die Erfahrungen um, die ihm aufgrund seiner Sportlerkarriere am nächsten sind - er begreift den Körper als Werkzeug und setzt ihn als solches in den Mittelpunkt seiner Atelier-Inszenierungen. Wir werden sehen, wie die Erfahrung des Leistungssports sowohl seine Materialauswahl als auch das Verständnis, das er von diesem Material entwickelt, prägt. Schließlich verwendet Barney Schlittschuhe, ein Trampolin, Schlitten oder Schrotflinte - alles Elemente aus dem Bereich des Sports.

Barney erklärt darüber hinaus in mehreren Interviews, dass die Idee der Performances auf dem Trainingskonzept der Hypertrophie aufbaut: der Muskel wird trainiert, indem er erst durch übergroße Belastung zerstört und danach im Heilungsprozess größer und stärker wird. Deshalb ist der Vergleich Nancy Sectors

---

<sup>222</sup> ebd., S. 39

der jeweiligen Raumgestaltungen mit einem Krafraum sinnvoll.<sup>223</sup> Barney selbst spricht von Räumen, in denen Experimente stattfinden sollen.<sup>224</sup>

Zur Debatte steht dabei der Prozess des Zeichnens:

*„At the same time the word ‚facility‘, or ‚facile‘, seemed appropriate to what it felt like to sit down and make a drawing without some kind of external resistance, or without a program. In that sense I think there was a feeling of doubt about the endeavor, sitting down and making a drawing, saying, ‚I am done with this drawing; this is a finished drawing.‘“<sup>225</sup>*

Nicht zuletzt auch aufgrund seiner Erfahrung als Sportler, in der die Überwindung von Hindernissen elementarer Teil der selbst gestellten Aufgabe ist, glaubt Barney nicht an einen kreativen Prozess, der keine Hindernisse überwinden muss. Form kann nicht ohne Widerstand entstehen. In der *Drawing Restraint* Serie inszeniert er den kreativen Prozess aus diesem Verständnis heraus: der Künstler selbst stellt Spielregeln auf, mit denen er seiner eigenen kreativen Arbeit eine Richtung gibt. Die selbstgestellten Aufgaben bestehen darin, Hemmnisse zu überwinden oder Handlungsfolgen auszuführen. Vor allem in *Drawing Restraint 1* und *2* inszeniert Barney seinen Körper mit dem elastischen Band sehr unmittelbar als gehemmten Körper, der alle Kräfte aufbringen muss, um seine eigenen Grenzen zu überschreiten und den kreativen Akt überhaupt durchführen zu können. Dies geht so weit, dass Barney sich rückblickend auf *Drawing Restraint 14* - eine Performance, in der er durch das *San Francisco Museum of Modern Art* kletterte - daran erinnert, sich selbst körperlich wirklich erschöpft zu haben.<sup>226</sup>

Im Zentrum der Experimente steht dabei nicht die Untersuchung der individuellen Ausprägung der Spielregeln oder gar des künstlerischen Produktes, sondern das System schlechthin, das Barney inszeniert. „In those earlier projects, the apparatus always came first, and then everything else followed.“<sup>227</sup> In dieses System muss der Künstler - oder jeder beliebige Mensch - eintreten, um überhaupt kreativ tätig werden zu können. Barney selbst betont, dass vor allem die ersten *Drawing Restraint* Performances durch ihren privaten Charakter dazu

---

<sup>223</sup> siehe Spector, S. 4

<sup>224</sup> siehe Barney2005, S. 41

<sup>225</sup> ebd., S. 41

<sup>226</sup> siehe Barney2007, S. 69

<sup>227</sup> Barney2001, S. 8

einladen, von jedem durchgeführt zu werden: „The spirit of some of those first Drawing Restraint pieces was really about creating a facility that anybody could enter. [...] I also invited friends to come in and use them.“<sup>228</sup> Damit lässt sich die Atelierausstattung als Versuchsaufbau interpretieren, in den jeder eintreten kann, um am eigenen Leib ein Experiment durchzuführen, welches kreative Prozesse untersucht. Im Gegensatz zu Stelarc's prothetischen Experimenten geht es dabei nicht vordergründig um eine gesellschaftliche Debatte über wissenschaftliche Errungenschaften, sondern um das individuelle Erleben des Zurechtfindens in einem System und dem damit verbundenen kreativen Prozess.

Dieser Prozess wird von Barney verallgemeinert und in einem aus drei Schritten bestehenden Konzept zusammengefasst, das er *The Path* nennt:

*Situation* ist undifferenzierte sexuelle Energie, weder diszipliniert noch gerichtet. In der menschlichen Physis entspricht sie dem Zustand nicht ausdifferenzierter Geschlechtlichkeit, den der Fötus in den ersten 6 Wochen seiner Existenz innehat. *Condition* ist ein viszeraler Trichter, welcher der sexuellen Energie Richtung gibt und einen formenden Prozess einleitet. *Production* ist „the anal output of the path“<sup>229</sup>. Die Formgebung ist beendet. Das Ergebnis ist ein Produkt, das Barney *BOLUS* nennt.

*The Path* wird von Barney in ein Symbol übertragen, welches *Field Dressing* heißt. Es handelt sich dabei um ein Rechteck mit abgerundeten Ecken, das von einem Balken in zwei Hälften geteilt wird.<sup>230</sup> In den ersten sechs *Drawing Restraint* Performances ist es nicht nur Grundlage für die drei Markierungen an der Wand in der fünften Inszenierung, sondern wird von Barney auch mehrmals gezeichnet.

Dieses System des kreativen Prozesses steht im Zentrum von Barneys Interesse. Er fragt sich, was passieren würde, wenn die Produktionsphase übersprungen wird.

„Die innere Matrix würde dann in einem endlosen, autoerotischen Zyklus zwischen Situation und Zustand, Wunsch und Disziplin oszillieren. Wenn die Produktivität übergangen wird...geht der Kopf in den Arsch“, meint der Künstler;

---

<sup>228</sup> Barney2005, S. 41

<sup>229</sup> Barney [Stand: 18.4.2015]

<sup>230</sup> siehe ebd. [Stand: 18.4.2015]

und die Form ‚jagt ihrem eigenen Schwanz hinterher.‘<sup>231</sup> Das System wird dann also selbstreferentiell und verliert seine Anbindung an die Außenwelt. Gleichzeitig ist aber der Moment, in dem die Idee Form annimmt, auch ihr Ende - ‚the begin of its decay‘<sup>232</sup>.

Deshalb tritt der kreative Prozess als System in den Vorder- und das künstlerische Produkt in den Hintergrund. Nicht alle *Drawing Restraint* Performances werden dokumentiert (*Drawing Restraint 6*), nicht immer werden Zeichnungen produziert (*Drawing Restraint 2*). Auch die Zeichnungen, welche direkt an die Wand oder auf den Boden aufgetragen wurden, existieren nicht mehr (*Drawing Restraint 4,5,6*). Der Moment, in dem der Künstler sagt ‚this is a finished drawing‘, wird übersprungen.

Grundsätzlich speist Barney sein künstlerisches Schaffen in einen kreislaufartigen Prozess ein, der nicht nur eine Vorbereitung, sondern auch eine Nachbereitung beinhaltet, welche dann wiederum Grundlage für neue Formen der Umsetzung werden. So gipfelt der kreative Verlauf nicht in einem Endprodukt und wird damit auch nicht abgeschlossen. Die ersten sechs Performances der *Drawing Restraint* Reihe arbeitet Matthew Barney z. B. 2007/2008 als Grundlage für die Ausstellung *Matthew Barney: DRAWING RESTRAINT* in der *Kunsthalle Wien* und in der *Serpentine Gallery*, London, auf, indem er Zeichnungen und Elemente der Raumausstattungen in Vitrinen und Rahmen aus den für ihn typischen Kunststoffen integriert.

Diese Idee der Erweiterung und Weiter-Gestaltung einer - traditionell gesehen - als abgeschlossen antizipierten Form zieht sich als Grundthema aus vielen interpretatorischen Sichtweisen durch sein Werk. Auch den eigenen Körper erweitert Barney unmittelbar. Allerdings nutzt er in der *Drawing Restraint* Reihe dafür keine Techniken der Prothetik. Vielmehr ergänzt er seinen Körper mit den in den Raum gebauten Komponenten, um nachzuvollziehen, wie Selbstoptimierung und Selbstgestaltung mit Überwindung des Körpers und der Fokussierung eigener Produktivität zusammenhängen.

In jeder Performance erschafft Barney einen Apparat an Elementen, in den sich in einem nächsten Schritt der menschliche Körper einspeist und tätig wird. Es entsteht eine Verbindung zwischen Mensch und Aufbau des Raumes, die zu ei-

---

<sup>231</sup> Spector, S. 6

Zitat Barney aus einem Vortrag am 12. Februar 1998 und Goodeve, Thyrsa Nicholas: *Travels in Hypertrophie*, in: *Artforum International*, Vol. 33, May 1995, S. 66-71, 112 und 117, S. 117, zitiert nach Spector, S. 6

<sup>232</sup> Barney2004 [Stand: 19.4.2015]

nem speziellen System, einem einzigartigen kreativen Prozess wird, der von dieser Beziehung bestimmt ist. Dies geschieht, indem sich Barneys Körper physisch mit den verschiedenen Elementen, die er ‚Werkzeuge‘ („tools“) nennt<sup>233</sup>, vereint. Als ‚Werkzeuge‘ dienen die Aufbauten einer Funktion - sie geben der kreativen Energie (*Situation*) eine Richtung, indem sie Barneys körperlichen Spielraum hemmen, ergänzen oder ihn zwingen, seine Handlungen bestimmten Abläufen anzupassen (*Condition*). Die Elemente der jeweiligen Raumgestaltungen werden in dieser Arbeit als prothetisch interpretiert. Besonders unmittelbar offenbart sich dies auf den Bildern, die Barneys Bemühungen, an der Wand zu zeichnen, zeigen, während das elastische Band zwischen Hüften und Wand gespannt ist und ihn zurück hält. Alle von Barney verwendeten Werkzeuge - Bänder, Griffe an der Wand, Rampen, aber auch die Sportgeräte wie das Trampolin oder die Hantel - verbinden sich während und für den kreativen Prozess mit dem Künstler zu einem kreativen Körper. Sie ergänzen dabei seinen biologischen Körper, das heißt, ihre prothetische Natur ist auch hier nicht als Ersatz für fehlende Gliedmaßen gedacht, sondern als Element, das den Körper erweitert und Fähigkeiten hinzufügt. Dies ist ein ambivalenter Gedanke, da viele der Ausstattungen den Körper auf den ersten Blick zu behindern scheinen. Auf den zweiten Blick jedoch ist nur durch diese Einschränkungen und Widerstände der kreative Prozess möglich, da sie die frei fließende kreative Energie lenken.

Diesen Gewinn an kreativem Vermögen durch eine prothetische Erweiterung des menschlichen Körpers steuert Barney selbst. Er gestaltet das System, mit dem er sich vereint. Selbstoptimierung wird in zwei Weisen thematisiert: zunächst in dem Bestreben, sich Aufgaben zu stellen und Hindernisse aufzuerlegen, um Energie zu fokussieren, und in einem zweiten Schritt dadurch, dass Barney physische Grenzen überschreiten muss, um die Geräte zu nutzen oder Barrieren zu überwinden, um Form entstehen zu lassen. Wie in einem Kraftraum wird dabei der kreative Muskel trainiert und Anstrengung unternommen, die Spielregeln erfolgreich zu absolvieren. Barney ist sich bewusst, dass die Bemühungen des Leistungssportlers, über sich selbst hinaus zu wachsen, nur mit technischen Hilfsmitteln stattfinden können, die ihn prothetisch erweitern und Leistungen ermöglichen, die jenseits seiner natürlichen Möglichkeiten liegen. Der Sportler umgibt sich mit einem System, das seinen Körper zu einem macht, der Wettkämpfe gewinnt und trotz hoher Belastungen weiter funktioniert. Die Verantwortung für die Optimierung liegt dabei aus dem Verständnis

---

<sup>233</sup> siehe Barney2005, S. 42

des Sportlers heraus in erhöhtem Maße bei ihm selbst. Er selbst muss regelmäßig Kraft aufbringen und Ressourcen erfinden oder nutzen, um seine Grenzen immer wieder neu zu definieren und danach zu überschreiten. Dies betrifft den Krafraum, in dem Muskeln, Fitness und Reaktionsvermögen an Geräten trainiert und gesteigert werden genauso, wie die Helme und Anzüge der Footballspieler:

*„It has to do with the apparatus that one is surrounded by in the athletic world, of being armored in plastic. From the age of ten to the age of nineteen I was covered in plastic all the time. I'm talking about football padding, the shoulder pads and the thigh pads and hip pads and knee pads and the athletic tape, the extra foam pieces that you stuff into a place that hurts, the vinyl tape you put over the cuts so you can put your helmet back on without hurting like hell, all these things that really become prosthetic. They become an extension of your body.“<sup>234</sup>*

Im Sportler verbinden sich also verschiedene Systeme von Techniken, Materialien, Geräten, Trainingsabläufen und dem menschlichen Körper und seinen Fähigkeiten zu einem Wesen, welches im Rahmen der vorgegebenen Spielregeln Hochleistungen vollbringt. Er gestaltet seinen Körper - nicht nur, indem er Muskeln trainiert, sondern auch, indem er ihn in beschriebener Weise prothetisch erweitert - und erhält so die anvisierten Fähigkeiten.

In Kapitel 2.1 wurde der Leistungssportler aus verschiedenen Perspektiven als Beispiel für eine spezifische Sicht auf Selbstoptimierungsstrategien im 20. und 21. Jahrhundert verwendet. Diese besteht darin, dass Grenzen des eigenen Körpers grundsätzlich nicht akzeptiert werden müssen. Der Sportler bestimmt seine eigene Leistungsfähigkeit, indem er Erweiterungen in Form von prothetischen Erweiterungen nutzt - und dabei kann es sich im Rahmen dieser Auffassung von Körperoptimierung um Prothesen, einen Schwimmanzug, Laufschuhe, Trainings-Apparaturen oder den Trainer handeln. Der Sportler baut sich ein Netzwerk auf, mit dem er seinen Körper den gesteckten Zielen entsprechend gestaltet.

Barney überträgt diesen Vorgang - als den gestalterischen Ablauf, der ihm am nächsten ist - auf das künstlerische Schaffen. Die von ihm hier inszenierte Darstellung des kreativen Prozesses ist aus dem Verständnis heraus abgeleitet, dass nur die Überwindung der eigenen Grenzen Produktion ermöglichen kann. Auch hier vermischen sich Geräte, Materialien und Spielregeln zu einem System, mit

---

<sup>234</sup> Barney2007, S. 79

dem sich der Körper verbinden und seinen Spielraum erweitern kann. Mit Hilfe der Technik erreicht der Mensch das, was er erreichen möchte und verharrt nicht in seinem ursprünglichen Zustand der Verletzlichkeit, Kraftlosigkeit oder des kreativen Chaos.

Durch die Vermischung der Systeme erschafft sich auch hier ein Cyborg selbst, indem er genau die Systeme zusammenstellt, mit denen er seinen Zielen entsprechend handlungsfähig wird. So wie der Sportler sich durch die prothetische Umgestaltung des Körpers zum Leistungssportler macht, gestaltet Barney sich zum Künstler. In der Verbindung zwischen *Situation* und *Condition*, zwischen der Energie des Menschen und ihrer Lenkung durch Geräte und Techniken, entsteht etwas Drittes, das weder das eine noch das andere ist und aus diesem System heraus produziert - ein Künstler-Cyborg.

Über den Umweg seiner Erlebnisse als Sportler greift Barney also zur prothetischen Erweiterung als Grundlage für den künstlerischen Prozess. Aus demselben Erfahrungsschatz zieht er Materialien, die in seinem Gesamtwerk immer wieder auftauchen: Vaseline und Polyethylene. Beide repräsentieren für Barney die innere und äußere prothetische Erweiterung des menschlichen Körpers.

Vaseline wird beim Footballtraining benutzt, um Reibungen zu vermeiden oder z. B. den Mund anzufeuchten, wenn er trocken wird. In *Drawing Restraint 3* z. B. ummantelt Barney, wie geschildert, die Hantel mit diesem Material. Er verwendet es aufgrund seiner Gleitfähigkeit. Das Gerät verliert dadurch seine Griffigkeit und wird zu einem weiteren Hemmnis, das im Rahmen des produktiven Prozesses überwunden werden muss. In einem Interview mit Gerald Matt bezieht sich Barney auf die Anfänge der Anwendung von Vaseline in der *Drawing Restraint* Reihe und erklärt: „*Ich betrachtete damals alle Dinge, die ich machte, buchstäblich als Verlängerungen meines Körpers und wollte, dass sich diese Objekte anfühlten, als ob sie gerade aus mir herausgekommen wären, oder als ob man sie in mich hineinstecken könnte.*“<sup>235</sup>

Prothesenkunststoffe, wie Polyethylene, sind einerseits Teil der schützenden Ausrüstung, die der Footballspieler trägt, und können andererseits in den Körper integriert werden.<sup>236</sup> Auch sie dienen zur innerlichen und äußerlichen Erweiterung. Barney verwendet sie zur Herstellung von Bilderrahmen - z. B. für die Inszenierung der Zeichnungen der *Drawing Restraint* Reihe als Ausstellungs-

---

<sup>235</sup> Barney/Matt, S. 15

<sup>236</sup> Barney2006 [Stand 18.4.2015]

stücke für die bereits erwähnte Ausstellung *Matthew Barney: DRAWING RESTRAINT*.

Die Grenzen zwischen künstlichem und natürlichem Körper verwischen in der schützenden und leistungssteigernden Verbindung zwischen Vaseline, Polyethylen und menschlichem Organismus. Vor allem der Prothesenkunststoff wird in seiner biokompatiblen Eigenschaft untersucht und eingesetzt. Nancy Spector charakterisiert seine Verwendung in Barneys Werk deshalb als „Vorläufer der durchlässigen Membran zwischen Menschlichem und Unmenschlichem“<sup>237</sup> - eine Interpretation, die den cyborgischen Aspekten von Barneys Kunst gerecht wird. Im Falle der Bilderrahmen werden die Bilder zum Inneren eines Bildkörpers, das durch die prothetisch hinzugefügte Öffnung entsteht. Will man diesen Interpretationsweg variieren, kann diese Verbindung auch als Öffnung von Körpergrenzen und damit als operativer Akt interpretiert werden. Diese Sichtweise ist vor dem Hintergrund von Barneys begonnener Ausbildung zum plastischen Chirurgen stimmig und wird auch dadurch gestützt, dass operative Akte, die ein Körperinneres freilegen, an anderen Stellen in Barneys Werk ebenfalls auftauchen.

### **2.2.2.2 Aimee Mullins in *Cremaster 3***

Die fünf *Cremaster*-Filme entstanden zwischen 1994 und 2002 und wurden von Barney nicht in der nummerierten Reihenfolge produziert. *Cremaster 3* wurde 2002 als letzter der fünf Filme fertig gestellt. Der Zyklus ist nach dem Muskel benannt, der für das Heben und Senken der Hoden zuständig ist. Die fünf Filme umfassen einen Zyklus vom ‚aufgestiegendersten‘ zum ‚abgestiegendersten‘ Zustand. Im Laufe des zehnjährigen Herstellungsprozesses verliert sich die Konzentration auf dieses biologische Modell allerdings zu Gunsten der Integration anderer Motive wie der Biografie des Künstlers, Geschichte und Verhaltensnormen. Eine Interpretationsmöglichkeit verbindet die Handlung der Filme mit der Tatsache, dass der menschliche Fötus in den ersten sechs Wochen geschlechtslos ist und in einem Zustand geschlechtlicher Indifferenz existiert. Nancy Spector verfolgt in ihrem Aufsatz *Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten* die These, dass der *Cremaster*-Zyklus mit der Möglichkeit spielt,

---

<sup>237</sup> Spector, S. 7

„diese Phase durch eine Rebellion gegen den Teilungszwang endlos auszudehnen. Er dokumentiert [...] den inneren Kampf gegen Determination [...].“<sup>238</sup> Diese Auflehnung gegen eindeutige Zuschreibung visualisiert Barney in Bildern, die ihn selbst als geschlechtsneutral oder als menschlich/animalisches Zwitterwesen darstellen.

Barney bietet einen weiteren Blickwinkel auf den Zyklus an: Er charakterisiert ihn als Nachvollzug des kreativen Prozesses, als Darstellung des Lebens-Zyklus' einer Idee. *Cremaster 1* stellt das undifferenzierte Stadium der Idee dar, in dem sie zunächst unklar am Gedankenhorizont auftaucht. *Cremaster 2* bezeichnet Barney als „space of rejection“. Der Film thematisiert die Phase, in der die Idee abgelehnt wird. *Cremaster 3* bildet den Mittelteil der Reihe, hier begegnet sich die Idee selbst, beginnt wieder Selbstbewusstsein aufzubauen und sich in sich selbst zu verlieben („narcistic space“). In *Cremaster 4* tauchen wieder Selbstzweifel auf. Die Idee spürt, dass die Phase ihrer endgültigen Formgebung nicht weit entfernt ist. Diese vollzieht sich schließlich in *Cremaster 5* - „the moment when the idea would have to be articulated and would have to take form.“<sup>239</sup> Dies ist der Beginn ihres Verfalls.

Die *Cremaster* Reihe zeichnet sich durch einen skulpturalen Zugang aus.<sup>240</sup> Barney spricht von den Figuren seiner Erzählungen als „sculptural bodies that needed a host“<sup>241</sup>. Dieser ‚Wirt‘ ist der Ort, in den die Handlung eingebettet ist. Er geht mit den Figuren eine Verbindung ein und prägt so das Geschehen. *Cremaster 3* spielt im Chrysler Building in New York Ende der 20er Jahre. Dort findet eine Auseinandersetzung zwischen *The Architect* (gespielt von Richard Serra), der Idee, und *The Apprentice* (gespielt von Matthew Barney), dem ausführendem Element, statt.

Aimee Mullins spielt vier Rollen. Im Prolog, der noch in Irland stattfindet, ist sie Oonagh MacCumhail, die Frau eines Riesen. Sie trägt die oben bereits erwähnten, durchsichtigen Prothesen aus Polyurethan. Diese sind mit Muttererde und Kartoffelwurzeln gefüllt und mit Rote-Bete-Blättern versehen. Der große

---

<sup>238</sup> ebd., S. 33

<sup>239</sup> Barney2004 [Stand: 19.4.2015]

<sup>240</sup> Eva Wruck untersucht diesen Aspekt in ihrem Aufsatz „*A sculpture that is made up of moving images, object systems, and still images*“ - *skulpturale Dimensionen des CREMASTER Cycle unter den Aspekten Materialität, Werkpräsentation und filmästhetische Gestaltung*. siehe Wruck, S. 105-130

<sup>241</sup> Barney2004 [Stand: 19.4.2015]

Zeh ist aus Messing gefertigt und dient als Haken, an dem Oonagh lange Fäden befestigt und danach miteinander verknüpft.

Im Chrysler Building begleitet die Handlung des Films den *Apprentice* auf seinem Weg aus den unteren Stockwerken hoch zu der Spitze des Gebäudes, wo er den Architekten trifft. Auf diesem Weg macht er Station in der *Cloud Bar*, in der in einem Hinterzimmer die Kartoffelschälerin sitzt (Abb. 12). Aimee Mullins spielt eine Dame, die sich über ihre Prothesen (die oben beschriebenen Barbie-Beine) eine Vorrichtung zieht, die es ihr ermöglicht, hinter ihr liegende Kartoffeln in Keilform zuzuschneiden. Sie montiert außerdem einen Stab zwischen die Zehen ihres Fußes, mit dem sie die ausgestanzten Kartoffelstücke aus der Schneidform lösen kann. Anschließend legt sie sie in eine fensterartige Öffnung des Raumes, wo sie zunächst die Bar und dann das ganze Gebäude langsam aus dem Gleichgewicht zu bringen drohen.

Schließlich spielt sie die Begleiterin des Lehrlings auf einem Ausflug zum Pferderennen. Ihre Prothesen werden hier nicht explizit inszeniert, allerdings wird auf sie verwiesen. Sie steht und geht und wird vom Lehrling, der sie zwingen will schneller zu laufen, hinter sich her gezogen.

Eine Hauptrolle erhält Mullins in dem Interludium *The Order*. Hier wird die Haupthandlung des Filmes verlassen und eine Prüfung in fünf Stufen inszeniert, die Elemente der fünf Filme repräsentieren, und die der Lehrling unter Zeitdruck bestehen muss. In Anlehnung an die Anfänge der *Drawing Restraint* Reihe und anderer Projekte der gleichen Zeit klettert Barney in der fünfstöckigen Rotunde des von Frank Lloyd Wright entworfenen *Guggenheim Museums* von Stockwerk zu Stockwerk. Die an der Rotunde angebrachten Kletterwände und Griffe sind aus Polyethylen. Er absolviert auf jeder Station eine Aufgabe, die in Anlehnung an die Initiation der Freimaurer einen jeweils weiteren Entwicklungsgrad repräsentiert. Auf der dritten Ebene trifft er auf die *Entered Novitiate*, gespielt von Aimee Mullins (Abb. 13). Sie begegnet ihm stehend, dann wie auf dem Laufsteg auf- und abschreitend und trägt die durchsichtigen Prothesen. Eine weiße Schürze bedeckt sie vorne gänzlich, lässt aber hinten Rücken, Gesäß und auch den Prothesenansatz offen. Der Zuschauer sieht die Beinstümpfe in den Prothesen ruhen. Der *Apprentice* nähert sich der *Novitiate*. Er trägt in dieser Szene ebenfalls eine weiße Schürze und umarmt sie nach einem Ritual der Freimaurer, in dem sich die Körper an fünf Stellen berühren. Sie wird danach zu einem Mischwesen zwischen Gepard und Mensch und greift den *Apprentice* an. Die beiden ringen miteinander. In dieser Szene trägt Mullins die Cheetah-Legs.

Während der Lehrling die Rotunde mehrmals hoch und hinunter klettert, um die Erfüllung der jeweiligen Aufgaben weiter voranzutreiben, wechselt die *Entered Novitiate* zwischen den beiden Gestalten. Zum Ende des Zwischenspiels wird sie vom *Apprentice* als Gepardin mit einem Hammer aus Polyethylen, der der Freimaurer-Symbolik entnommen ist, erschlagen.

In der letzten Szene von *The Order* sitzt Aimee Mullins auf einem Schlitten, vor den vier Lämmer gespannt sind. Sie blutet an der Stirn und ihre Augen sind verbunden. Nancy Spector identifiziert ihre Kleidung als „Tracht der Kandidaten für den 1. Freimaurergrad“.<sup>242</sup> In dieser Szene trägt Aimee Mullins ebenfalls durchsichtige Beine aus Polyurethan, die sie in ihrem Vortrag von 2009 „Qualenbeine“ nennt. Die Füße sind von einem Gewirr aus durchsichtigen Plastiksträngen ersetzt worden.

Außer jene der Begleiterin des *Apprentice* inszenieren alle Rollen, die Mullins spielt, ihre Prothesen als Erweiterung des menschlichen Körpers, die ihm zusätzliche Funktionen ermöglichen. Gleich in der ersten Rolle als Oonagh verwendet sie ihre Prothese als Befestigung für Handarbeiten. Ihre unorganische Prothese ist mit Erde gefüllt und dient dem Wachstum von Kartoffeln und Roter Bete.

In der Figur der Kartoffelschälerin erhalten die Prothesen eine besonders prominente Rolle: zunächst trägt Mullins ihre „Barbie-Beine“, die als die unauffälligsten ihrer Prothesen Normalität signalisieren sollen: Mullins kann im Alltag auf ihnen laufen, Absatzschuhe tragen und die Nägel lackieren. Die Kartoffelschälerin wird dabei gefilmt, wie sie selbst diese Beine mit den Aufsätzen versieht, die zum Ausstechen der Kartoffeln dienen. Das heißt, sie erweitert ihre Prothese mit einem Aufsatz, der - ähnlich wie die Ansatzstücke der Arbeitsarme aus dem Ersten Weltkrieg - ihren künstlichen Füßen neue Funktionsweisen ermöglicht. In den weiteren Szenen wird der Akt des Ausstechens immer wieder gezeigt. Dabei führen die Prothesen auffälliger Weise eine Handlung durch, die sie auch mit den Händen hätte vollziehen können. Dies erinnert an die Skatspieler im Bild von Otto Dix, die vor allem mit den Prothesenhänden die für das Spiel wichtigen Bewegungen ausführen. Die Prothesen werden also als Erweiterung inszeniert, auf die Handlung übertragen wird. Die prothetische Erweiterung erlaubt die Entstehung eines neuen Systems, das spezielle Formen von Handlungsabläufen und Produktion möglich macht - eine Sichtweise, die jener von Vivian Sobchak, die die Funktion ihrer Prothese vor allem dann erfüllt

---

<sup>242</sup> Spector, S. 58

sieht, wenn sie „with a minimum of prosthetic thought“<sup>243</sup> ihren Alltag bestreiten kann, entgegen steht. Stattdessen wird gezeigt, dass sich die Protagonistin bewusst und aktiv mit einem künstlichen Element, das ihr die maschinelle Produktion der Kartoffelstücke ermöglicht, verbindet. Damit verweist die Szene auf den von Aimee Mullins propagierten Willen zur Selbstgestaltung, den Sobchack als antagonistisch zu ihrer eigenen Sichtweise charakterisiert.<sup>244</sup>

Ihre Rollen in *The Order* zitieren Mullins' Tätigkeiten als Model und ihre Karriere als Läuferin. Die *Entered Novitiate* läuft auf ihren Glasbeinen wie auf einem Laufsteg auf und ab und präsentiert sich dem Zuschauer. Die Herangehensweise von Alexander McQueen wird dabei allerdings an einer entscheidenden Stelle umgedreht: Während er die beinamputierte Läuferin in der Menge der Models aufgehen lässt und unauffällig macht, wird in *The Order* Aimée Mullins' Behinderung betont sichtbar gemacht. Mullins' Beinstümpfe können durch die Glasprothesen gesehen werden und sind darüber hinaus auch aufgrund der Tatsache, dass Mullins außer einer Schürze nackt ist, offen gelegt. Von Zeit zu Zeit verwandelt sich das Model in ein Wesen, welches halb Frau und halb Gepard ist. Sie trägt dabei die Cheetah-Beine, die den physischen Eigenschaften des Gepards nachempfunden sind und den beinlosen Körper dauerhaft in eine laufende Position bringen.

In *The Order* setzt Barney Aimee Mullins als sein Alter Ego ein. Hier begegnet er seinem Spiegelbild, das er in einem Ritualmord umbringt, um zum Meister aufzusteigen.<sup>245</sup> Die Gegenüberstellung zwischen Aimee Mullins und Matthew Barney als Schauspieler und der *Entered Novitiate* und des *Apprentice* als Figuren vollzieht in vielschichtiger Weise die Vermischung von Systemen als Grundlage für Selbstoptimierung.

Sowohl Mullins als auch Barney schlüpfen im Verlauf ihres Lebens in dem Bestreben, sich selbst zu entwerfen, immer wieder in andere Rollen und Tätigkeitsfelder. Grenzen des Körpers sind für beide nichts, was sie akzeptieren müssen und werden als fruchtbare Grundlage für Entwicklung interpretiert. Deshalb erschafft Barney sie in *Drawing Restraint* selbst. Die Hindernisse stellen die Kräfte dar, welche Energie lenken und Produktivität erzeugen. Aimee Mullins lebt, was sie in ihren Vorträgen formuliert: Sie wehrt sich gegen die Auffassung, dass Behinderung Schwäche und Einschränkung bedeutet und angepasst werden

---

<sup>243</sup> Sobchack, S. 225

<sup>244</sup> ebd., S. 224

<sup>245</sup> siehe Spector, S. 57

muss. Vielmehr eröffnet der amputierte Körper eine Freistelle, die potentiell mit jeder Fähigkeit und jeder Funktion gefüllt werden kann, wenn die richtige Prothese angesetzt wird: „A prosthetic limb doesn't represent the need to replace loss anymore. It can stand as a symbol that the wearer has the power to create whatever it is they want to create in that space.“<sup>246</sup> Behinderung und Nicht-Behinderung sind hier keine anwendbaren Kategorien mehr. Der Vitalozentrismus nimmt neue Formen an. Grundsätzlich ist jeder in der Lage, sich so aufzubereiten, dass er Superkräfte erlangt, wenn er die Fähigkeit besitzt, die sich ihm bietenden Möglichkeiten geschickt zu nutzen.

Die Gegenüberstellung beider Persönlichkeiten in *The Order* verweist also auf die Bestrebungen von Matthew Barney und Aimee Mullins, Grenzen zu überschreiten, indem der eigene Körper konstruiert wird. Beide Körper repräsentieren im Film deshalb bestimmte Zuschreibungen als nur eine Facette menschlicher Zustände. Das Spiegelbild des männlichen, kletternden Lehrlings ist sowohl weiblich als auch amputiert. Als Mann und Frau, amputierter und nicht amputierter Mensch, stehen sich zwei Ausprägungen einer Existenz gegenüber und verweisen gleichzeitig auf eine Realität, in der Barney und Mullins die gleiche Aufgabe der Selbstoptimierung auf die jeweils eigene Art und Weise erfüllen.

Nancy Spector untersucht Barneys Kunst unter dem Aspekt der Vermischung von Grenzen und interpretiert sie als Weigerung, die von Gott vollzogene Differenzierung der Welt nachzuvollziehen.

*„Der biblische Schöpfungsbericht basiert auf den Prinzipien der Teilung, Differenzierung, Kategorisierung: ‚Am Anfang schuf Gott den Himmel und die Erde. Die Erde war wüst und leer, Finsternis lag über der Urflut...Da sprach Gott: Es werde Licht! Und es ward Licht.....Da trennte Gott Licht von Finsternis...Dann sprach Gott: Es entstehe ein festes Gewölbe inmitten der Wasser, und es bilde eine Scheidewand zwischen den Wassern.‘ Jede Auflehnung gegen die Gesetze der Differenzierung ist folglich eine Auflehnung gegen das Wort Gottes. Wer neue Formen hervorbringt, die vom göttlichen Code bipolarer Trennung abweichen, absonderliche Legierungen, verbotene Mischungen, phantastische Synthesen - maßt sich die Rolle des Schöpfers an.“*<sup>247</sup>

Barney ist Schöpfer, indem er - in seinem Werk generell und im Speziellen hier in den Szenen mit Aimee Mullins - die Differenzierungen zwischen Frau und

---

<sup>246</sup> Mullins2009 [Stand 4.4.2015]

<sup>247</sup> ebd., S. 23

Mann, natürlich und künstlich, Mensch und Maschine, Mensch und Tier, ja sogar zwischen Realität und Fiktion auflöst. Er greift auf bestehende Systeme zurück, erschafft neue und kombiniert sie unaufhörlich. Wenn die Idee zu einem fertigen Produkt wird, ist der kreative Prozess beendet. Wenn der Mensch sich den selbst definierten Grenzen unterordnet, ist Verbesserung nicht möglich. Deshalb versucht Barney die Ausdifferenzierung - den Zustand, der Mensch, Maschine, Tier oder Geschlecht heißt - zu vermeiden.

Barney betont in diesem Kontext, dass er an der allgegenwärtigen Diskussion über die Geschlechterrollen kaum interessiert ist.<sup>248</sup> Das in seiner Kunst umgesetzte Umgehen der geschlechtlichen Ausdifferenzierung ist nicht durch den Genderdiskurs oder feministische Theorien inspiriert. Trotzdem erinnert er in seinem Bestreben, Zuschreibungen zu vermeiden und durch die Vermischungen von Systemen etwas Drittes zu schaffen, an die feministischen Theorien über den Cyborg von Donna Haraway. Denn seine Auffassung der Selbst-Schöpfung bricht letztendlich auch die Grenzen zwischen den Geschlechtern auf.

Haraways Cyborg verbindet nichts mehr mit „Versuchungen, organische Ganzheit durch die endgültige Unterwerfung der Macht aller Teile unter ein höheres Ganzes zu erreichen.“<sup>249</sup> Im Gegensatz zu Clynes, der durch die prothetische Erweiterung den menschlichen Organismus als Grundeinheit nicht gefährdet sah, ist diese Grundeinheit für Haraway in einer Welt, in der der Mensch aus Bauteilen und Netzwerken besteht, die er selbst immer wieder neu miteinander verbinden kann, völlig obsolet. Diese Auffassung vom Cyborg verarbeitet Barney ganz eindeutig in seinen Werken. Allerdings unterscheidet sich sein Blickwinkel von jenem Haraways darin, dass er den Gedanken der Selbstoptimierung und -gestaltung in den Vordergrund stellt. Während Haraways Theorie insofern politisch ist, als sie den Cyborg als Möglichkeit begreift, sich Machtgefügen zu entziehen, interessiert sich Barney für die Leistung und die Produktivität, die sich mit einem Körper erreichen lassen, der immer wieder an verschiedene Zielsetzungen angepasst werden kann.

In diesem Sinne setzt er Aimee Mullins als real existierenden Cyborg ein. Diese versteht sich seit Ende der 90er Jahre als Repräsentantin der Auffassung, dass Behinderung ein Konstrukt ist und der Idee weichen muss, dass der Mensch sich generell mit Hilfe von technischen Möglichkeiten verbessert und gestaltet. Die gestalterischen Ambitionen seiner eigenen Person und der Aimee Mullins

---

<sup>248</sup> Barney1995 [Stand 13.4.2015]

<sup>249</sup> Haraway, S. 35

führt Barney weiter ins Extrem, indem er die Prothesen als Skulpturen handhabt. Er ist hier Bildhauer, der Skulpturen für seinen Film entwirft. Dieses Verständnis von der Prothese wird durch Fotografien illustriert, die Barney später von den „Glasbeinen“ als Dokumentationen von *Cremaster 3* anfertigt und in denen er sie als Einzelstücke inszeniert. Da sie aber im Film gleichzeitig als Prothesen und vor allem funktional in Erscheinung treten (Mullins läuft auf ihnen), wird Barney zum Gestalter des menschlichen Körpers. Die Nachempfindung menschlicher Formen ist dabei allerdings kein ästhetisches Ideal, dem er folgt - Funktionalität und Normalität sind im künstlerischen Zusammenhang unwichtig.

Aber auch hier bricht, wie bei Stelarc bereits beobachtet, der künstlerische Raum auf. In ihrem Vortrag *My 12 pairs of legs* von 2009 bemerkt Aimee Mullins, dass ihr während der Dreharbeiten zu *Cremaster 3* bewusst wurde, dass ihre Prothesen tragbare Skulpturen sein können. Dazu trägt bei, dass sie in ihren verschiedenen ästhetischen und funktionalen Ausprägungen immer sichtbar sind und Aussehen und Rolle der Filmfigur bestimmen. Ihr Körper ist nicht nur technisch erweiterbar, sondern wird durch Barney auch skulptural und plastisch erweitert. Mullins beschreibt, dass diese Erfahrung eine Entwicklung einleitet, die sie dazu führt, sich selbst auch im Alltag mutiger zu verbessern und zu gestalten.<sup>250</sup> Die Rolle des Schöpfers, der den menschlichen Körper gestaltet, übernimmt sie im Alltag bewusst selbst.

Auch das Medium Film treibt in gewisser Weise die Betonung einer Vermischung der Bereiche „Alltagsrealität“ und „Kunst“ weiter auf die Spitze. Wie bereits gezeigt wurde, spielen Barney und Mullins einerseits Rollen und zitieren andererseits jene Rollen, die sie in der Realität einnehmen. Im bewegten Bild des Films können die Schauspieler sich selbst als auch eine verfremdete Version ihrer selbst spielen und gleichzeitig eine fiktive Rolle verkörpern. Die Frage, ob Barney mit den skulpturalen Prothesen einen realen Menschen oder eine Kunstfigur gestaltet, lässt sich deshalb nicht eindeutig beantworten.

Das Medium Film greift außerdem aufgrund des spezifischen Herstellungsprozesses das Motiv medizinischer Körperformung auf: Kameraführung und Schnitte gestalten das Aussehen des Schauspielers. Wird im Hollywood Film dabei in den meisten Fällen durch die zusammen-geschnittenen Perspektiven und Ausschnitte ein besonders schöner und perfekter Star geformt, legt Barney in *Cremaster 3* gerade die zusammengesetzte Natur des menschlichen Körpers

---

<sup>250</sup> Mullins2009 [Stand 4.4.2015]

in unserer Gesellschaft offen, indem er prothetische Erweiterung inszeniert, neu ästhetisiert und des Weiteren zeigt, dass verschiedene Körpererweiterungen verschiedene Wesen erzeugen.

In seinem Buch *Modernism, Technology, and the body: a cultural study* beschreibt Tim Armstrong den Zuschauer eines Films darüber hinaus als prothetisch ergänzt und nennt ihn deshalb „perceptive apparatus“<sup>251</sup>. Die Kamera trifft eine Vorauswahl von Perspektiven und Abschnitten, die sie für den Zuschauer „sieht“. Dieser wird zu einer körperlichen Grundeinheit, auf die jenes Sehen aufgestülpt wird - seine Augen werden so prothetisch ergänzt. Das Medium Film gestaltet nach dieser Theorie Körper und Betrachter und stellt so Wesen und Maschinen-Wesen auf beiden Seiten des Bildschirms her. Auch für den Film *Cremaster 3* kann mit dieser Interpretationsgrundlage festgehalten werden, dass eine Überlagerung von verschiedenen Prothesen, Organismen und Maschine-Mensch-Wesen stattfindet. Die Unterscheidung eines natürlichen Organismus von einer künstlichen Überformung ist in diesem Sinne nicht mehr möglich. Darüber hinaus wird Behinderung zu einer Grundlage für gesteigerte Fähigkeiten, während ein vermeintlich „ganzer“ oder „gesunder“ Körper als Zuschauer des Films prothetisch ergänzt wird. Er wird zu einem leblosen Apparat, der in seinen Funktionen reduziert ist, weil sein Blickfeld fremdbestimmt ist. Nach Steven Mentor kann der Zuschauer des Films aus dieser Perspektive heraus als *mundane cyborg* bezeichnet werden.

In diesem Sinne lässt sich der Herstellungsprozess des Films in Analogie zur Prothetik und zur plastischen Chirurgie setzen: Die Schnitttechnik resultiert im Zusammenschneiden von Körpern, die dem gängigen Schönheitsideal entsprechen, es gestalten, sich demselben widersetzen oder - wie im Falle Barneys - Schönheit mit einer neuen ästhetischen Überformung versehen und verfremden. Darüber hinaus wird nicht nur der menschliche Körper neu zusammengesetzt, sondern auch der Zuschauer prothetisch erweitert.

Da generell im Film ein neuer Erlebnisraum zwischen Schauspieler, fiktionalem Ablauf und dem Zuschauer entsteht, kann auch hier von einer Mischung von Systemen gesprochen werden, die nicht nur den Zuschauer zu einem *mundane cyborg* werden lassen, sondern an und für sich schon *cyborgisch* ist. Diesen Sachverhalt greift Barney auf und treibt ihn weiter ins Extrem. Miriam Drewes stellt fest, dass der *Cremaster Cycle* „weder eindeutig der bildenden Kunst noch der Performance Art oder dem experimentellen Film und schon gar nicht dem

---

<sup>251</sup> Armstrong 1989, S. 220

„narrativen“ Kinofilm zuzuordnen ist, sondern im Gegenteil all diese Medien mehr oder weniger offensichtlich integriert.“<sup>252</sup>

Dies geschieht in der bereits erläuterten Vermischung zwischen Realität und Fiktion. Außerdem ist die undefinierbarkeit des Mediums dem Umstand geschuldet, dass Barneys Ansatz, wie bereits zitiert, vor allem ein skulpturaler ist. Drewes unterstreicht diesen Sachverhalt in ihrer Analyse der Narration des *Cremaster Cycles*: Die strukturelle Organisation der Narration geschieht über den Raum.<sup>253</sup> Da sich in *Cremaster 3* alle Geschehnisse um das Crystler Building organisieren, spielt es im Grunde genommen die Hauptrolle. Es gibt den Ereignissen Richtung und Wendungen. Auch Eva Wruck analysiert die skulpturalen Dimensionen des *Cremaster Cycles*. Neben der Materialität, die Barney in den Filmen vermittelt und der filmästhetischen Gestaltung widmet sie sich vor allem der Inszenierung der Filme im Museum. Dazu gehören die bereits erwähnten Präsentationen einzelner Requisiten als Skulpturen sowie die Ausstellung derselben und von Fotografien und Zeichnungen im Museumsraum.<sup>254</sup> Barney kombiniert sie mit der gleichzeitigen Ausstrahlung aller fünf Filme zu einer Installation.

Ursprünglich autorisierte Barney lediglich 20 Kopien der Filme, die in Museen und auf Festivals gezeigt werden durften. Damit gab er dem Film, der aufgrund seiner Reproduzierbarkeit entauratisiert ist, seine Aura zurück.<sup>255</sup> Vor allem die gleichzeitige Ausstrahlung im Museumsraum lässt eine Unterscheidung zwischen Film und raumkonzipierender Installation nicht mehr eindeutig zu. Gleichzeitig weist Drewes aber darauf hin, dass die Filme frei zugänglich und einzeln im Internet angeschaut werden können.<sup>256</sup> So nutzt Barney das Internet indirekt zur Verbreitung des *Cremaster Cycles*, der nun nicht nur von einer breiteren Masse rezipiert werden kann, sondern auch tatsächlich in fünf Filme zerlegt wird, die in traditioneller Form nacheinander angeschaut werden können.

Der Idee Barneys einer ununterbrochenen und nie zum Ziel führenden Transformation gemäß, oszilliert *Cremaster 3* also genau wie der gesamte Zyklus zwischen Film, Installation und sogar Skulptur. Er erweitert prothetisch und erschafft Körper, die er gleichzeitig wieder zerlegt, indem er ihre technische

---

<sup>252</sup> Drewes, S. 59

<sup>253</sup> siehe ebd., S. 67

<sup>254</sup> Wruck, S. 123

<sup>255</sup> siehe Drewes, S. 57

<sup>256</sup> siehe ebd., S. 58

Aufbereitung offenbart. Um das Medium Film hat Barney einen Raum sich immer wieder neu mischender und zusammensetzender Systeme geschaffen und Film damit cyborgisch interpretiert und aufbereitet. Wie in der *Drawing Restraint* Reihe ist dabei der Prozess wichtiger als das Ergebnis. Ganz ähnlich ist dieses - im Sinne eines fertigen Produkts - auch hier kaum zu fassen. Vielmehr konzentriert sich die Beschreibung notgedrungen auf die sich immer wieder neu einander ergänzenden Systeme.

Barney inszeniert in seiner Kunst Prothetik vor allem als notwendiges Mittel der Selbstgestaltung. Kreative, produktive Prozesse können nur entstehen, wenn Energie eine Richtung gegeben wird. Die individuelle Produktivität durch den Eingriff in den Körper zu steigern, ist in diesem Sinne notwendig und natürlicher Teil des kreativen Prozesses. Auf die Bemerkung hin, dass Barneys Filme von der künstlichen, postmodernen Natur des Menschen handeln, antwortet er: „Kann der Körper denn nicht alles, was er zu sein wünscht, insbesondere der skulpturale Körper? Das ist die Lektion unserer Zeit. Mir erscheint das gar nicht künstlich.“<sup>257</sup> Die Entscheidung zwischen *disabled* und *abled*, zwischen behindert und nicht behindert, stellt sich nicht. Jeder Körper ist in der Lage einen neuen Handlungs- und Bewegungsspielraum zu entwickeln, wenn er sich mit einem dafür ausgelegten System verbindet. Dabei werden die prothetischen Erweiterungen bewusst eingesetzt, um ein solches System zu erzeugen. Die Gestaltung des menschlichen Körpers ist schöpferischer Akt, der Bewegungsabläufe auf die Prothese überträgt, um bestimmte Leistungen erreichen zu können. Deshalb stellt sich für Barney nicht die Frage, ob der posthumane Mensch durch seine Verbindung mit der Technik die Möglichkeit bewusst und eigenständig handeln zu können verliert. Die prothetische Erweiterung gibt und nimmt Handlungsgewalt - dieser Austausch ist Teil des natürlichen Prozesses der individuellen Leistungssteigerung.

Im Gegensatz zu Stelarc verzichtet Barney deshalb auf eine Narration über seine Zusammenarbeit mit Ärzten und Prothetikern gänzlich, obwohl auch er die Prothesenskulpturen zwar entwerfen, aber nicht herstellen kann. In den hier vertretenen Beispielen der *Drawing Restraint* Reihe bleibt Barney in seiner Inszenierung der Erweiterung des Körpers sogar gänzlich autark. Dies verdeutlicht, dass es Barney nicht darum geht, den Eingriff in die vermeintliche Einheit des menschlichen Körpers und seiner Handlungsspielräume als solche zu thematisieren. Der Prozess des Eingreifens in den Körper - das technische Vorgehen,

---

<sup>257</sup> Barney1995 [Stand 13.4.2015]

die Abhängigkeit oder der Bezug zu den Ärzten, Prothetikern oder Ingenieuren, liegen als solche nicht in seinem Interesse. Es geht vielmehr um die Möglichkeit, sich selbst zu gestalten - seine Stärken und Schwächen auszuloten, und den Körper derart aufzubereiten, dass er der Erreichung spezifischer Ziele dient oder bestimmte Funktionen ausfüllen kann, die das Individuum definiert.

Als Umsetzung dieser Sichtweise beleuchten Barneys Werke zusätzlich zu Stelarc's Kunst einen anderen Aspekt der Körpererweiterung. In Anknüpfung an seine Zeit als Sportler definiert er das Ziel der Selbstoptimierung als treibende Kraft dafür, den eigenen Körper immer wieder neu zu erweitern. Physische Grenzen werden nicht als gegebene Einschränkung menschlicher Fähigkeit hingenommen. Während Stelarc den Körper aushöhlt und ihn in der Technik aufgehen lässt, will Barney ein System erschaffen, in dessen Rahmen neue Handlungsspielräume individuelle Zielsetzungen ermöglichen. Wie für Stelarc gibt es auch für Barney dabei keine Einheit von Körper und Bewusstsein, die geschützt werden muss. Im Gegensatz zu Stelarc legt Barney jedoch sein Ego der Erweiterung als grundlegenden Antrieb zugrunde. Es liegt ihm fern, beliebige Möglichkeiten technischer Erweiterung auszuprobieren - vielmehr sieht sein Inneres ein Potential, welches der Körper nicht ausfüllen kann, ohne technisch angepasst zu werden. Das Potential (*Condition*) muss gerichtet werden, um sich entfalten zu können. Die von Harrasser definierte Teilsouveränität des Individuums bleibt dabei erhalten. Gleichzeitig ist es natürlich, dass auch die Prothesen Handlungsgewalten erhalten. Das Experiment der Selbstoptimierung besteht darin, unaufhörlich Systeme zu schaffen, auszuprobieren und anzupassen, um eine innerlich gefühlte Bestimmung zu realisieren. Die Prothese oder das prothetisch ergänzende System wird Ausdruck von Kreativität und Selbstverwirklichung. In diesem Sinne inszeniert Barney nicht nur sich selbst und seinen kreativen Prozess in der *Drawing Restraint* Reihe, sondern auch den fremden Körper.

Die Idee, das innerlich gefühlte Potential durch die Anpassung physischer Grenzen zu verwirklichen, ist einer der Motivationen für ästhetisch-chirurgische Eingriffe ähnlich, die im nächsten Kapitel beschrieben wird: auch hier liegt den ästhetischen Umformungen des Körpers oft der Wunsch zugrunde, das äußere Erscheinungsbild einem innerlich gefühlten Zustand anzupassen. Selbstoptimierung betrifft dann nicht körperliche Fähigkeiten und Funktionen, sondern das Aussehen.

### 3. KONSTRUKTION

#### 3.1 Zur ästhetischen Chirurgie im 20. und 21. Jahrhundert

Um die Konstruktion in ihrer Bedeutung für die vorliegende Arbeit bestimmen zu können, beruht das vorliegende Kapitel auf einer Unterscheidung zwischen rekonstruktiver und ästhetischer Chirurgie. Damit wird eine Trennung vollzogen, die nicht in jedem Fall eindeutig zu ziehen ist. Dies spiegelt sich darin wider, dass in Deutschland die ästhetische Chirurgie im Rahmen der Ausbildung zum Chirurgen ein Nebenzweig der rekonstruktiven Chirurgie ist. Auch in der ästhetischen Chirurgie kann unter Umständen das frühere Aussehen als Vorlage verwendet werden, die es wiederherzustellen gilt - z. B. Jugendlichkeit. Und ebenso gibt es, wie in Kapitel 1 thematisiert wurde, auch in der rekonstruktiven Chirurgie konstruktive und ästhetische Aspekte, die im Rahmen der Wiederherstellung beachtet und verfolgt werden können und müssen. Im Grunde genommen dienen alle plastisch chirurgischen Eingriffe der Gestaltung des menschlichen Körpers.

Die Zielsetzung der hier so genannten ästhetischen Chirurgie lässt sich aber dennoch jener der rekonstruktiven Behandlung gegenüberstellen: Eingriffe, welche keinen ‚Zustand ante‘, der durch Krankheit, Unfall oder Kriegsverletzung zerstört wurde, wieder herstellen wollen, werden als Eingriffe ästhetischer Natur definiert. In ihrem Rahmen wird ein Körper operiert, der grundsätzlich gesund und funktionsfähig ist. Im Lehrbuch *Chirurgie* von Berchtold, Hamelmann und Peiper wird die ästhetische Chirurgie in diesem Sinne als Betätigungsfeld definiert, welches „angeborene, erworbene und altersbedingte Veränderungen, die **keine Erkrankungen** im engeren Sinne darstellen, jedoch zu erheblicher Beeinträchtigung der Lebensqualität und zu psychischer Belastung führen können, operativ korrigiert.“<sup>258</sup>

Im Fokus des Interesses dieses Kapitels steht die Möglichkeit, mit Hilfe der Chirurgie zu konstruieren. Dies spiegelt sich darin wider, dass der Patient in der Regel den Chirurgen aufsucht und eine genaue Vorstellung davon hat, was ihn an seinem Körper stört, was entfernt, hinzugefügt oder umgeformt werden muss. Dabei wird, wie wir sehen werden, sowohl körperliche Form als auch Identität konstruiert, da beides in vielen Fällen miteinander in Zusammenhang gesetzt wird. Die Heilung als grundlegende Motivation für die Operationen ist

---

<sup>258</sup> Berchtold: *Chirurgie*, S. 1083

zwar auch im Rahmen der ästhetischen Chirurgie von Bedeutung, sie bezieht sich allerdings nicht auf eine körperliche, sondern eine seelische Beeinträchtigung und muss zudem nicht zwangsläufig einem Eingriff zugrunde liegen.

Die ästhetische Chirurgie wird im Rahmen soziologischer und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen als kompliziertes Gefüge von Machtverhältnissen zwischen Arzt und Patient, Gesellschaft und Patient sowie Frau und Mann beschrieben. Wer in diesen Gefügen Verantwortung für die einzelnen Handlungsstränge übernimmt oder übernehmen kann, wird aus mehreren Perspektiven heraus betrachtet. Im Kontext der ästhetischen Chirurgie stellt sich schließlich die Frage, wie weit der Mensch gehen darf oder auch gehen muss, um sich selbst zu konstruieren, und was ihn dazu motiviert, seinen Körper überhaupt als einer Gestaltung bedürftig und nicht als bereits perfekten Organismus zu betrachten. Dies führt zu verschiedenen Legitimationsstrategien von Seiten der Patienten und Chirurgen, die ebenfalls soziologisch untersucht werden.

Für die vorliegende Arbeit besonders wichtig ist, dass der menschliche Körper in diesem Zusammenhang als objektivierter Träger einer Identität charakterisiert wird. Er ist nicht per se erhaltungswürdig, sondern im Gegenteil gestaltbares Material, welches einer nicht materiellen Identität angepasst werden kann, um dieselbe nach außen hin zu manifestieren und lebbar zu machen. Der Körper wird geöffnet, modelliert, mit Implantaten bestückt oder reduziert. Im Zuge dessen verliert der Patient nicht sein ‚natürliches‘ Aussehen, sondern konstruiert dasselbe.

Im Folgenden werde ich zunächst einen kurzen historischen Überblick über die Entwicklung der ästhetischen Chirurgie geben, bevor ich daran anschließend einige kulturwissenschaftliche und soziologische Untersuchungen und Theorien vorstelle, die sie aus mehreren Perspektiven untersuchen und charakterisieren.

Die ästhetische Chirurgie hat eine alte Tradition und zieht sich im Grunde genommen durch die gesamte Medizingeschichte. Sander L. Gilman verfolgt Eingriffe in den Körper, die unter ästhetischen Gesichtspunkten stattfinden, bis um 1600 v.Chr. zurück, weil sich ägyptische Chirurgen bereits Gedanken um die ästhetischen Folgen ihrer Operationen machen. Plinius der Ältere (23/24-79 n.Chr.) beschreibt eine Heilung von Fettleibigkeit durch einen operativen Eingriff. Und die Ausbreitung der Syphilis im 16. Jahrhundert führt dazu, dass der Chirurg Gaspard Tagliacozzi eine Methode entwickelt, die dazu dient Nasen, die aufgrund der Erkrankung eingefallen sind, wieder herzustellen.

Aber erst die Einführung der Anästhesie und Asepsis in die Operationspraxis bildet auch für den ästhetischen Aspekt der plastischen Chirurgie die Basis,

Techniken zu erproben und zu entwickeln sowie eine breitere Masse von Patienten anzusprechen. Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts werden - unterbrochen durch die Weltkriege, in denen vor allem der rekonstruktive Aspekt der plastischen Chirurgie in den Vordergrund tritt - ästhetisch motivierte Operationen durchgeführt. Dabei entwickeln sich die konstruktiven Möglichkeiten für den menschlichen Körper rasant: 1899 wird die erste Bauchstraffung durchgeführt, 1901 das erste Mal eine Gesichtsstraffung, 1906 eine Augenlidstraffung, 1912 werden das erste Mal Hängewangen und Doppelkinne korrigiert, und 1920 versucht man mit Fetteinspritzungen z. B. Stirnrunzeln zu reduzieren. Seit den 1950er Jahren wird an verschiedenen Möglichkeiten der Brustvergrößerung gearbeitet, was in den 1970er Jahren in die Einführung des Silikonimplantats mündet.<sup>259</sup> Grundsätzlich werden viele Techniken bereits früh eingeführt und im Verlauf des 20. Jahrhunderts bis heute durch die Entwicklung vieler Variationen ergänzt und verfeinert. Während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickeln sich deshalb bereits die Grundlagen vieler Diskussionen um die Konstruktion des menschlichen Körpers, die bis heute weiter geführt werden. Die Frage nach einer Notwendigkeit der Eingriffe wird entweder damit beantwortet, dass die ästhetische Operation psychische Leiden heilen kann oder sogar ein Recht des Menschen ist, das sozialen Status und gesellschaftliche Teilhabe sichert. Dabei stellt sich ebenfalls bereits mit den ersten Eingriffen die Frage, wann ein körperliches Merkmal umgestaltet werden sollte und wann der Eingriff abgelehnt werden muss, weil er dem Auftrag des Arztes, den Patienten zu heilen und zu schützen, widerspricht und ihn unnötig in Gefahr bringt. Darüber hinaus wird bereits früh darüber diskutiert, wie eine angemessene, normale oder schöne Körperform definiert werden kann.

Jacques Joseph ist einer der ersten plastischen Chirurgen, die ästhetische Eingriffe praktizieren und die damit einhergehenden Fragen versuchen zu beantworten. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg praktizierte er die Techniken der Ohrenanlegung und der Nasenverkleinerung. 1904 führte er 48 Nasenkorrekturen durch, 1907 bereits 200.<sup>260</sup> Mit der Verkleinerung einer „zu großen“ Nase re-

---

<sup>259</sup> siehe Gilman2005, S. 63-65

<sup>260</sup> siehe Ramsbrock, S. 138

1916-1922 leitete Jacques Joseph die *Königliche Ohren- und Nasenlinik* der Berliner Charité und führte während des Ersten Weltkrieges hauptsächlich rekonstruktive Operationen durch. Damit kann er als Figur fungieren, an der gezeigt werden kann, wie sich die Entwicklungen der rekonstruktiven und ästhetischen Chirurgie einerseits miteinander verschränken und andererseits von einander ablösen.

siehe ebd. S. 114/115 und S. 124-159

agierte Joseph vor allem auf die psychische Befindlichkeit der Patienten. Ihr depressiver seelischer Zustand schien durch ihre Äußerlichkeit bestimmt und sollte im Rahmen einer Neugestaltung derselben geheilt werden. Die Operationen dienten nicht „der Heilung eines physisch kranken Körpers, [...] sondern der Korrektur eines psychisch krank machenden Körpers“.<sup>261</sup>

Dem Problem der Indikationsstellung versucht Joseph in seinem 1931 erschienenen Lehrbuch *Nasenplastik und sonstige Gesichtsplastik* mit anatomischen Kunstbetrachtungen zu begegnen. Durch Vermessung von Profilwinkeln der Nasen von Menschen, welche auf einigen ausgewählten Kunstwerken abgebildet waren, errechnete er den „ästhetischen Profilwinkel“. Wich der Profilwinkel des Patienten im Rahmen eines von Joseph festgelegten Spielraumes von diesem ästhetischen Profilwinkel ab, war eine Indikation für die Korrektur gegeben. Geprüft werden konnte dies mit dem Profilometer, einem Winkelmessgerät, welches Joseph eigens für diesen Zweck entwickelt hatte.<sup>262</sup> Gleichzeitig bezog er aber auch die verschiedenen psychischen Konstitutionen seiner Patienten in die Frage nach der Indikationsstellung mit ein. Er wies darauf hin, dass das Leiden der Patienten und ihre Heilung „abgesehen von der objektiven [Möglichkeit der] Gestaltverbesserung des betreffenden Organs, von der Art und der Stärke des ästhetischen Empfindungsvermögens des Individuums“<sup>263</sup> abhing und definierte verschiedene Stufen des ästhetischen Empfindens, welche der Chirurg in die Entscheidung für oder gegen eine Operation mit einfließen lassen sollte.<sup>264</sup>

Seine grundsätzlich positive Einstellung der kosmetischen Chirurgie gegenüber teilten jedoch nicht alle plastischen Chirurgen. Im *Handbuch der Kosmetik* veröffentlichte der Chirurg Eugen Holländer 1912 ein Kapitel über *Die kosmetische Chirurgie*, in welchem er jegliche Eingriffe an gesunden Körperteilen ablehnte. Dabei konstatierte er, dass sich der Chirurg vor dem Hintergrund der immer weiter ansteigenden Anzahl der „unberechtigten Wünschen nach operativer Veränderung“ in dem „Dilemma“ befinde, entscheiden zu müssen, wann eine Operation angebracht sei und wann nicht. Die Nasenverkleinerung als rein ästhetisch motivierte Behandlung lehnte er grundsätzlich ab, weil er „die chir-

---

<sup>261</sup> ebd., S. 145

<sup>262</sup> siehe Joseph, S. 19-26

<sup>263</sup> ebd., S. 36

<sup>264</sup> siehe ebd., S. 36-39

urgische Kunst in dem Sinne erlernt habe und ausübe, Krankes zu entfernen.“<sup>265</sup> Neue Aspekte der Indikationsstellung entwickelten sich in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. In den Ausläufern der Nachkriegszeit, in der Kriegsinvaliden operiert worden waren, um wieder im Arbeitsmarkt Fuß fassen zu können, setzte sich der Dermatologe Martin Gumpert Ende der 20er Jahre in Berlin für die Erstattung der Kosten von kosmetischen Operationen durch Krankenkassen für alle Menschen ein, wenn sie nötig waren, um einen Arbeitsplatz zu halten oder zu bekommen. Inspiriert und unterstützt wurde er dabei von der kosmetischen Chirurgin Suzanne Noël aus Paris, welche sich ebenfalls für die gesellschaftliche Anerkennung von ästhetischen Operationen einsetzte und 1932 dazu eine Schrift über *Die Ästhetische Chirurgie und ihre soziale Bedeutung* veröffentlichte. Gumpert und Noël leiteten aus einem als Normabweichung empfundenen Aussehen keinen inneren depressiven Zustand ab, sondern ein soziologisches Problem - einer alternden oder entstellt aussehenden Person konnte es trotz guter Ausbildung unmöglich sein, eine Arbeit zu bekommen. Um eine soziale Gleichstellung zu ermöglichen, sollten die Voraussetzungen dafür geschaffen werden, dass jeder unabhängig von finanziellen Mitteln sein Aussehen verändern könne, um seine Fähigkeiten und Ambitionen ausleben und gesellschaftlich integriert werden zu können.

Nach dem Zweiten Weltkrieg trat die rekonstruktive Chirurgie wieder in den Hintergrund und ließ Raum für vermehrt ästhetische Eingriffe. Elizabeth Haiken argumentiert, dass die Weltkriege eine Vielzahl an niedergelassenen rekonstruktiven Chirurgen in Europa und Amerika hervorgebracht hatten, welche nun eine neue Basis suchten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Andererseits stieg auch bei den potentiellen Kunden das Bedürfnis nach Verjüngung und Attraktivität. Die Menschen wurden älter und wollten länger jugendlich aussehen, um aktive Teilhabe an der Gesellschaft zu signalisieren. Dies betraf vor allem Frauen, welche nun vorrangig von den ästhetischen Chirurgen als Zielgruppe angesprochen wurden.<sup>266</sup> Den Beispielen von Soldaten folgend, die durch rekonstruktive Eingriffe erfolgreich behandelt worden waren, ließen sie mit den gleichen Techniken ihr jugendliches Aussehen wiederherstellen.

Anknüpfend an die vor dem Krieg bereits geführten Diskurse entwickelt sich die ästhetische Chirurgie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis heute zu einem Mittel, das mit steigender Häufigkeit zur Selbstoptimierung, Selbstfindung und als Therapie für psychisches Leiden unter dem eigenen Körper ange-

---

<sup>265</sup> Holländer, S. 679

<sup>266</sup> siehe Haiken, S. 134/135

wendet wird. Der bereits in Kapitel 2 beschriebene Vitalozentrismus, die Auffassung, dass der Mensch sich selbst neu erfinden, erschaffen und gestalten kann, vereint sich mit einer durch mediale Verbreitung (Photographie, Film) in den Vordergrund rückenden Wertschätzung des Äußeren und der durch die beiden Kriege verbesserten Operationstechnik.<sup>267</sup> Ästhetische Chirurgie wird medizinisch institutionalisiert und wächst gleichzeitig zu einer Industrie heran, die sich in allgemeinen und speziellen Zeitschriften, Erfahrungsberichten, Fernsehserien wie *The Swan* und zahlreichen Ratgebern darüber, wann ein Eingriff angesagt ist und wie man einen guten Chirurgen finden kann, organisiert. Es hat sich ein Tourismus um die ästhetische Operation entwickelt, der Menschen ins Ausland zieht, um sich dort für weniger Geld als in ihrem Heimatland und in angenehmer Atmosphäre verschönern zu lassen. Aber auch im eigenen Land bieten Chirurgen nicht selten monatliche Ratenzahlungen, günstige Zinskonditionen, flexible Rückzahlungsmethoden und Abonnements an, um die Entscheidung für eine Operation für fast jeden möglich zu machen.<sup>268</sup> Ästhetische Eingriffe lassen sich deshalb zwischen Medizin und Konsum, Heilung und Lifestyle ansiedeln und bieten einer immer breiteren Masse die Möglichkeit zur Selbstgestaltung.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wächst die Anzahl ästhetischer Chirurgen und der ausgeführten Operationen stetig, und sie steigt bis heute weiter an. Zunächst vorrangig reichen Menschen und Schauspielern vorbehalten, zieht die Möglichkeit immer kürzerer Heilungsphasen, relativ geringer Schmerzen, weniger sichtbarer Narben und finanzieller Unterstützungen immer mehr Menschen aller Bevölkerungsschichten an. Während z. B. in den USA 1999 2,8 Millionen Eingriffe vorgenommen wurden, waren es 2003 über 8,8 Millionen. Dabei nimmt der prozentuale Anteil von Männern zu: 1999 waren 10 Prozent der gezählten Patienten Männer, das sind 5 Prozent mehr als 1992.<sup>269</sup> In verschiedenen Ländern und unter bestimmten Voraussetzungen werden ästhetische Eingriffe von Krankenkassen übernommen<sup>270</sup>, was zu einer weiter fortschreitenden

---

<sup>267</sup> siehe Maasen, S. 112

<sup>268</sup> siehe ebd., S. 105  
vgl. auch Rosen, S. 19-35

<sup>269</sup> siehe Davis: „A Dubious Equality“, S. 118 und Taschen, S. 10

<sup>270</sup> In ihren Publikationen *Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetic Surgery* (New York 1995) und *Dubious Equalities and Embodied Differences. Cultural Studies on Cosmetic Surgery* (Boston 2003) beschreibt Kathy Davis die Voraussetzungen im holländischen Gesundheitssystem, unter denen ästhetische Eingriffe von der Krankenkasse übernommen werden und befragt Frauen, die sich im Rahmen dieser Möglichkeit einer Brustvergrößerung unterziehen.

Demokratisierung der ästhetischen Chirurgie beiträgt und darüber hinaus signalisiert, dass Selbstoptimierung - wie schon Gumpert und Noël argumentierten - sowohl im Sinne des Gemeinwohls als auch als Voraussetzung für Selbstentfaltung notwendig ist. Wie ich im Folgenden darstellen werde, argumentieren einige Autoren wie z. B. Sabine Maasen und Barbara Meili, dass dieser Grundgedanke in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts derart zugespitzt wird, dass sich das Recht zur Selbstoptimierung in eine Pflicht verwandelt und die Rolle, die die ästhetische Chirurgie in der Gesellschaft spielt, dadurch weiterhin immer prominenter werden wird.

Trotzdem oder gerade weil die ästhetische Chirurgie in dieser Art zwischen medizinischer Therapie und Selbstoptimierungspraktik angesiedelt ist, wird die Frage nach Indikationsstellungen weiterhin diskutiert. Während in medizinischen Fachzeitschriften vor allem auf die psychologische Notwendigkeit der Operationen verwiesen wird, finden sich auch soziale Gründe und gesellschaftliche Konzepte, die ihnen zugrunde liegen. Viele Argumente für Eingriffe, die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts genannt werden, sind dabei weiterhin Teil der Diskurse.

Z. B. ist bis heute der von Gumpert und Noël angenommene Zusammenhang zwischen dem äußeren Erscheinungsbild und Erfolg im Beruf ein Grund, aus dem heraus sich viele Menschen für einen ästhetisch-chirurgischen Eingriff entscheiden. Dies betrifft nicht nur Schauspieler, Sänger oder andere Menschen, die aufgrund ihrer medialen Präsenz in Bild und Film von ihrem Äußeren leben. In seinem Aufsatz *Ethnische Fragen in der Schönheitschirurgie* beschreibt Sander L. Gilman den Fall einer 22-jährigen Japanerin, die sich operieren ließ, um eine Stelle als Empfangsdame zu bekommen.<sup>271</sup> Der Broadway Produzent Tommy DeMaio, der mit 42 Jahren begann, sich durch operative Eingriffe verjüngen zu lassen, begründete dies im Alter von 62 Jahren wie folgt: „Wenn man gut aussieht, läuft auch das Geschäft besser. Und heutzutage werden selbst Vorstandsvorsitzende durch jüngere Leute ersetzt.“<sup>272</sup>

Sander L. Gilman entwickelte außerdem die Theorie, dass viele ästhetische Operationen damals wie heute aus ethnischen Gründen durchgeführt werden. Die Nasenverkleinerung, die Jacques Joseph Anfang des 20. Jahrhunderts erfand, diente demnach vorrangig dazu, Hinweise auf eine jüdische Herkunft zu

---

<sup>271</sup> siehe Gilman: *Ethnische Fragen*, S. 126

<sup>272</sup> *Men Put Plastic Surgery on the Resumé*, in: *The New York Times*, 7. Juli 2002, Spätausgabe: 3.12. zitiert nach: Gilman2005, S. 108

beseitigen.<sup>273</sup> In Brasilien war es lange Zeit modern, sich die Brüste verkleinern zu lassen, um den Einfluss afrikanischen Erbgutes zu verstecken.<sup>274</sup> Und in Vietnam werden bis heute recht günstig Augen und Nasen nach westlichen Vorbildern umoperiert.<sup>275</sup> Diese Theorie bezieht natürlich auch Annahmen mit ein, die rein klischeehaft bestimmte körperliche Attribute mit einer Rassenzugehörigkeit verbinden und kann sich darüber hinaus nicht immer auf eine explizite Ausformulierung stützen. Jacques Joseph z. B. erwähnt in seinen Schriften über die Nasenverkleinerung keinen Zusammenhang zwischen einer jüdischen Herkunft seiner Patienten und den Eingriffen. Trotzdem werden solche Theorien durch Artikel wie *The Eurasian Nose: Aesthetic Principles and Techniques for Augmentation of the Asian Nose with Autogenous Grafting* gestützt, der 2007 in der Zeitschrift *Aesthetic Plastic Surgery* erschien und in dem der Chirurg Darryl J. Hodgkinson über die Techniken der Verwestlichung asiatischer Gesichtszüge schreibt. Er erklärt dabei einleitend, dass die von ihm beschriebene Operation Formen produzieren soll, die ein „interracial Asian face“ nachempfinden, „a combination of Asian and Caucasian faces“<sup>276</sup>. Der Eingriff wird vor allem von asiatischen Frauen in Anspruch genommen, die in multikulturell geprägten Städten wohnen und zu einem hohen Prozentsatz mit Kaukasiern verheiratet sind. Dies führt er darauf zurück, dass das ästhetische Empfinden der asiatischen Frauen von ihrem Umfeld geprägt wird, und diese deshalb einen westlichen Einschlag in ihrem Äußeren als attraktiv und erstrebenswert definieren. Dieser Gedanke weist auf ein weiteres Konzept Sander L. Gilmans hin, welches er *Passing* nennt. Die ästhetische Chirurgie ist dieser Auffassung nach kein Mittel, um außergewöhnliche äußere Eigenschaften zu erlangen - obwohl es sicherlich solche Fälle gibt. Grundsätzlich soll mit Hilfe des ästhetischen Chirurgen aber der Übergang in eine andere Gruppe ermöglicht werden, die sich durch äußere Eigenschaften auszeichnet, welche der Patient (noch) nicht besitzt. Der Patient fühlt sich innerlich, als müsse er zu dieser Gruppe gehören, besitzt jedoch die äußeren Attribute nicht: “The perceived reality of the self and the ideal category into which one desires to move” stimmen nicht miteinander überein. *“What remains constant is the idea that the external body (with whatever qualities are described to it) reflects the values of the soul. To ‘pass’, one must be*

---

<sup>273</sup> siehe Gilman: *Ethnische Fragen*, S. 116, sowie Gilman 2000

<sup>274</sup> siehe ebd., S. 121

<sup>275</sup> siehe ebd., S. 127-129

<sup>276</sup> Hodgkinson, S. 28

*able to move from a negative (bald) to a positive category (hairy), which means moving from a negative character to a positive one.*"<sup>277</sup>

Das Konzept des *Passing* lässt sich mit einem Fall illustrieren, den Milton T. Edgerton, Margaretha Willemina Langman und Thomas Pruzinsky in ihrem Aufsatz *Patients Seeking Symmetrical Recontouring for ‚Perceived‘ Deformities in the Width of the Face and Skull*, veröffentlicht 1990 in der Zeitschrift *Aesthetic Plastic Surgery*, nennen. Die Chirurgen beschreiben Fälle, in denen Patienten die Breite ihres Gesichtes korrigieren ließen. *Case 3* ist eine 23-jährige Frau, welche ihre Kinnpartie - entgegen aller gängigen Schönheitsideale, so betonen die Chirurgen - verbreitern lassen möchte. Sie will wie die anderen Mitglieder ihrer Familie aussehen, welche sich offensichtlich alle durch eine breite Kinnpartie auszeichnen („I want a stronger bone structure in my lower face like all the other members of my family“.<sup>278</sup>)

Die von Gilman formulierte Unterscheidung zwischen einem inneren Gefühl, wie man aussehen müsste, also einem Bild, welches man von sich hat und das sich von dem äußeren Erscheinungsbild unterscheidet, ist ein ebenfalls häufiges Motiv, das ästhetischen Operationen explizit zugrunde liegt. Aufgrund dessen leiten die Patienten den Leidensdruck davon ab, dass ihre innere Identität und eine durch das Körperbild nach außen vermittelte nicht in Harmonie miteinander sind, was zu unbefriedigenden Lebenssituationen führt. In seinem Aufsatz *The Minotaur Syndrome: Plastic Surgery of the Facial Skeleton* beschreibt der Chirurg Paolo G. Morselli 1993 die Behandlung eines Patienten, für dessen Leiden er den Namen *Minotaur Syndrome* prägt. Der 38-jährige Mann „had serious social problems because of his aggressive and threatening facial appearance that contrasted with his gentle personality.“<sup>279</sup> Er führt sein Unglück darauf zurück, dass Menschen sich aufgrund seines Äußeren von ihm fern halten und es ihm deshalb nicht möglich sei, eine Frau kennenzulernen und eine Familie zu gründen. „He asked us to reduce the discrepancy between his true personality and the aggressive facial morphology that he projected to those around him.“<sup>280</sup> Der Autor des Aufsatzes stimmt mit der Grundannahme des Patienten darüber überein: „people tend to judge other people by their external appearances and

---

<sup>277</sup> Gilman 1999, S. 22

<sup>278</sup> Edgerton/Langman/Pruzinsky, S. 65

<sup>279</sup> Morselli, S. 99

<sup>280</sup> ebd.

this impression may be a determining factor for future relationships.<sup>281</sup> Nachdem Morselli abgeklärt hat, dass sein Patient keine psychische Störung hat, führt er die Operation durch.

In ähnlicher Weise beschreiben auch einige der Frauen ihre Motive für eine Brustvergrößerung, welche die Soziologin Kathy Davis im Rahmen ihrer Untersuchung *Reshaping the Female Body*, 1995 veröffentlicht, vor und nach den Eingriffen interviewte, um Legimitationsstrategien und allgemeine Voraussetzungen für die Entscheidungen für eine ästhetische Operation zu verstehen. Diese Frauen erklärten nach den Eingriffen „that it was wonderful to be ‚in proportion‘ or ‚to look like a woman‘. ‚I like to be feminine and breasts just go along with that, I guess.“<sup>282</sup> Obwohl sie sich davor innerlich als Frauen fühlten, schien ihr Körper dies nicht widerzuspiegeln, weil die Brust als essentielles weibliches Attribut identifiziert wurde. Davis folgert deshalb: „*Cosmetic surgery is not about beauty, but about identity. For a woman who feels trapped in a body which does not fit her sense of who she is, cosmetic surgery becomes a way to renegotiate identity through her body.*“<sup>283</sup>

Es lässt sich also feststellen, dass es den meisten Patienten nicht um das Erlangen von außergewöhnlicher Schönheit geht, sondern um eine - wie auch immer im jeweiligen Fall definierte - Normalität oder Gruppenzugehörigkeit. Voraussetzung dafür ist, dass das angeborene Aussehen des Körpers im Vergleich dazu, wie er aussehen sollte, als unnormal und inadäquat empfunden wird. Der eigene Körper wird als unzumutbar identifiziert, weil die betroffene Person z. B. durch ihn von der Erfüllung sozialer Pflichten abgehalten wird (eine Familie gründen, ein Arbeitsverhältnis eingehen), er sich einer bestimmten Gruppe nicht zugehörig fühlt (Ethnie, Familie) oder im Vergleich mit der inneren Identität eine Disharmonie besteht, die den Patienten unglücklich macht.

Dies kann interessanter Weise dazu führen, dass - wie Kathy Davis beobachtet - Patientin Ellen ihre Brustimplantate, die kurz nach der Operation merklich anders auf Temperaturunterschiede reagieren als ihr eigener Körper, trotzdem nicht als „foreign objects in her body“ wahrnimmt, sondern „rather as welcome newcomers who have to get used to her.“<sup>284</sup> Als Mittel, die ihre wahre, innere Identität äußerlich herstellen, sind sie weniger fremd als ihr eigenes, ursprüngli-

---

<sup>281</sup> ebd., S. 101

<sup>282</sup> Davis, S. 140

<sup>283</sup> ebd., S. 163

<sup>284</sup> Davis, S. 144

ches Erscheinungsbild.

Diese Beobachtung eröffnet einen Blick auf ein Geflecht von Diskussionen über selbstbestimmtes Handeln und Verantwortung dem eigenen Körper und dem persönlichen Lebensweg gegenüber, die sich durch die ästhetische Chirurgie dem Patienten je nach Blickwinkel entweder eröffnen oder aber ihm entzogen werden. Es stellt sich z. B. die Frage, ob der leidende Patient mit der ästhetischen Chirurgie eine Handlungsmöglichkeit ergreift oder ob er Opfer eines von außen an ihn herangetragenen Zwanges zur Verkörperung einer spezifischen Identität oder Selbstoptimierung ist. Des Weiteren erweisen sich die verschiedenen Schritte der Interaktion zwischen Patient und Chirurg je nach Blickwinkel als Machtgefälle, in denen entweder der Chirurg oder der Patient den Ausgang und Verlauf der Operation gestalten.

Kathy Davis vollzieht den Argumentationsstrang, den Frauen vor und nach der Brustvergrößerung verfolgen, um dieselbe zu begründen und eventuell auch zu rechtfertigen. Dabei kristallisiert sie verschiedene Schritte heraus, die den Erzählungen aller Frauen gemein sind: sie stellen zunächst dar, dass sie schon lange unter ihrem Körper gelitten haben, bis sie im Dialog mit einer Person ihres Vertrauens dazu animiert wurden, sich für eine Operation zu entscheiden, um ihrem Unglück ein Ende zu setzen. In einem zweiten Schritt müssen sie sich gegen die Bedenken ihres weiteren Umfeldes durchsetzen, wozu nicht selten ihr Partner gehört. In diesem Kontext betonen die Frauen, dass sie diese Operation ausschließlich für sich selbst durchführen lassen. Von vielen wird das Vorhaben als befreiender Akt stilisiert, als die erste große Entscheidung, die sie überhaupt jemals für sich selbst getroffen haben. In einem dritten Schritt werden medizinische Hindernisse überwunden. Da es sich in allen Fällen um solche handelt, die von der holländischen Krankenkasse übernommen werden, müssen die Frauen einige Konsultationen mit beamteten, männlichen Ärzten über sich ergehen lassen, die entscheiden, ob ihr Brustumfang ein Leiden rechtfertigt oder nicht.<sup>285</sup>

Diese Narration als Heldengeschichte, in deren Rahmen die Frau selbstbestimmt über ihren eigenen Körper verfügt und gleichzeitig eigenverantwortlich den eigenen Lebensweg gestaltet, wird auch nach der Operation noch weitergeführt - unabhängig davon, wie dieselbe verlaufen ist. Patientin Susan z. B. erzählt begeistert, dass sie nach der Vergrößerung ihrer Brüste eine andere Person geworden ist („I stand up for myself now and I never used to do that.“<sup>286</sup>). Aber auch dann, wenn Implantate wiederholt abgestoßen werden oder sich verhärten, so

<sup>285</sup> siehe ebd., S. 125-132

<sup>286</sup> ebd., S. 141

dass sich die Patientinnen zum Zeitpunkt des Interviews noch immer in Behandlung mit ungewissem Ausgang befinden, übernehmen sie im Sinne ihrer Heldengeschichte weiter die Verantwortung für ihre Entscheidung. Sie betonen, dass sie den Eingriff nicht bereuen und dass sie entschlossen sind, den Weg weiter zu gehen: „Carol refuses to dwell upon the past, attempting instead to make the best of a bad situation. Whereas prior to the operation she presented her life as a downward spiral over which she had no control, she now emphasizes her determination to keep going.“<sup>287</sup>

Als Resultat der Beobachtungen von Davis lässt sich die ästhetische Chirurgie als Mittel einer Strategie definieren, die es den Patienten erlaubt, bisher verloren geglaubte Kontrolle über den Körper wieder zu erlangen. Dabei wird dieser Prozess mit der gesamten Lebensführung verbunden, die die Frauen nun endlich unabhängig von den Wünschen ihres Partners oder „der Gesellschaft“ in die eigene Hand nehmen. Sie geben sich nicht einem Schicksal hin, sondern werden entgegen aller Auffassungen, die besagen, dass man im eigenen Körper geboren wird und sich in ihm wohlfühlen muss, aktiv. Sie verändern ihr Äußeres und werden im Zuge dessen zu neuen Menschen, die eine Identität verkörpern, die die Frauen als stärker, selbstbewusster und attraktiver beschreiben. In dieser Interpretation beschreiten sie gerade deshalb diesen Weg, weil er Autonomie und Souveränität zu ermöglichen scheint. Die Option, den eigenen Körper selbstbestimmt zu gestalten wird genutzt, um eine wahre, innere Identität, die vielleicht sogar schon immer gesellschaftlich unterdrückt wurde, nach außen zu transferieren und sich so gewissermaßen selbst zu konstruieren. Der Mensch macht sich zum Schöpfer seiner selbst und die Chirurgie ist das natürliche Mittel, welches er dafür nutzt. Das erklärt, weshalb Patientin Ellen die Brustimplantate in ihrem Körper als Ausprägung ihrer wahren Körperlichkeit willkommen heißt und ihnen Zeit zugesteht, sich an ihr neues Umfeld zu gewöhnen, anstatt sie als Fremdkörper zu betrachten.

Dem gegenüber steht die Argumentation, dass die ästhetische Chirurgie ein Mittel ist, welches die Patienten nicht individualisiert und einer Selbstbestimmung zuführt, sondern im Gegenteil Konformität erzeugt, indem gesellschaftlich aufgezwungene Körperbilder umgesetzt werden. Autorinnen wie Kathryn Morgan argumentieren, dass das anvisierte Körperideal der Patientin von einer männlich dominierten, patriarchalischen Gesellschaft aufgezwungen wurde, denn „women’s attractiveness is defined as attractive to men“.<sup>288</sup> Die ästhetische Chirur-

---

<sup>287</sup> ebd., S. 147

<sup>288</sup> Morgan, S. 32

gie erzeugt deshalb nicht Handlungsfreiheit, sondern ist ein Instrument der Ausbeutung. Das durch ästhetische Eingriffe hergestellte Selbst wird in einer solchen Argumentation nicht als innere Wahrheit anerkannt, sondern als ein gesellschaftlich generiertes Bild definiert, welches von außen an die betroffenen Individuen herangetragen und von ihnen internalisiert wird. In diesem Sinne ist ästhetische Chirurgie nur scheinbar Mittel der individuellen Selbstgestaltung. Vielmehr wird durch sie Konformität erzeugt.<sup>289</sup>

Diese Sichtweise gewinnt an Plausibilität, wenn man bedenkt, dass der entscheidende Part im Rahmen eines ästhetischen Eingriffes in den Körper nicht immer beim Patienten liegt. Gerade unter den von Davis interviewten Frauen findet sich das Beispiel einer Patientin, die es nicht schafft, die von ihr gewünschte Implantatgröße gegen den plastischen Chirurgen durchzusetzen - er wählt eine Körbchengröße kleiner als von ihr gewünscht, mit der Begründung, dass eine größere Brust nicht zu ihrer Statur passen würde.<sup>290</sup>

Sowohl Davis als auch Morgan argumentieren aus einer feministischen Grundhaltung heraus, das heißt, sie analysieren die ästhetische Chirurgie als eine Struktur, die männliche Herrschaftsstrukturen widerspiegelt und Frauen potentiell unterdrückt. Dies entspringt nicht zuletzt der Tatsache, dass sich hauptsächlich Frauen von männlichen Chirurgen operieren lassen. In den von Davis verfolgten Narrationen um die ästhetischen Eingriffe setzen sich Frauen deshalb zunächst gegen ihren Partner durch und müssen dann mehrere Schritte männlicher Begutachtung bestehen, die darüber entscheidet, ob und wie die Brustvergrößerungen vollzogen werden können. Ein solcher Verlauf kann je nach Sichtweise als Handlungsspielraum interpretiert werden, den die Frau sich entgegen aller Machtzusammenhänge schafft oder als Fehlschlag gesehen werden, wenn man davon ausgeht, dass sie Opfer einer fremden Identitätszuschreibung ist und sich zusätzlich dem gestalterischen Diktum des Mannes unterwirft. Im letzteren Fall wird der Mann zum Schöpfer von - aus seiner Sicht - perfekter Weiblichkeit und steht in der Tradition der Pygmalionsage. In ihrem Aufsatz *Lonely Heroes and Great White Gods: Medical Stories, Masculine Stories* interpretiert Kathy Davis die Autobiographie des plastischen Chirurgen Maxwell Maltz, 1954 mit dem Titel *Doctor Pygmalion* veröffentlicht, als Ausdruck männlicher Diskurs-Praktiken innerhalb der ästhetischen Chirurgie. Dabei arbeitet sie unter anderem heraus, dass Maltz sich als Schöpfer idealisierter weiblicher Schönheit darstellt, dessen Werk in einer Operation gipfelt, in deren Rahmen er die Tochter seiner

<sup>289</sup> siehe ebd., S. 35

<sup>290</sup> siehe Davis, S. 130

großen, unerreichten Liebe nach dem Ebenbild ihrer Mutter umgestaltet. „Maltz incorporates the creativity of artist-surgeon with metaphorical fatherhood and the divine powers of deity.“<sup>291</sup> In sehr ähnlicher Weise wird das Verhältnis zwischen männlicher Schaffenskraft und der Gestaltung weiblicher Attraktivität in einer am 29. April 1992 ausgestrahlten Oprah Winfrey Show mit dem Titel *Plastic Surgeons Create Their Perfect Wives* thematisiert.<sup>292</sup>

Der Frage nach den Bedingungen für ästhetische Chirurgie geht auch Sabine Maasen nach und diskutiert die Thematik dabei aus dem Blickwinkel einer nicht zwangsläufig feministischen Perspektive. Sie charakterisiert die ästhetische Chirurgie als Selbsttechnologie im Sinne Foucaults, die auf der einen Seite als Technik der Freiheit und auf der anderen Seite als subtile Technik sozialer Unterwerfung fungiert.<sup>293</sup> Sie ist Ausdruck einer Biopolitik, das heißt einer spezifischen Form von Macht, die den Menschen regiert. Regierung ist im Sinne Foucaults „immer ein bewegliches Gleichgewicht mit Ergänzungen und Konflikten zwischen Techniken, die Zwang sicherstellen und Prozessen, durch die das Selbst durch sich selbst konstruiert oder modifiziert wird.“<sup>294</sup> Maasen charakterisiert die ästhetische Chirurgie in diesem Sinne als Mittel einer *bioästhetisch orientierten Gouvernementalität*<sup>295</sup>, in deren Rahmen sich das Optimierungsmotiv und Gemeinwohl miteinander zu einem Instrument der Lenkung vereinen. Das heißt, das Individuum kann nicht nur die Verbesserung seines eigenen Selbst in die Hand nehmen, um möglichst produktiv, schön und aktiv an der Gesellschaft teilzuhaben, also sein Lebensglück selbst zu gestalten, es wird auch dazu angehalten dies zu tun, weil es damit dem Gemeinwohl dient. „Immerhin gilt es, der neoliberalen Gesellschaft Kosten durch einen Körper zu ersparen, dessen mangelnde Attraktivität, Vitalität, Leistungsbereitschaft etwa Chancen auf dem Beziehungsmarkt (Glück!) oder Arbeitsmarkt (Erfolg!) verringert oder sogar zunichte macht.“<sup>296</sup> Auch aus dieser Perspektive heraus bedeutet die Möglichkeit einer ästhetischen Operation nur auf den ersten Blick die selbstbestimmte Ergreifung individueller Handlungsoptionen. Auf den zweiten Blick ist

---

<sup>291</sup> Davis2003, S. 50

<sup>292</sup> siehe Haiken, S. 15

<sup>293</sup> siehe Maasen, S. 113

<sup>294</sup> Foucault, Michel: *About the Beginning of the Hermeneutics of the Self*, in: Political Theory, Vol. 21, No. 2 (May, 1993), S. 193-227  
zitiert nach ebd., S. 102

<sup>295</sup> siehe ebd., S. 101

<sup>296</sup> ebd., S. 103

sie Ausdruck einer sich selbst konstituierenden und erhaltenden gesellschaftlichen Machtausübung.

Dabei kristallisiert Maasen ebenfalls heraus, dass die bio-ästhetische Narration die Korrektur des Körpers nicht als Makel, sondern als Chance begreift. Diese besteht darin, die innere Konstitution, welche natürlicherweise aktiv, jugendlich, produktiv, arbeitend ist, im Körper zu manifestieren. Der wahre Körper entspricht auch hier der inneren Identität. „In einer Kultur, die Körpererfahrung mit Charakter gleichsetzt, und darüber hinaus mit Erfolg, stellt in der Tat der falsche Körper und nicht die kosmetische Chirurgie einen Akt der Täuschung dar.“<sup>297</sup> Diese Formulierung beschreibt eine grundsätzlich neue gesellschaftliche Rolle, die die ästhetische Chirurgie als Mittel der Körpergestaltung immer eindeutiger einnimmt und welche ihre Beurteilung verändert.<sup>298</sup> Anfang des 20. Jahrhunderts war das Passing des Patienten hauptsächlich dann erfolgreich, wenn der Versuch der Körpergestaltung nicht von der Umwelt bemerkt wurde. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass der operierte Körper als üble Täuschung interpretiert wurde, weil er z. B. eine Krankheit wie Syphilis oder die wahre Herkunft des Patienten verbarg. Heute wird die Zurückweisung der ästhetischen Operation - als Möglichkeit, Erfolg zu generieren - immer häufiger und expliziter gesellschaftlich sanktioniert: „Warum lässt Du Deine schiefe Nase nicht operieren? Kein Wunder, dass du keine Führungsposition oder Repräsentationspflichten hast.“<sup>299</sup>

Als Mittel zum Zweck gesehen, welches im Grunde genommen jeden dazu anhält, sich Prozessen der Selbstoptimierung zu unterziehen, dient die ästhetische Chirurgie aus diesem Blickwinkel betrachtet heute also sowohl Männern als auch Frauen zur Konstruktion der eigenen Identität und wird als solche auch immer mehr beworben und genutzt. Besonders der Aspekt der Selbstoptimierung, der eine Heilung zwar nicht ausschließt, aber auch nicht in den Vordergrund stellt, hat nicht nur Auswirkungen auf den Patienten, sondern auch auf die Chirurgen. Diese sehen sich der Entscheidung gegenüber gestellt, ob sie einer gewünschten Behandlung zustimmen oder dieselbe ablehnen, ob sie sich als Dienstleister oder Arzt wahrnehmen. Schließlich sind die Operationen nicht vordergründig funktional motiviert. Sie müssen zwar die körperlichen Funktionen erhalten, aber nicht wieder herstellen. Ihr Ziel ist ein gestalterisches Mo-

---

<sup>297</sup> ebd., S. 110

<sup>298</sup> siehe Meili, S. 129

<sup>299</sup> Maasen, S. 102

ment, das den Wünschen des Patienten entspricht - nur dann ist der Eingriff erfolgreich verlaufen.

In ihrem Aufsatz *Experten der Grenzziehung - Eine empirische Annäherung an Legitimationsstrategien von Schönheitschirurgen zwischen Medizin und Lifestyle* beschreibt Barbara Meili die Frage nach dem bestimmenden Handlungsträger aus der Perspektive der Chirurgen. Diese gehen zwar einerseits davon aus, dass ihre Behandlung durch den Leistungsdruck, den die Patienten empfinden und den sie durch ihre Eingriffe heilen können, grundsätzlich gerechtfertigt ist. Andererseits behalten sie sich das Recht vor, Operationen aufgrund einer subjektiven Empfindung abzulehnen. „Ob ein Eingriff vorgenommen wird oder nicht, hängt vom Geschmacksurteil des Chirurgen ab.“<sup>300</sup> Wie dieses Geschmacksurteil aussehen kann, hängt wiederum von mehreren Faktoren ab und betrifft z. B. auch die Frage, ob der Chirurg seine Fähigkeiten als Dienstleistung oder Therapie anbietet. Das heißt, der ästhetische Eingriff kann als medizinische Behandlung charakterisiert werden - dann liegt die Entscheidungsgewalt über die Ausführung beim Chirurgen - oder als Dienstleistung, in deren Rahmen sich der zahlende Kunde freiwillig einer Behandlung unterzieht - in diesem Fall liegt die Wahlfreiheit bei ihm.<sup>301</sup>

Letztendlich verorten sich sowohl die Handlungsspielräume der Patienten als auch jene der Ärzte zwischen diesen beiden Polen. Ästhetische Chirurgie kann als Mittel zur Optimierung oder Heilung betrachtet werden, der Chirurg als Gestaltender oder Ausführender. Ein intuitives Moment in der Körpergestaltung ist immer vorhanden. Es droht, den Patienten mit einem Aussehen zurückzulassen, das er in dem Augenblick, in dem er doch eigentlich danach trachtete, sein Leben so aktiv wie noch nie zu gestalten, nicht antizipiert und auch nicht gewollt hatte. Dieses Moment kann vom Chirurgen jedoch auch genutzt werden und ihn als gestalterisches Genie erscheinen lassen.

In diesem Zusammenhang wird die ästhetische Chirurgie oft mit Techniken künstlerischer Produktion verglichen. Der Chirurg Werner L. Mang antwortet auf die Frage, ob er sich als Künstler fühle: „Als Künstler sehe ich mich insofern, als ich jedes Facelift, jede Nasenkorrektur als ästhetische Entscheidung begreife.“<sup>302</sup> Diese ästhetischen Entscheidungen werden in der chirurgischen Fachliteratur mit Hilfe von Konzepten aus der Kunstgeschichte und Kunst legi-

---

<sup>300</sup> Meili, S. 129

<sup>301</sup> siehe ebd., S. 136

<sup>302</sup> Kracher/Rushfield, S. 193

timiert und zu operablen Größen gemacht, wie wir am Beispiel des ästhetischen Nasenwinkels von Jacques Joseph bereits sahen. Dieser verweist nicht nur auf Meisterwerke der Kunstgeschichte als Größen beispielhafter Schönheit, deren Durchschnittswert auch seiner Gestaltung zugrunde liegt. Er objektiviert ebenfalls sowohl Indikation als auch den gestalterischen Akt mit Hilfe von messbaren Werten. In ihrem Aufsatz *Goldene Schnitte?* wertet Uta Kornmeier plastisch-chirurgische Fachliteratur aus, die bis heute in ähnlicher Weise Referenzsysteme aufstellt. Um das intuitive Moment des gestalterischen Aktes handhabbar zu machen, wird das antizipierte Ergebnis in einen künstlerischen oder messbaren Zusammenhang eingeordnet. Kornmeier beschreibt die Erwähnung von Größen der Kunst wie Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer, der alten Ägypter oder Griechen in den Artikeln. Dabei stellt sie fest, dass z. B. die Proportionslehren des Gesichts von da Vinci und Dürer in vielen Fällen lediglich einleitend erwähnt, aber nicht praktisch angewandt werden.<sup>303</sup> Versuche mathematischer Fassung harmonischer Formen beschreibt Kornmeier ebenfalls. Der goldene Schnitt z. B., welcher auch in der Kunst Anwendung findet, kann der Vorbereitung plastisch-chirurgischer Eingriffe zugrunde gelegt werden. Er diene z. B. als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Marquardt-Mask - „ein ganzes Netz von Punkten und Strecken, mit dessen Hilfe das Gesicht auf die Proportion 1:1,618 hin untersucht und eine chirurgische Behandlung [...] vorgeschlagen werden kann.“<sup>304</sup>

Der Verweis auf einen kunstgeschichtlichen Kanon dient also dazu, sowohl Indikationen als auch Operationsausgänge zu objektivieren. Implizit wird unter anderem darauf verwiesen, dass auch Künstler gestalterische Freiheit nicht willkürlich nutzen, sondern - ebenso wie die Chirurgen - einem gewissen Regelwerk von Harmonie und Schönheit unterworfen sind. Darüber hinaus wird eine Verständigungsbasis generiert, welche das Gespräch mit Patienten und den Austausch über die Frage, was z. B. eine schöne Nase sei, weshalb jene Nase nicht schön sei und wie sie aussehen solle, erleichtern soll. Mit dem gleichen Ziel bringen auch viele Patienten Bilder von den erwünschten Körperteilen mit zu Vorgesprächen. Trotz aller Bemühungen, den Austausch möglichst eindeutig und konkret zu halten, bleibt im Moment der Operation allerdings der Spielraum, der nicht vorhersagbar ist, und in dessen Rahmen der Chirurg den Körper des Patienten gestaltet. Wie ein Bildhauer fügt er in diesem Moment dem Körper Materialien hinzu, nimmt Materialien weg oder modelliert Knochen und

---

<sup>303</sup> siehe Kornmeier, S. 36

<sup>304</sup> ebd., S. 37

Fleisch. Dabei ist er natürlich im Gegensatz zu einem Künstler eingeschränkt - sowohl durch den Anspruch an Funktionalität als auch durch die Beschaffenheit des Körpermaterials und schließlich die Wünsche seines Patienten. Im Moment der Operation aber - das beschreibt Simon Strick in seiner Analyse der Fernsehserie *The Swan* sehr anschaulich - wird der Körper des Patienten jeglicher Handlungsmöglichkeiten beraubt. In diesem Moment, wenn er anästhetisiert auf dem Operationstisch liegt, hat er den „Nullpunkt der Subjektivität“ erreicht und ist nur auf einen Materialstatus reduziert. Er ist ein „formbares Ding“<sup>305</sup>, das der Handhabung des Chirurgen ausgeliefert ist und keinerlei Handlungswillen mehr entwickeln kann.

Die Ausführungen zeigen, dass die ästhetische Chirurgie heute als Technik der Selbstoptimierung einer breiten Masse von Menschen auf der ganzen Welt zur Verfügung steht und als solche auch genutzt wird. Sie ist zum Fokus in der Diskussion geworden, wie weit die Gesellschaft und wie weit der Einzelne über den Körper verfügen darf und vor allem, wo die individuelle Möglichkeit der Selbstgestaltung Realität und wo sie Fiktion ist. Mit ihrer Hilfe lassen sich Debatten über selbstbestimmtes und andere bestimmendes Handeln von Frauen, Männern und Ärzten illustrieren. Und schließlich lässt sich die Frage aufwerfen, inwiefern die ästhetische Chirurgie Individualität generiert oder lediglich vor-täuscht, weil sie eigentlich Mittel zum Zweck der Erschaffung gesellschaftlicher Konformität ist.

Viele dieser Diskussionsstränge vermischen sich mit den Theorien über den Cyborg, weil sich natürlich auch hier die Frage stellt, inwieweit sich der Mensch seiner biologischen Fesseln entledigen und Grenzen zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit sprengen darf, ob er sich selbst völlig neu gebiert oder kulturell überformen lässt. Einerseits dient die ästhetische Chirurgie wie gezeigt wurde als Mittel, um Identitäten - die entweder das Individuum sich selbst gibt oder ihm von seinem Umfeld gegeben werden - physisch zu manifestieren. Andererseits kann sie als Instrumentarium interpretiert werden, mit dem sich der Mensch körperlich immer wieder völlig frei entwerfen, das heißt Selbstdefinition wiederholt neu vollziehen kann. Schönheit, Hautfarbe, Geschlecht wären dann keine natürlichen Charakteristiken mehr. Fälle wie jener von Jocelyn Wildenstein, die sich ästhetischen Operationen unterzog um ihre Gesichtszüge jenen einer Katze anzugleichen, zeigen, dass die ästhetische Chirurgie sogar dazu genutzt werden kann, die Grenzen zwischen Tier und Mensch wenn nicht auf-

---

<sup>305</sup> Strick, S. 208

zuberechen, doch zumindest zu verwischen.<sup>306</sup> Obwohl sie selbst die ästhetische Chirurgie nicht explizit dazu zählt, kann dieselbe aus dieser Sichtweise heraus als Teil der „Kultur der Hochtechnologien“<sup>307</sup> interpretiert werden, die nach Haraway die Dualismen der „organischen Industriegesellschaft“<sup>308</sup> herausfordern und Grundlage eines cyborgischen Daseins sind.

Grundsätzlich zeichnet sich die ästhetische Chirurgie dadurch aus, dass in das menschliche Fleisch und das Aussehen des Körpers gestalterisch eingegriffen wird, ohne dass eine zumindest augenscheinlich eindeutige Notwendigkeit - wie Verletzung oder Funktionalitätseinschränkung - gegeben ist. Es findet ein Prozess statt, in dessen Rahmen sowohl der Patient sich selbst als auch der Chirurg den Patienten sozusagen materialisiert, und damit der menschliche Körper schlechthin zu einer wortwörtlich form- und gestaltbaren Entität wird. Dadurch wird es überhaupt erst möglich, die Idee, dass sich ein Mensch im falschen Körper befinden kann, als potentiell lösbares Problem zu beschreiben. Mit dem Anstieg ästhetisch chirurgischer Eingriffe in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und Anfang des 21. Jahrhunderts steigt auch der Anspruch, die Fesseln des Körpers zu sprengen, sich selbst Identität zuzuschreiben und äußerlich permanent zu manifestieren.

### 3.2 ORLAN - ein klassisches Selbstportrait

ORLAN bezeichnet ihre eigene Kunst als *Carnal Art* und definiert diese als die Erschaffung eines Selbstportraits, in deren Rahmen das eigene Fleisch Leinwand ist und durch technologische Praktiken beschrieben und geformt wird. Damit charakterisiert sie nicht nur die Operations-Performances, sondern auch das Projekt *Harlequin's Coat*, in dessen Rahmen sie 2008 biotechnologische Verfahren einsetzt und Zellen ihres eigenen Körpers, Menschen verschiedener ethnischer Gruppen und anderer Spezies züchtet und im Rahmen einer Installation nebeneinander stellt. In ihrem *Manifesto of Carnal Art*, welches auf ihrer Internetseite veröffentlicht ist, unterscheidet sie die *Carnal Art* von der *Body Art*

---

<sup>306</sup> Das *New York Magazine* z. B. veröffentlichte im Dezember 1997 einen Artikel über Jocelyn Wildenstein und ihre Operationen.  
siehe Königsberg, S. 31-37

<sup>307</sup> Haraway, S- 67

<sup>308</sup> ebd. S. 48

und betont, dass sie im Gegensatz zur *Body Art* Schmerz nicht als erlösend oder reinigend inszeniert. Der schmerzende Körper ist im Zeitalter der Anästhesie aus ihrer Perspektive anachronistisch.<sup>309</sup> An diese Charakterisierung der *Carnal Art* knüpft Rachel Armstrong an, wenn sie ORLAN als eine der Vertreter der new body artists vorstellt. Ihre Kunst erfüllt alle von Armstrong definierten Voraussetzungen: ORLAN setzt ihren Körper als Mittel künstlerischer Narration ein, vermeidet dabei aber Schmerz. Ihre Kunst untersucht das Konzept des Cyborgs. Und schließlich realisiert ORLAN neue Verbindungen zwischen Kunst, Wissenschaft sowie neuen Technologien.

Da ORLANs *Carnal Art* in den Zusammenhang ihres gesamten Werkes integriert ist, stelle ich im Folgenden zunächst Beispiele ihres Oeuvres vor, welche als Grundlage für das Verständnis der Operations-Performances von Bedeutung sind. Danach beschreibe und analysiere ich die Operationen.

### 3.2.1 ORLAN: 1964-1983

Seit den 60er Jahren ist der Körper, und zwar ihr eigener Körper, zentrales Mittel von ORLANs künstlerischer Umsetzung.

„*Little by little*“, erklärt sie in einem Interview, „*I broke free of painting; I began thinking that, as a female artist, the main material and recording surface I had to hand was my body, which I had to reappropriate because I had been dispossessed of it, in a way, by dominant ideology. Because I was a woman, dominant ideology prevented me from living my personal life and my artistic life the way I wanted to live them. I thought working directly on the representation of my body - including its public representation - was much more interesting, much more problematic, and much more efficient politically - especially in those days - than hiding myself behind canvas and paint.*“<sup>310</sup>

ORLAN setzt seitdem ihren Körper aus einer feministischen und persönlichen Perspektive als Material und bespielbare Fläche ein. Jahrhundertlang wurden die traditionellen Mittel Leinwand und Farbe von Männern genutzt, um Frauenbilder zu generieren. ORLANs Körper dient als Gegenentwurf zu diesen Mitteln, die sie als Frau und Künstlerin auf einen Selbsta Ausdruck festlegen, der ihr

---

<sup>309</sup> siehe ORLAN: Manifesto of Carnal Art [Stand: 5.5.2015]

<sup>310</sup> ORLAN2004, S. 190

nicht entspricht. Doch auch ihr Körper muss von Ideologien befreit werden, die ihn prägen und formen und ihn statt ihrer selbst besitzen. In ihren Werken beschreibt ORLAN immer wieder den Prozess der Aneignung des eigenen Körpers als Frau und als Künstlerin. Dieser spielt wiederholt mit dem Motiv, einzelne Ideologien, die Identitätszuschreibungen generieren, zu fokussieren, um den eigenen Körper darin zu verorten. Das heißt, sie inszeniert nicht einen Akt der Ablehnung, sondern vielmehr einen Akt der Annektierung, den sie z. B. vollzieht, wenn ihr Körper alte Abbildungen von Frauen nachstellt oder nachspielt und damit in einen neuen Kontext holt, der ihre ursprüngliche Aussage grundsätzlich verschiebt und verfremdet. ‚Ja‘ oder ‚nein‘, ‚Gut‘ und ‚Böse‘ werden zu einem ‚sowohl‘, ‚als auch‘ oder zu einem ‚und‘. So setzt sie sich mit christlichen Werten, barocker Ästhetik und einem kunstgeschichtlichen Kanon auseinander, der über Jahrtausende weibliche Körper inszenierte und den sie nun mit ihrem Körper besetzt.

ORLAN leitet ihre in diesem Sinne vorgenommene künstlerische Produktion 1964 mit der Fotografie *Orlan accouche d'elle-m'aime* ein, in der sie sich selbst portraitiert, einen androgynen Puppen-Körper gebärend. Sie sitzt dabei auf einem der Bettlaken ihrer Aussteuer, welche sie früher - über Türrahmen gespannt - als Leinwände nutzte<sup>311</sup> und hier also gewissermaßen sowohl in ihrer Funktion als gesellschaftliche Antizipation ihrer Rolle als Ehefrau als auch als Mittel traditioneller Kunstproduktion hinter sich lässt. Zeitgleich gibt sie sich den Namen ORLAN. Die Fotografie illustriert ihre Geburt als Künstlerin, die ihren Lebensweg selbstbestimmt gestaltet, die ihr Medium - den Körper - selbst aussucht und in den Mittelpunkt ihres Schaffens setzt. Dieser Prozess, in dem sie sich neu erfindet, wird durch die Namensgebung institutionalisiert. Die Fotografie leitet eine Reihe von Selbstportraits ein, die ORLANs nackten Körper in den verschiedensten Positionen zeigen, ihr Gesicht aber hinter Haaren oder Masken verstecken und *Corps-Sculptures* - Körperskulpturen - heißen. *Tentative pour sortir du cadre avec masque No. 1*, 1965 entstanden, zeigt sie ebenfalls nackt, ihr Gesicht mit einer Maske bedeckt, hinter einem Bilderrahmen sitzend und die Beine hindurchsteckend, als wolle sie heraus kriechen. Auch hier illustriert sie auf vielen Ebenen ihre selbst initiierte Geburt - ORLAN verlässt nicht nur traditionelle Rahmen, also Kategorien. Sie wird auch als Kunstfigur oder als Kunstwerk manifest. Der Körper befindet sich wie eine Leinwand hinter dem Rahmen und wird so als gestaltbares, künstlerisches Material, als Bild-Körper, in Szene gesetzt. Leinwand und Körper werden in ihren Funktionen miteinander ver-

<sup>311</sup> siehe ebd., S. 190

tauscht - eine Idee, die wir in ähnlicher Form bereits bei den Dadaisten im ersten Kapitel nachvollzogen haben und welche wortwörtlich in den Operations-Performances von ORLAN wieder aufgegriffen wird.

1974-75 entsteht eine weitere Fotoserie, die die einzelnen Schritte eines Strip-tease nachvollzieht. *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps de trousseau* zeigt ORLAN zunächst mit mehreren Lagen von Bettlaken ihrer Aussteuer umwickelt, die sie in einen barocken Faltenwurf hüllen und als Madonna verkleiden. Lage für Lage entledigt sie sich der Schichten ihrer Gewandung, bis sie nackt in der Haltung der *Venus* von Botticelli dasteht. Im letzten Bild verschwindet der Körper und es bleibt lediglich ein Haufen von Bettlaken übrig. Während eines Vortrags, den ORLAN 2006 an der *University of Michigan, School of Art and Design* hält, weist sie darauf hin, dass die letzte Szene illustriert, dass Nacktheit unmöglich ist, „because even though you are naked you are wearing all kinds of codes“<sup>312</sup>.

1977 beginnt ORLAN mit der Herstellung der Reihe *Les tableaux vivants*, in der sie sich selbst in den Posen von Frauen aus berühmten Bildern der Kunstgeschichte fotografiert. In ihrer Interpretation der *Grande Odalisque* von Ingres, 1977 im *Espace Lyonnais d'art contemporain* ausgestellt, demaskiert ORLAN Ideologien, indem sie sich mit Hilfe ihres Körpers derselben bemächtigt. Das Original greift in der Darstellung der Haremsdienerin ein gängiges Sujet auf, welches im Orientalismus des 19. Jahrhunderts als Projektionsfläche für sexuelle Phantasien diente. Es wurde darüber hinaus von Ingres - obwohl es ein Schönheitsideal darstellt - anatomisch unrealistisch umgesetzt. In ORLANs Fotografie wird es von ihrem realen Körper ‚besetzt‘ und so neu inszeniert. Dabei bestätigt die gleiche eingenommene Haltung einerseits die Konstruktion des Frauenbildes und dekonstruiert dieselbe andererseits, indem es einen realen Körper dem Ideal entgegen setzt.

*Le Baiser de l'artiste* ist eine Performance, die ORLAN 1977 uneingeladen auf der *Foire Internationale d'Art Contemporain* im *Grand Palais* in Paris durchführt. Auf einem Podest ist eine lebensgroße Abbildung ihrer selbst als Madonna in *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps de trousseau* aufgestellt, davor brennen Kerzen. Neben dieser Abbildung befindet sich eine weitere lebensgroße Fotografie von ORLANs nacktem Torso. Diese ist mit einem Schlitz versehen, in den Münzen geworfen werden können, die durch eine Röhre in ein durchsichtiges Dreieck fallen, das dort angebracht ist, wo das Schambein wäre. ORLAN setzt sich hinter diese Konstruktion auf einen Stuhl und verkauft Zungen-

---

<sup>312</sup> ORLAN2006 [Stand 5.5. 2014]

küsse für 5 Franc. In dem Vortrag an der Michigan University erklärt sie, dass die Aufstellung der Madonna und der Hure nebeneinander Maria und Maria Magdalena vor dem Kreuz Christi zitiert.<sup>313</sup> Zwei Klischees, denen Frauen schwer entkommen können, werden hier Seite an Seite gestellt und beide durch ORLAN verkörpert. Durch diese Gegenüberstellung werden sie ihrer identitätsstiftenden Eigenschaft beraubt - ORLAN illustriert, dass Identitäten sich nicht ausschließen und ausgesucht werden müssen, sondern gleichberechtigt in einer Person verkörpert werden können. Darüber hinaus betont sie, dass sie im Akt des Verkaufs des eigenen Körpers den Prozess der Bemächtigung desselben vollzieht (man kann nur verkaufen, was man besitzt).

Schließlich nenne ich noch *Skaï and Sky et vidéo* von 1983, ebenfalls eine Fotoreihe, in der ORLAN mit den Bettlaken ihrer Aussteuer in schwarz oder weiß als Madonna verkleidet auf einem Sockel steht und zwei Kreuze präsentiert. Eines ist mit schwarzen Perlen besetzt, das andere mit weißen. Wieder spielt sie in diesem Projekt mit christlichen Elementen sowie dem Barock, der entgegen des christlichen Diktums zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ wählen zu müssen, beide Seiten in seinen Darstellungen zu vereinen sucht. ORLAN schreibt dazu:

*„The Baroque shows us good and evil at the same time. It represents Saint Teresa enjoying the arrow of the angel in an erotic ecstasy [...] [L.T.: ORLAN bezieht sich hier auf die Skulptur Verzückung der Heiligen Theresa von Bernini, welche die Nonne zeigt, während sie die Präsenz Christi empfängt], whereas Christian culture demands we choose between good and evil.“*<sup>314</sup>

Diese Beispiele aus ORLANs Oeuvre geben einen Überblick über die Vorgehensweise, die die Künstlerin verfolgt, um die Auseinandersetzung mit Identitäten, die in den Körper eingeschrieben zu sein scheinen, zu illustrieren und zu untersuchen. Im Laufe ihres Lebens als ORLAN baut sie ein Netz von Thematiken, Symbolen und Bildern auf, die sie immer wieder zitiert, aufeinander bezieht und miteinander oder mit anderen Verfahren vermischt, um die Bemächtigung ihres Körpers zu vollziehen. ORLAN betont, dass die Operationen zwar sicherlich die stärkste Medienwirksamkeit in ihrem Werk erreicht haben, aber in das Geflecht der verschiedenen Bereiche ihres Schaffens eingebettet sind. Dies wird dadurch besonders deutlich, dass sie sich selbst auch in den Operations-Performances wiederholt zitiert.

<sup>313</sup> siehe ebd. [Stand 5.5. 2014]

<sup>314</sup> ORLAN2010, S. 41

### 3.2.2 *La Réincarnation de sainte ORLAN ou Images nouvelles images: 1990-1993*

1979 organisiert ORLAN ein Symposium in Lyon, während dessen sie aufgrund einer Extrauterinschwangerschaft hospitalisiert und auch operiert werden muss. Sie entscheidet sich, die Operation auf Video aufzunehmen und unter dem Namen *Urgence G.E.U.* auf dem Symposium ausstrahlen zu lassen. Ab diesem Zeitpunkt spielt sie mit dem Gedanken, die Technik der Operation für ihre Kunst einzusetzen. Als sie eingeladen wird, eine Performance für die Konferenz *Art and Life in the 1990s* in England einzureichen, scheint der Moment gekommen.

Inspiziert zur letztendlichen Planung und Durchführung ihres Vorhabens wird ORLAN durch einen Ausschnitt des Buches *La Robe* von Eugène Lemoine-Luccioni, einer Psychoanalytikerin und Lacan-Anhängerin:

*„The skin is deceptive....in life one only has one skin...There is an error in human relations because one never is what one has...I have an angel's skin but I am a jackal, a crocodile's skin but I am a puppy, a black skin but I am white; a woman's skin but I am a man; I never have the skin of what I am. There is no exception to the rule because I am never what I have.“<sup>315</sup>*

Diesen Textausschnitt liest ORLAN vor jedem Eingriff vor. Sie wurde im Moment ihrer Planung der Operationen davon inspiriert: „When I read this text I thought we lived in a time when we had the means to reduce this gap, in particular by surgery. It was possible to bring the internal image near to the external one and to appropriate one's incarnation.“<sup>316</sup> Wie wir sehen werden, ist für ORLAN jedoch jede Vorstellung von Identität durch ideologisch aufgeladene Bilder geprägt. Das heißt, auch „the internal image“ ist nicht Ausdruck eines natürlichen Seins, sondern kodiert.

Der Textausschnitt betont, dass der Mensch Haut *hat* - also nicht ist, sondern mit der Haut etwas besitzt, was als außerhalb seiner selbst liegend definiert wird. Deshalb ist er Ausgangspunkt eines weiteren Versuches ORLANs, den eigenen Körper mit Hilfe moderner Technologien selbstbestimmt zu besetzen und damit wieder zu besitzen. Im Rahmen ihrer Operationen öffnet ORLAN den Körper und gibt den Blick auf eine Abfolge von Schichten frei, die alle in

---

<sup>315</sup> Lemoine-Luccioni, Eugène: *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris 1983, S. 95 zitiert nach ORLAN2010, S. 42

<sup>316</sup> ORLAN2010, S. 42

diesem Sinne vordefiniert sind, dem Körper anhaften, nicht Identität sind und deshalb bearbeitet werden können, ohne grundsätzlich in die Natur des Menschen einzugreifen. ORLAN bemächtigt sich ihrer Zuschreibungen und setzt ihnen einen kreativen Akt entgegen. In diesem Prozess wird sie Schöpfer ihrer selbst.

Insgesamt finden zwischen 1990 und 1993 neun Operationen statt. Die Serie trägt den Titel *La Réincarnation de sainte ORLAN ou Images nouvelles images*. ORLAN inszeniert jede Operation in unterschiedlicher Weise und dokumentiert sie fotografisch. Einige Eingriffe werden auch im Film festgehalten und - im Falle der siebten Inszenierung - live übertragen. Die Vorstellung und Analyse der Operations-Performances in dieser Arbeit stützt sich hauptsächlich auf die Fotografien, welche in der Monographie *ORLAN. Carnal Art* veröffentlicht sind und auf die ORLAN selbst als Quelle verweist<sup>317</sup> sowie auf Foto- und Videomaterial, welches ORLAN auf ihrer Internetseite publiziert. Da die vierte und siebte Performance besonders ausführlich dokumentiert sind, werden sie den weiteren Analysen hauptsächlich zugrunde liegen.

Trotzdem stelle ich im Folgenden zunächst alle neun Operationen kurz vor und beschreibe soweit wie möglich die einzelnen Inszenierungen, um den generellen Kontext der daran anschließenden Analysen darzustellen. Dies ist vor allem deshalb im Rahmen dieser Arbeit von Wichtigkeit, weil sich die Untersuchungen auf den Einsatz der ästhetischen Chirurgie als Technik konzentrieren. In der Literatur werden die Abläufe und Charakteristiken der einzelnen Operationen häufig nur in wenigen Sätzen erwähnt.

Die erste Operation ist lediglich fotografisch dokumentiert und wurde auch nicht als Performance inszeniert. Die Fotos zeigen ORLANs Gesicht, welches mit einer durchsichtigen Folie bedeckt ist und an dem die mit Gummihandschuhen versehenen Hände eines Chirurgen arbeiten. Auf zwei Fotos schneidet der Chirurg die Folie auf, auf einem dritten zieht er ORLANs Lippe herunter und legt das Zahnfleisch ihres Unterkiefers frei, während sie in die Kamera schaut. Auf dem vierten Bild hält er Instrumente in der Hand, mit denen er ebenfalls die Lippe verzieht, um einen Eingriff im Mund zu beginnen. ORLAN schaut dabei wieder direkt in die Kamera. (Abb. 14)

Die zweite Operation findet im Juli 1990 statt und ist die erste Operations-Performance. In dem Buch *ORLAN. Carnal Art* ist sie lediglich mit einem Foto dokumentiert, welches bereits viele der auch später eingesetzten inszenierenden Elemente zeigt: ORLAN liegt auf dem Operationstisch und liest eine Passage

---

<sup>317</sup> E-Mail des Assistenten David mit Hinweisen zu Material über die Operations-Performances.

aus *La Robe* von Lemoine-Luccioni vor, während zwei kostümierte Chirurgen rechts und links von ihr stehen. Jener auf ihrer rechten Seite hält einen Schlauch, der zu ihrem Körper führt. Jener auf der linken Seite bearbeitet ihr Gesicht. Hinter ORLAN steht eine lebensgroße Abbildung ihrer selbst in der Haltung der *Venus* von Botticelli, welche im Rahmen der Performance *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps de trousseau* entstanden ist (Abb. 15).

1991 fand die vierte Operation statt (die dritte ist in den genannten Quellen nicht dokumentiert), welche ebenfalls als Performance ausgelegt war und darüber hinaus gefilmt wurde. Unter dem Titel *Succesful Operation No X* und dem Motto „...In a short time, you will no longer see me....and then a short time later...you will see me again...“ ist ein 6 Minuten und 11 Sekunden langer Film entstanden, den ORLAN auf ihrer Internetseite veröffentlicht hat. Dieser Film zeigt Ausschnitte der Performance, die von ORLAN kommentiert werden, und die die Operation in eine narrative Struktur bringen, dieselbe also interpretiert. Zusammen mit den Fotos, die ORLAN von der Operation veröffentlicht hat, ergibt sich ein dennoch relativ dichtes Bild von der Art und Weise, in der die Performance inszeniert wurde (Abb. 16 und 17).

Sowohl die Chirurgen als auch ORLAN selbst und ihre Assistenten tragen Kostüme, welche von Paco Rabane entworfen wurden. ORLAN ist wie in allen Performances geschminkt. Im Operationsaal verteilt sind Zitate aus dem Werk ORLANs: wieder das Bild von ihr selbst in der Haltung der *Venus* von Botticelli, ein Poster, welches sie mit den Chirurgen der zweiten Performance zeigt sowie ihre Fotografie *Documentary Study: Le Drapé-le Baroque: Single Breast, Phallic Monstrance* von 1983. Außerdem sieht man ein Plakat mit dem Schriftzug „jamais film aussi abject n'avait sonné aussi pur“<sup>318</sup>. Während der Operation hält ein Assistent die Vergrößerung einer Zeichnung des Gesichtes der *Venus* von Botticelli in die Kamera und läuft durch das aufgenommene Bild. Auf den Fotos ist außerdem eine weitere Operationsliege zu erkennen, auf der ein silberner, weiblicher Körper liegt, der für eine ästhetische Operation markiert wurde, und auf dem ein männlicher, hautfarbener Kopf sitzt. Während der Operation hantiert ORLAN mit zwei Schalen, in denen sich künstliche und echte Früchte sowie Hummer befinden. Sie vermischt die echten mit den künstlichen Nahrungsmitteln. Außerdem präsentiert sie zwei Kreuze - eines davon ist mit schwarzen, das andere mit weißen Perlen besetzt. Die Kreuze zitieren ihre Foto-Reihe *Skai and Sky et vidéo*.

Die Performance folgt einem gewissen Ablauf, den diese Arbeit aufgrund des

---

<sup>318</sup> „Niemals klang ein so abstossender Film so rein.“

vorliegenden Materials nur auszugsweise nachvollziehen kann. Bevor die Operation beginnt, sitzt ORLAN bereits auf der Operationsliege und empfängt die Chirurgen, welche zu diesem Zeitpunkt noch unkostümiert sind. Sie küsst dieselben mit einem Zungenkuss und hält ihnen eine Weinrebe vor, von der sie mit dem Mund Weintrauben greifen und essen. Auch ORLAN selbst kostet die Früchte. Für die Operation sind alle Beteiligten kostümiert. Die opulent geschnittenen, aus metallisch glänzenden Quadraten bestehenden Kostüme sowie die Schalen mit Obst und Hummern und die Art und Weise, wie sie die Nahrungsmittel den Chirurgen kredenzt, weisen darauf hin, dass das Grundthema der Performance der Barock und seine ekstatische, körperbetonte Darstellungsweise ist.

ORLAN liegt auf der Liege und liest aus den Büchern *La Robe* von Lemoine-Luccioni und *Le Tiers-Instruit* von Michel Serres. Dabei schaut sie in regelmäßigen Abständen direkt in die Kamera, als wolle sie Kontakt zu ihrem Publikum aufnehmen. Während sie liest, beginnen die Chirurgen ihren Körper für die Operation vorzubereiten und schließlich mit ihren Instrumenten in denselben einzudringen. Die Fotos und Videoaufnahmen zeigen, dass ORLAN eine Fettabsaugung an Gesäß und Oberschenkeln sowie Hautunterspritzungen mit Kollagen an Oberschenkeln und im Gesicht vornehmen lässt. Auf den Fotos wird außerdem ein Eingriff in die Lippen gezeigt.

Für eine Fettabsaugung wird vorbereitend eine Mischung aus sterilem, isotonen Wasser und einem Betäubungsmittel sowie Natriumkarbonat und Kortison in das Unterhautfettgewebe gespritzt. Das Fettgewebe saugt sich mit der Flüssigkeit voll und kann danach - und diesen Prozess zeigt ORLAN in ihrem Video - mit einer Kanüle entfernt werden. Dazu dringt der Chirurg mit der Kanüle in den Körper ein und wandert unter der Haut zu den abzusaugenden Stellen. Die dadurch entstandene Wunde wird vernäht. Im Verlauf der Operation überreichen die Chirurgen ORLAN das abgesaugte Fettgewebe in einem durchsichtigen, medizinischen Behälter.

Außerdem sieht der Betrachter, wie der Chirurg vorbereitend für die Operation den Körper mit einer Flüssigkeit einreibt. Dazu halten seine mit Handschuhen überzogenen Hände eine Klemme, welche wiederum den Träger für die Flüssigkeit hält. Der Chirurg selbst berührt den Körper ORLANs nicht. Später wird mit einer Spritze in die vorher markierte Haut von ORLAN gestochen und Kollagen eingespritzt, um Hautfalten zu glätten. Das Foto, das den Eingriff in die Lippe zeigt, ist das einzige Bild, auf dem der Chirurg mit einem Skalpell die Haut aufschneidet und blutende Stellen offen legt.

Ebenfalls 1991 wurde die fünfte Performance inszeniert (Abb. 18). Für diese liegt wiederum nur Fotomaterial vor und die durchgeführten Eingriffe können nicht im Einzelnen nachvollzogen werden. Der Operationssaal ist wieder mit den gleichen Zitatenschildern aus ORLANs eigenem Oeuvre ausgestattet. Es gibt kein Obst und auch keine Kreuze, stattdessen hantiert ORLAN mit einem Dreizack und einem auf einem Stab angebrachten und mit roten Hörnern versehenen Totenkopf. Auf ihrem Kopf trägt sie eine Harlekin-Mütze und liest wieder aus *Le Tiers-Instruit*, in dessen einleitendem Kapitel *Laïcité* der Harlekin eine Figur ist, die Vielfältigkeit, Multikulturalität und ‚das Andere‘ oder ‚Fremde‘ in Kleidung und Fleisch verkörpert und sich deshalb nicht entblößen kann.

ORLAN lädt für diese Performances den schwarzhäutigen Stripper Jimmy White ein, der während der Operation tanzt. Die Kostüme wurden von Franck Sorbier entworfen. Die Performance trägt auch den Namen *Opera Operation* und trägt karnevaleske Züge.

Die sechste Operations-Performance ist lediglich als Fotoreihe dokumentiert, in der ORLAN in einem nachgestellten Operationssaal mit den für die Performances typischen Objekten posiert und wird in diesem Kontext deshalb nicht genauer betrachtet.

Die siebte Performance, die im November 1993 stattfand und *Omniprésence* heißt, ist hingegen eine der wichtigsten aus der Serie. Sie ist in Form einer ausführlichen Fotoreihe dokumentiert (Abb. 19-23). Darüber hinaus veröffentlicht ORLAN auf ihrer Internetseite unter „Videoarbeiten“ ein 21-minütiges Video mit Szenen, die während der Operation aufgenommen und übertragen wurden und welche sie im Rahmen dieses Films kommentiert.

Als vorbereitenden Schritt für diese Operation vermischt ORLAN mehrere Abbildungen griechischer Göttinnen aus der Kunstgeschichte und anderer berühmter Frauen miteinander und schließlich mit ihrem eigenen Gesicht. Die Gesichter wählt sie nicht aufgrund ihres Aussehens, sondern ihrer Geschichte oder den Charakterzügen, die sie repräsentieren:

*„Diana was chosen because she was unsubmitive to the gods and men, and because she was active, even aggressive, and that she led a group. Mona Lisa, because she is a reference in the history of art, because she is not considered beautiful by today's beauty standards, and because there's a man hidden behind her. We know now that Da Vinci hid his self-portrait under the Joconde, and this brings up questions of identity.“<sup>319</sup>*

Auch Botticellis *Venus* sowie *Europa* von Gustave Moreau sind unter den ver-

---

<sup>319</sup> ORLAN1993 [Stand: 5.5.2015]

wendeten Portraits. Nachdem alle Bilder übereinander gelegt sind, verarbeitet ORLAN das entstandene Gesicht zu einem Werk, das sie Selbstportrait nennt, da alle verwendeten Frauentypen in ihrem Unterbewusstsein verborgen sind und sie prägen. ORLAN betont, dass dieser Schritt ein künstlerisch gestaltender ist:

„ *After mixing my own images with these images, I began to work on the whole just as any painter would have worked, until the portrait started emerging, and that it became possible to stop and sign the work.*“<sup>320</sup>

Das so entstandene digitale Bild ist Vorbild für die operative Veränderung ihres Gesichtes, welche im Rahmen der *Omniprésence* Operation durchgeführt wird. Während die ersten sechs Operationen in Europa stattfanden und von den französischen und belgischen Chirurgen Dr. Kamel Chérif Zahar, Dr. Bernard Cornett und Dr. Pierrequin durchgeführt wurden, ist die siebte Operation die erste von dreien, welche von der amerikanischen Chirurgin Dr. Marjorie Cramer vorgenommen wurde. Die Operation erhält den Namen *Omniprésence*, weil sie live nach Paris (*Centre George Pompidou*), New York (*Sandra Gerin Gallery*) und nach Toronto (*Mac Luhan Center*) sowie an 12 andere Orte übertragen wird. Es werden Videokonferenzen aufgebaut, in deren Rahmen das Publikum an den verschiedenen Orten mit ORLAN in Kontakt treten und Fragen stellen kann, die ORLAN beantwortet, sobald das der Operationsverlauf zulässt. Darüber hinaus können Faxe an sie geschickt werden, die eine Assistentin während der Operation sowohl ORLAN als auch der Kamera präsentiert. Die Gespräche, die ORLAN führt, werden simultan sowohl vom Französischen ins Englische als auch in Gebärdensprache übersetzt.

Die Ausstattung des Operationssaales unterscheidet sich von jenen der in Europa durchgeführten Performances durch einen reduzierteren Ansatz: die Zitate aus der Kunstgeschichte und ihres eigenen Werkes in Form von aufgestellten oder aufgehängten Fotografien fehlen, und Requisiten, die sie während der Operation einsetzt, sind in sehr begrenztem Umfang vorhanden. Im Raum befinden sich mehrere Bildschirme für die Satellitenübertragung, eine Leuchttafel mit einem durchlaufenden Schriftzug sowie ein Schädel, an dem Implantate dort angebracht sind, wo ORLAN sie erhalten soll. Auch vor dieser Operation liest ORLAN die bereits bekannte Passage aus *La Robe* von Lemoine-Luccioni vor. Der Raum ist neongrün ausgekleidet. An der Wand befinden sich drei Uhren, die die Zeiten in Tokyo, Paris und New York anzeigen. Außerdem hängen dort Pläne für die operativen Veränderungen in ORLANs Gesicht. Die Chirurgin trägt ein neongrünes Kostüm, welches einen wie Tentakel geformten Schulter-

<sup>320</sup> ebd. [Stand: 5.5.2015]

aufsatz aufweist. Die Assistenten ORLANs und ORLAN selbst sind schwarz gekleidet. ORLAN trägt auch schwarze Handschuhe. Einzig ihr Gesicht ist freigelegt, bleibt allerdings geschminkt, bis die verschiedenen Partien operiert werden.

Direkt anschließend an die Operation findet in der *Sandra Gerin Gallery* eine Ausstellung statt (*Omniprésence No. 2*), welche 41 Tage dauert. Jeden Tag stellt ORLAN ein Diptychon auf, welches sowohl ein Bild eines Referenzcharakters aus der Kunstgeschichte vermischt mit ihrem eigenen Bild zeigt, als auch ein Porträt ihrer selbst, welches den Heilungsprozess dokumentiert.

Es war geplant, im Rahmen der Operation die größtmöglichen Wangen-Implantate einzusetzen, welche durch eine Öffnung in der Mundhöhle eingeführt werden sollten. Da dies ORLAN aber Schmerzen verursachte, brach sie den Vorgang ab.<sup>321</sup>

Die achte Operation fand am 8. Dezember 1993 statt und ist in Form von Selbstportraits dokumentiert, welche ORLAN während des Eingriffs mit ihrem eigenen Blut malte.

Die neunte und letzte Operation wurde am 21. Dezember 1993 durchgeführt und fotografisch festgehalten (Abb. 24 und 25). Kostüme und Raumausstattung entsprechen jener der siebten Operation, sind allerdings farblich davon abweichend in gelb gehalten.

In Operation acht und neun lässt ORLAN wieder lediglich Eingriffe im Gesicht durchführen. In der neunten Operation werden zwei Implantate, die eigentlich zur Verstärkung der Wangenknochen vorgesehen sind, unter die Stirnhaut integriert, wodurch zwei Höcker entstehen.

Das Bild- und Video-Material, welches während der Performances entstand, sowie verschiedene Objekte und Requisiten, werden immer wieder von ORLAN ausgestellt, in Installationen eingespeist oder in ihrem Werk zitiert. 1993 z. B. stellt ORLAN die Installation *Séduction contra séduction* aus, ein Triptychon, in welches das bereits erwähnte Video der *Opera-Performance* integriert ist. 2004-2005 stellt ORLAN im *Palais de Tokyo* in Paris die Installation *luminous room* aus, die Filmmaterial und Bilder aus der siebten Performance enthält. Das Material, durch welches die Operationen überliefert werden, wird also ständig von ORLAN weiter bearbeitet, wodurch sie die Performances interpretiert und mit einer spezifischen Narration versieht. In beiden - auf ORLANs Internetseite aus diesem Verständnis heraus als eigene Werke aufgeführten - Videos der vierten und siebten Operation z. B. entwickelt ORLAN eine Dramaturgie, die sich

---

<sup>321</sup> siehe ORLAN, *Carnal Art*, S. 133

von den vorbereitenden Schritten über die ersten Eingriffe in den Körper und weiter auf Close-ups des operativen Eingriffs erstreckt. Im Video von der vierten Performance spielt ORLAN mit Einblendungen, die an unter dem Mikroskop betrachtete Körperflüssigkeiten erinnern, sowie mit musikalischer Unterlegung. Die Szenen sind zusammengeschnitten und scheinen nicht chronologisch aufeinander aufzubauen. Die Kommentare der Künstlerin greifen interpretierend in den Ablauf ein. So baut ORLAN einen Spannungsbogen auf, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann. Die Bilder enden mit einer mehrfachen, schnellen Drehung um 360 Grad, die den Operationsaal zeigt und in der alle Details verwischen, bis nichts mehr gesehen werden kann. Gleichzeitig wird die bereits operierte und geschminkte ORLAN eingeblendet, welche sagt: „...In a short time, you will no longer see me...and in a short time.....you will see me...“<sup>322</sup>

Das Video zur siebten Performance hat einen auf den ersten Blick dokumentarischen Charakter, weil das Videomaterial fast unverfälscht mit dem Originalton gezeigt wird. ORLAN kommentiert die Szenen mit generellen Informationen über ihre Kunst und die Operations-Performances. Aber auch hier kreieren sowohl der Zusammchnitt als auch die Kameraeinstellung einen gewissen interpretatorischen Hintergrund, der im Folgenden den Analysen mit zugrunde gelegt wird.

### **3.2.3 Die ästhetische Chirurgie als künstlerische Technik**

In mehreren Interviews betont ORLAN, dass sie die erste Künstlerin ist, welche ihrer Werkproduktion die ästhetische Chirurgie als Technik zugrunde legt. Auch Stelarc lässt sich ungefähr ein Jahrzehnt später im Rahmen seines *Ear on Arm* Projektes operieren. Auch er lässt die Operation in Form einer Fotoreihe dokumentieren, jedoch stellt sie nicht sein künstlerisches Produkt dar. Seine Performances um das Ohr an seinem Arm finden nach der Operation statt. Darüber hinaus lässt Stelarc sich zwar körperlich umgestalten, aber vor allem erweitern. Er betont, dass das Ohr an seinem Arm kein Resultat einer ästhetischen Operation ist, sondern eine weiche Prothese darstellt. Das heißt, dass es seinen Körper aufbereitet und einer funktionalen Zielsetzung unterliegt, die sein Aussehen,

---

<sup>322</sup> ORLAN1990 [Stand: 5.5.2015]

Lage und Aufbau bestimmt.

Für ORLAN hingegen steht die Idee der Übertragung der chirurgischen Technik in die Kunst im Vordergrund. Alle Performances setzen die Idee voraus, dass die ästhetische Chirurgie formend in den Körper eingreift und im Rahmen einer künstlerischen Produktion, die - wie im Falle ORLANs - sowieso auf der Grundlage basiert, dass der Körper der Künstlerin Material ist, als künstlerische Technik eingesetzt werden kann. Dabei steht die Freiheit der eigenen Gestaltung ohne funktionale Legitimation im Vordergrund ihrer Arbeit. Um dies zu unterstreichen, verbindet sie die *Carnal Art* wiederholt mit Konzepten der Kunstgeschichte. Sie definiert ihre Kunst als „self-portraiture in the classical sense“ und den Körper als „modified ready-made“ im Gegensatz zum „ideal ready-made it was satisfying to sign“<sup>323</sup>, wie es Duchamp definierte. Auch wenn sie in ihren F.A.Q.s davon spricht, dass ihre Kunst „a sfumato between presentation and representation“<sup>324</sup> darstellt, nutzt sie einen Begriff aus der Ölmalerei, der die von Leonardo da Vinci entwickelte Technik beschreibt, mit der er Hintergründe seiner Gemälde in einen nebligen Dunst hüllt. ORLAN charakterisiert damit die Anwendung der Chirurgie als künstlerische Technik und ihren Körper als Leinwand. Ähnlich wie Chirurgen, welche - wie im vorhergehenden Kapitel dargestellt - ihre Arbeit nicht selten durch Verweise auf berühmte Künstler in einen künstlerischen Kontext setzen, beruft auch sie sich auf Größen der Kunstgeschichte wie da Vinci und Duchamp und signalisiert damit, dass *Carnal Art* in den Autoritätsbereich derselben eingliedert und dort auch diskutiert werden kann.

Auch innerhalb der Performances wird die Technik als eingebettet in einen kunsthistorischen Zusammenhang präsentiert. Vor allem die vierte und fünfte Operation zitieren - wie bereits beschrieben - Bilder von Frauen aus dem Kunstkanon und ORLANs eigenes Werk, das wiederum an vielen Stellen auf Darstellungen von Frauen in den Meisterwerken oder auch auf den Barock als Kunstrichtung anspielt. ORLAN inszeniert den Operationssaal als Atelier, in welchem ihr Werk genau so vertreten ist wie inspirierende Bilder aus der Vergangenheit, Poster mit Schriftzügen oder Pläne und Modelle für die nächste Ausführung (z. B. die Bilder von ORLAN und der Schädel mit den Implantaten im Saal der siebten Inszenierung). Der Operationssaal ist im Alltag durch seine funktional bestimmte Einrichtung und die dort üblicherweise zu findenden Objekte klar definiert. ORLAN gestaltet ihn nach ihren Vorstellungen um, bemäch-

---

<sup>323</sup> ORLAN: Manifesto of Carnal Art [Stand: 5.5.2015]

<sup>324</sup> ORLAN: F.A.Q. [Stand 5.5.2015]

tigt sich seiner als Künstlerin und setzt der Gestaltung, die während der Operation an ihr selbst vorgenommen wird, die Gestaltung der medizinisch-chirurgischen Welt entgegen.

In diesem Atelier findet die Arbeit am gegenwärtigen Kunstwerk statt. Dieses ist ORLAN selbst, die ihren Körper - und dies werde ich weiter unten genauer ausführen - zum Material macht, welches gestaltet wird. Gleichzeitig ist ORLAN auch die Künstlerin. Entgegen aller Erfahrung, die darin besteht, dass gerade während der Operation der Körper eines Patienten am hilflosesten ist und sich zu einem willenlosen, formbaren Ding transformiert, betont ORLAN im Rahmen ihrer Performances, dass sie als Künstlerin den Einsatz der neuen Technik bewusst lenkt und inszeniert. Wir haben gesehen, dass sie während der Operationen liest, mit dem Publikum einen Austausch führt und malt, wann immer es möglich ist. Der Film über die vierte Operation zeigt eine Szene, in der sie sogar dann stockend weiter redet, während der Chirurg an Wange und nahe dem Mund Einspritzungen vornimmt. Die Performance vollzieht sich in einem dramaturgischen Ablauf, der Vorbereitung, Riten und die Eingriffe in den Körper miteinander in Verbindung bringt und als narrative Struktur vermittelt wird, die ORLAN im Vorfeld plant und während der Operation als Regisseurin lenkt. Wir haben gesehen, dass ORLAN nicht davor zurückschreckt, ein Vorhaben abzubrechen, wenn es Schmerzen hervorruft und damit nicht den von ihr gesetzten Voraussetzungen für den operativen Ablauf entspricht oder nicht mehr kontrolliert werden kann. Sie inszeniert sich selbst also als Künstlerin, die bewusst eine bestimmte Technik nach ihren Vorgaben einsetzt und den Verlauf der künstlerischen Produktion bestimmt.

Darüber hinaus wird der chirurgische Eingriff als künstlerische Technik auch mit Hilfe der Fotos und dem Videomaterial inszeniert. Ein Großteil der Bilder besteht aus Close-ups, die ORLANs Gesicht oder Oberschenkel zeigen, in welche die chirurgischen Geräte, von behandschuhten, anonymisierten Händen gehalten, in das Fleisch eindringen. In einigen Szenen nehmen die Geräte eine sehr prominente Rolle ein. In Abb. 20 z. B. - ein Foto aus der siebten Performance - bilden die Instrumente, von den Händen der Chirurgin gehalten und in den geöffneten Hals ORLANs eindringend, den beleuchteten Mittelpunkt des Bildes. ORLANs Gesicht liegt in diesem Fall im Schatten und tritt somit in den Hintergrund. Auch in dem Video *Successful Operation* zur vierten Performance gibt es einige Szenen, in denen die chirurgischen Instrumente als gestaltende Werkzeuge hervorgehoben werden. Minute 4:06 ist die bereits erwähnte Szene, in der ORLAN einen Text liest, während an ihrer Wange Unterspritzungen

durchgeführt werden. Der Close-up zeigt nur die Lippen ORLANs, welche abwechselnd lesen und inne halten, sowie die Spritze, welche sich vor das Gesicht der Künstlerin schiebt und einen großen Teil des Bildes ausfüllt. In beiden Videos fokussieren viele Szenen in ähnlicher Weise im Close-up die technische Ausführung der Operationen und die dafür verwendeten Instrumente. Auch diese selbst werden vor ihrer Benutzung im Close-up aufgenommen.<sup>325</sup> Die Chirurgen spielen als handelnde Personen in dem Bildmaterial keine Rolle - entweder, weil sie - wie in Abb. 21 - durch eine geringe Schärfentiefe in den Hintergrund des Bildes treten oder, indem sie als Personen nicht auftreten und nur ihre Hände mit den Instrumenten gezeigt werden. ORLANs aktiver Part wird hingegen wiederholt betont, wenn sie lesend oder während der rituellen Handlungen direkt in die Kamera schaut und auch auf den Fotos immer wieder - von chirurgischen Instrumenten umrahmt, die Haut und Lippen bearbeiten - mit offenen Augen den Betrachter anzusehen scheint (Abb. 14, 19, 24).

In ihrem Text *this is my body...this is my software* beschreibt ORLAN die Bedeutung, die die in den Operationen gebrauchten Objekte für sie haben. Den Moment der Performance definiert sie als „moment of passage between two images“, das heißt, sie fokussiert den künstlerischen Akt als Übergangsstadium zwischen zwei Zuständen, die sie Bilder nennt. Dieser wird mit Hilfe von Kultobjekten („objects of cult“) orchestriert. „The tools for this passage, this ritual, are book, scalpels, scialytic, video camera, costume, surgical theater, photos, sets, posters of films, performances, lectures....“<sup>326</sup> Es ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben, dass ORLAN alle Objekte gleichberechtigt neben-einander stellt. Damit erreicht sie zweierlei: erstens wird wieder die chirurgische Technik als künstlerisch und gestaltend charakterisiert, weil sie genauso wie die traditionellen Mittel der Kunst an dem Übergang zweier Gestaltungszustände beteiligt ist. Zweitens reiht ORLAN sie in eine Reihe von Arbeiten ihres Oeuvres ein, in denen sie in Performances und Fotos mit Kreuzen, Staffeleien, Büchern und Farbe hantiert, die sie ebenfalls „Kultobjekte“ nennt. 1988 veröffentlicht sie z. B. eine Reihe von Filmplakaten, die fiktive Filme präsentieren. *Saint ORLAN and Cult Objects no. 1* zeigt sie einmal mit weißem, ein zweites Mal mit schwarzem Stoff umhüllt, während sie jeweils eine weiße und schwarze Staffelei präsentiert. Wir haben sie bereits in ähnlicher Art und Weise in der Fotoreihe *Skaï and Sky et vidéo* mit Kreuzen hantieren sehen. „Here the cross is related to the easels which I consider to be objects of another cult, that of art, of

---

<sup>325</sup> siehe ORLAN1990 [Stand: 5.5.2015], Minute 01:31

<sup>326</sup> ORLAN2010, S. 42

painting the fetish objects and clichés of the male painter, the artist who uses women as models, as objects.“<sup>327</sup> ORLAN charakterisiert die Objekte ebenso wie ihren Körper als männlich-ideologisch besetzt. Auch die Instrumente und technischen Apparate der Chirurgie unterliegen als Werkzeuge meist männlichen Chirurgen, welche Frauenkörper gestalten, einer männlich konnotierten Ideologie.<sup>328</sup> Der immer wieder in ihren Werken vollzogene Prozess der Aneignung des eigenen Körpers betrifft im gleichen Sinne auch die Objekte, die als Requisiten in ihrem Oeuvre und auch in den Performances auftauchen. Kreuze, Kostüme, Bücher und chirurgische Instrumente werden von der Künstlerin in einen neuen Kontext transferiert und von ORLAN selbstbestimmt in einen von ihr gestalteten Ablauf integriert. Mit ihrer Hilfe vollzieht sie den Übergang von Bild zu Bild als kreativen Akt.

Während sie die ästhetische Chirurgie als künstlerische Technik gewissermaßen annektiert, inszeniert ORLAN in gleichem Maße ihren Körper als gestaltbares Material. In Kapitel 3.1 wurde gezeigt, dass eine Narration, welche davon ausgeht, dass Frauen, die sich ästhetisch operieren lassen, eigenverantwortlich über ihr Leben und ihren Körper bestimmen, in dem Moment bricht, indem sie anästhesiert und der Arbeit des Chirurgen als passives Material ausgeliefert sind. ORLAN setzt diesem Moment der Hilflosigkeit in ihren Performances eine andere Narration entgegen: Schmerz ist anachronistisch und wird konsequent vermieden, Betäubung muss jedoch nicht an den Verlust von Bewusstsein gekoppelt sein. ORLAN bleibt handlungsfähig und schmerzfrei. Sie plant und dirigiert die Umformungen, welche an ihrem Körper stattfinden. Trotzdem gelingt es ihr gleichzeitig, ihren Körper als ein Material zu inszenieren, das von ihr selbst dem künstlerischen Prozess übergeben werden kann. Dieses Material wird mit den gestaltenden Mitteln der ästhetischen Chirurgie permanent geformt, indem - wie bei einer traditionellen Skulptur - Teile entfernt, modelliert und hinzugefügt werden. Wie bereits diskutiert wurde, geht ORLAN dabei ebenso wie Stelarc ganz eindeutig weiter als die von Monika Wagner analysierten Performance-Künstler. Aber auch im Vergleich zu Stelarc unterscheidet sich ihre Auffassung vom Körper als Material. Obwohl auch er sich in der Reflexion über das *Ear on Arm* Projekt zum permanent umgeformten Material erklärt und die Operationen am Arm mit einer skulpturalen Behandlung seines Körpers ver-

---

<sup>327</sup> ebd., S. 40

<sup>328</sup> Darauf verweist auch Simon Strick in seinem Aufsatz *Vorher Nachher - Anmerkungen zur Erzählbarkeit des kosmetischen Selbst* siehe Strick, S. 208

gleich, wurde in Kapitel 2 argumentiert, dass er sich nicht als fertige Skulptur inszeniert, sondern als prothetisch aufbereiteter Künstler. Bei ORLAN ist es anders: Ihre Haut dient als Leinwand, das Fleisch als modellierbarer Stoff, das Ergebnis ist eine lebende Skulptur, die gleichzeitig die Künstlerin ist. Die Idee der in den 60er Jahren durchgeführten Fotoreihe *Corps-Sculptures*, in der ORLAN das erste Mal ihren Körper als Material entdeckt, wird hier in einem wortwörtlichen Sinn weiter geführt. Der Bild-Körper wurde in *Tentative pour sortir du cadre avec masque No. 1* noch im übertragenen Sinne im Rahmen einer Fotografie dargestellt. Ebenfalls im übertragenen Sinne gebar ORLAN sich selbst in *ORLAN accouche d'elle-m'aime*. Durch die Anwendung der ästhetischen Chirurgie als Technik gelingt es ORLAN nun, im wortwörtlichen Sinne Bild-Körper zu sein und sich selbst zu erschaffen.

Dieser Sachverhalt wird mit Hilfe des Bildmaterials, das während der Operationen aufgenommen wird, ebenfalls dargestellt. Obwohl sich ORLAN als geistig präsent darstellt und das Ritual der Transformation leitet, gibt es einige Szenen und Fotografien, in denen ihr Körper und der Vorgang seiner Bearbeitung in den Vordergrund treten. Dies betrifft vor allem viele der Close-Ups, in denen eine Körperpartie, in manchen Fällen auch nur eine Hautpartie, so nah herangeholt wird, dass ein Zusammenhang zum gesamten Körper der Künstlerin nicht hergestellt werden kann. In diesen Szenen und Bildern wird die Haut bemalt, geschnitten und genäht. Die Chirurgen dringen mit den Instrumenten in den Körper ein. Mit den langen Kanülen wandern sie unter der Hautoberfläche entlang.<sup>329</sup> Sie klappen Hautlappen auf, legen das Fleisch darunter frei und arbeiten dort weiter.<sup>330</sup> Sie schieben die Lippe zurück und die Nasenlöcher hoch, um in Mund und Nase zu arbeiten (Abb. 24, 25). Diese Szenen sind in den Videos mit ORLANs sprechender oder lesender Stimme unterlegt. Obwohl sie bei Bewusstsein ist und die Operation inhaltlich leitet, übergibt sie ihren Körper den Prozessen der Umgestaltung. Fleisch und Haut werden als formbar inszeniert. Die Haut verhält sich unter den Eingriffen der Instrumente wie Stoff. Sie wölbt sich über den Kanülen, wird aufgeklappt, zur Seite geschoben, formt Taschen, schlägt Falten und wird am Ende der Prozedur wieder vernäht.

ORLAN dreht das Klischee „of the male painter, the artist who uses women as models, as objects“<sup>331</sup> um, macht sich selbst zum künstlerischen Objekt und

---

<sup>329</sup> siehe ORLAN1990 [Stand: 5.5.2015]

<sup>330</sup> siehe ORLAN1993 [Stand 5.5.2015]

<sup>331</sup> ORLAN2010, S. 40

formt so mit Hilfe der ästhetischen Chirurgie eine eigene Interpretation von Weiblichkeit. In *Le Baiser de l'artiste* hat ORLAN bereits die Erfahrung gemacht, dass die Entscheidung, den eigenen Körper zum Verkauf anzubieten, einer Bemächtigung desselben gleichkommt. Hier wird dieser Gedanke weiter verfolgt: nur ein Material, über das sie verfügt, kann ORLAN umformen. Die Objektivierung des Körpers wird aus dieser Perspektive als Prozess der Bemächtigung initiiert.

Die Art und Weise, wie der Körper als Material in Videos und Fotos dargestellt wird, führt die Untersuchung und Darstellung der Verhältnisse zwischen Kleidung, Körper und Leinwand weiter, die ORLAN ebenfalls in ihrem gesamten Werk ergründet. In Arbeiten wie *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps de trousseau* macht ORLAN den ideologisch aufgeladenen Stoff zur Haut und konstatiert, dass Nacktheit ohne ideologische Kodierung nicht möglich ist.

Eine ähnliche Verschränkung von Kleidung, Haut, Körper und Leinwand entwickelt sie unmittelbar, ohne analogische Übertragung in den Operations-Performances am eigenen Körper. ORLANs Haut wird bemalt und danach gestaltet wie eine Leinwand. Der siebte Eingriff beruht auf Vorlagen, die bereits auf Leinwand gemalt waren und nun auf ORLANs Gesicht übertragen werden. Fast collagenartig werden in diesem Vorgang verschiedene Körperteile einzeln gestaltet und in ein Gesamtbild eingepasst. Es wird auch dem menschlichen Organismus fremdes Material - in Form der Implantate - in das Bild eingefügt und - bezogen auf seine ursprüngliche Bestimmung - entfremdet verwendet (die Wangenimplantate werden unter die Stirnhaut operiert). In ihrem Aufsatz *Performing the Transfacial Body. ORLAN's The Harlequin's Coat* ziehen Markus Hallensleben und Jens Hauser eine kunsthistorische Parallele zwischen dem Werk der Dadaisten, insbesondere jenem von Hannah Höch und dem ORLANs. Abgesehen von visuellen Ähnlichkeiten zwischen den Werkreihen beider Künstlerinnen, wie z. B. ORLANs *Self-Hybridizations* und Höchs Serie *Aus einem ethnographischen Museum*, konstatieren die Autoren „striking parallels in their concepts of suture“<sup>332</sup>. Die Fotomontage, die Bildelemente aus verschiedenen Kontexten in einem neuen Bild miteinander vereint, sehen sie in ORLANs biokünstlerischem Werk, ihrer *Carnal Art*, in moderner, unmittelbarer Form neu interpretiert: „ORLAN's bio-artistic adaption of the technique of collage which allows for imagining the human as hybrid can be traced back to the Dadaists' interest in hybrid images.“<sup>333</sup> Hallensleben und Hauser beziehen sich in ihrer

<sup>332</sup> Hallensleben/Hauser, S. 150

<sup>333</sup> ebd., S. 150

Argumentation vor allem auf ORLANs Projekt *The Harlequin's Coat*. Sie lässt sich aber ohne weiteres auf die Operations-Performances übertragen und wird durch diese Arbeit sowohl bereichert als auch bestätigt: In Kapitel 1 wurde argumentiert, dass die Erfahrungen der rekonstruktiven Chirurgie am Körper bei den Dadaisten analogisch auf die Leinwand übertragen wurde und eine Art Bildkörper entstehen ließ. ORLAN konstruiert sich selbst während der Performances in ähnlicher Weise wie die Bilder von Dix und Grosz gestaltet wurden, indem sie fremde Materialien und entfremdende Prothesen in ihren Körper einfügt. Collagenartig setzt sie ihn aus verschiedenen Elementen zusammen und kreiert so ein neues, explizit als künstlerisches Werk definiertes Bild, welches aus ihrem Körper ent- und besteht. Aus der Perspektive dieses Interpretationsansatzes heraus verschwimmen also die Grenzen zwischen ORLANs Körper und einer Leinwand. Oder vielmehr: ORLAN bemächtigt sich als Künstlerin und Frau ihres Körpers und nutzt ihn anstatt der ideologisch bereits durch männliche Künstler besetzten Leinwand, um mit neuen Mitteln ein Selbstportrait zu schaffen.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die bereits erwähnten Szenen in den Videos, die die Haut während ihrer Bearbeitung als lebloses, stoffartiges Material in den Fokus nehmen. In diesen Szenen wird auch hier suggeriert, dass Nacktheit unmöglich ist: Obwohl ORLAN in dem Video zur vierten Operation nackt auf dem Operationstisch liegt, verhält sich ihre Haut wie Stoff. ORLAN ist nicht entblößt - unter der Haut befindet sich noch etwas, das von den Chirurgen weiter bearbeitet wird. Auch während der Gesichtsoptionen führt das Abschminken der Künstlerin nicht dazu, dass sie ihre Maske verliert: Die Gesichtshaut wird aufgeschnitten und aufgeklappt, darunter befindet sich eine weitere Schicht ihres physischen Seins, die sie in Fotos wie Abb. 21 offenherzig präsentiert, und die die Gesichtshaut ebenfalls als Maske enttarnt. In diesem Sinne weist ORLAN in ihrem bereits erwähnten Vortrag, den sie 2005 an der Michigan University hielt, darauf hin, dass sie ihre Chirurgen mit Hilfe der verschiedenen Kostüme transformiert<sup>334</sup> - sie definiert die Kostümierung der Chirurgen als gestalterische Arbeit am Körper und setzt sie zur Arbeit an der Haut in direkten Bezug.

Diese Inszenierung des Körpers als vielschichtiges Objekt, das aus Kleidung, Haut, Fleisch und Blut besteht, und das sich seiner Schichten im Grunde genommen nicht entledigen kann, also keine innere Natur offenbart, lässt sich nicht nur mit vergangenen Werken ORLANs vergleichen, sondern ist nicht zu-

---

<sup>334</sup> siehe ORLAN2006 [Stand 5.5. 2014]

letzt auch durch einen Text Michel Serres' inspiriert, den ORLAN während einiger der Operationen liest. In dem Abschnitt *Laïcité*, welche das Buch *Le Tiers-Instruit* einleitet, beschreibt Michel Serres eine Szene, in der der Harlekin nach seiner Inspektion des Mondes eine Pressekonferenz gibt. Da er das Publikum mit der Aussage enttäuscht, dass auf dem Mond nichts grundsätzlich anders ist als auf der Erde, fragt es ihn aufgebracht, ob denn sein Mantel dann auch überall gleich sei, von vorne genauso wie seiner Natur nach (au fond). Denn der Mantel besteht aus vielen Stücken verschiedener Stoffe verschiedenen Alters, „une sorte de mappemonde, la carte des voyages du comédien“<sup>335</sup>. Das Publikum nimmt an, dass er die Vielfältigkeit seiner Erlebnisse widerspiegelt, dass die verschiedenen Stoffstücke dieselben in sich tragen. Um den Forderungen des Publikums nach Informationen über den Mond zu entgehen und zu beweisen, dass alles seiner Natur nach gleich ist, zieht Harlekin den Mantel aus. Darunter befindet sich jedoch ein zweiter Mantel der gleichen Machart. Harlekin zieht Schicht um Schicht aus, es kommen immer mehr Mäntel zum Vorschein, bis er endlich nackt vor dem Publikum steht. Doch auch seine Haut ist bunt tätowiert, besteht aus vielen verschiedenen Mustern, wie ein Gemälde aus Stoff<sup>336</sup>. Darüber hinaus ist er Mann, Frau, Mulatte, Eurasier und ganz generell hybrid. Das Publikum ist irritiert und weiß nicht, ob es den Harlekin bitten soll, sich selbst zu häuten.

*„Le monstre courant, tatoué, ambidextre, hermaphrodite et métis, que pourrait-il nous faire voir, à présent, sous sa peau? Oui, le sang et la chair. [...] Mélangés, la chair et le sang mêlé d'Arlequin ressemblent encore à s'y méprendre à un manteau d'arlequin.“*<sup>337</sup>

Am Ende der Szene ruft das von der Vielfalt verwirrte Publikum nach dem Pierrot und fragt sich, wie sich die vielen Farben im Weiß auflösen können.

Die Geschichte beschreibt einen Konflikt zwischen dem Verlangen danach, dass es eine Natur der Dinge gibt, eine Einheitlichkeit, die mit anderen Entitäten verglichen werden kann und jener, dass Vielfalt in jeglicher Form Grundlage des Seins ist, welches Kulturen, Geschlechter, sich selbst und alles, was anders ist, in sich trägt und damit dem Versuch von Zuschreibungen spottet. Der Harlekin

---

<sup>335</sup> „eine Art Weltkarte, die Karte der Reisen des Schauspielers“ Serres, S. 12

<sup>336</sup> siehe ebd., S. 14

<sup>337</sup> „Was könnte uns das alltägliche Monster - tätowiert, zweihändig, Hermaphrodit und Mischling - zur Zeit unter seiner Haut zeigen? Richtig, Blut und Fleisch. [...] Miteinander vermengt sehen Fleisch und Blut des Harlekins seinem Mantel zum Verwechseln ähnlich.“ ebd., S. 16

zieht sich aus, um zu zeigen, dass im Grunde genommen alles gleich ist und schockiert am Ende der Erzählung das Publikum damit, dass er alles in sich trägt und keinerlei eindeutig umrissene Identitätskategorie repräsentiert. Die Operations-Performances vollziehen die Idee, dass die Entblößung des Menschen nicht möglich ist, unmittelbar nach. Stoffe, Haut, Fleisch und Blut stellen verschiedene Schichten dar, die sich aber nicht grundsätzlich voneinander unterscheiden, weil sie alle eine größtmögliche Vielfalt beinhalten. Das Ablösen lässt lediglich eine neue Schicht zum Vorschein kommen, so dass kein innerer Kern, keine zugrunde liegende Natur entdeckt werden kann. In diesem Sinne zeigt ORLAN Kostüme, Haut, Blut und Fleisch ihrem Publikum gleichzeitig und offenherzig und beweist damit, dass die verschiedenen Schichten als austauschbar charakterisiert werden können. Die Frage, wie jemand „im Grunde seines Herzens“ denkt oder ist, erhält aus einem solchen Betrachtungswinkel heraus eine neue Bedeutung. Wenn wir auf den Grund des Herzens schauen - und dies ist, so zeigt ORLAN, im wortwörtlichen Sinne möglich - sehen wir nichts anderes als noch mehr Blut und Fleisch, die gleiche Vermengung von ideologisch aufgeladener Materie, wie sie Kleidung und Haut darstellen. Im *Manifesto of Carnal Art* schreibt ORLAN:

*„I can observe my own body cut open without suffering!...I can see myself all the way down to my viscera, a new stage of gaze. I can see to the heart of my lover and its splendid design has nothing to do with symbolics mannered usually drawn. Darling, I love your spleen, I love your liver, I adore your pancreas and the line of your femur excites me.“*<sup>338</sup>

ORLAN betont mehrfach, dass sie nicht die ästhetische Chirurgie kritisiert, sondern ihren Versuch, Menschen zu standardisieren.<sup>339</sup> Gleichzeitig bemerkt sie aber während ihres Vortrages, den sie 2006 an der Michigan University hält, dass sie die Frauen, die die ästhetische Chirurgie in traditioneller Art und Weise in Anspruch nehmen, nicht verurteilt. *„C’est leur problème, elles le règlent comme elles peuvent, parce-qu’il y a tellement de pression sur elles. Mais moi, j’essayait qu’on pouvait suivre une autre voie, de faire autre chose de ce qu’il paraissait obligatoire.“*<sup>340</sup> In dem Narrativ, welches ORLAN nutzt, um ihre

---

<sup>338</sup> ORLAN: *Manifesto of Carnal Art* [Stand: 5.5.2015]

<sup>339</sup> ORLAN: F.A.Q. [Stand: 5.5.2015]

<sup>340</sup> „Das ist ihr Problem, sie regeln es wie sie können, weil ein hoher Druck auf ihnen lastet. Aber ich habe versucht einen anderen Weg einzuschlagen, etwas anderes zu machen, als das was obligatorisch schien.“  
ORLAN2006 [Stand 5.5. 2014]

Motivation für die Eingriffe darzulegen, grenzt sie sich mit dieser Formulierung klar von den Frauen des Alltags, die aus einem Leidensdruck heraus handeln, ab. Während die von Davis interviewten Frauen erzählen, dass sie vor und nach den Eingriffen zwischen ihrem persönlichen Leiden, gesellschaftlicher Erwartung und den Risiken einer Operation, aber auch dem Gefühl persönlicher Befreiung abwägen, reduziert ORLAN die ästhetische Chirurgie auf ihre konstruierende Aufgabe und enthebt sowohl sich selbst als auch ihren Körper soziologischer Verstrickungen. Sie stellt die ästhetische Chirurgie als ein Werkzeug von vielen dar, mit denen sie ihre künstlerischen Ziele verfolgt. Konsequenterweise ignoriert sie in ihrer Narration deshalb die Tatsache, dass ein operativer Eingriff ein gewisses Risiko birgt. In ihrem Aufsatz *Anger, Art and Medicine: working with Orlan* erinnert sich die Wissenschaftlerin und Erfinderin Rachel Armstrong, die einige Zeit mit ORLAN zusammen arbeitete: „I had seen Orlan a couple of times when she had had infections around her silicone implants. Her cheeks appeared tense and red, she was swallowing handfuls of antibiotics and her muscles were paralyzed on that side.“<sup>341</sup> Solche Informationen werden aber von ORLAN weder bestätigt noch aufgegriffen. Im Gegensatz zu den Narrationen der von Davis interviewten Frauen, welche die Komplikationen allesamt mit in ihre Heldengeschichte integrierten, spielen sie in ORLANs Darstellungen keine Rolle. Damit betont ORLAN, dass die Gestaltung des Körpers ein völlig legitimes und unbedenkliches Mittel ist, mit dessen Hilfe der kreative Akt gegen den männlich konstruierenden gesetzt werden kann, ohne eine Leidens- oder eine Heldengeschichte überhaupt kreieren zu müssen. Diese Auffassung kann als höchst feministisch oder als degradierend verstanden werden. Kathy Davis z. B. konstatiert, dass ORLANs Arbeit gerade deshalb nichts mit der ihren zu tun hat, weil sie den Leidensdruck der Frauen zu ignorieren scheint und deshalb die feministische Kritik, die Davis vollzieht, nicht unterstützt.<sup>342</sup>

In diesem Sinne wird von ORLAN auch der Dialog mit der Medizin und den Chirurgen lediglich angedeutet und im Rahmen dieser Andeutungen affirmativ erzählt. Verhandlungen, Planungen, Abwägungen und Experimente, wie Stelarc sie mit den Wissenschaftlern und Prothetikern vornimmt und auch beschreibt, kommen in ORLANs Narration nicht vor. Auseinandersetzungen mit den Chirurgen der ersten sechs Operationen über die Ausstattungen der Operationssäle und über ORLANs Weigerung sich anästhesieren zu lassen werden zwar von C.

---

<sup>341</sup> Armstrong2002, S. 176

<sup>342</sup> siehe Davis: „My Body Is My Art“, S. 111

Jill O'Bryan in ihrem Buch *Carnal Art. Orlan's Refacing* beschrieben<sup>343</sup>, von ORLAN selbst aber nirgendwo thematisiert. Sie inszeniert sich als Frau, die sich selbstverständlich einer vor allem männlich besetzten Technik nach eigenen Vorgaben und Vorstellungen bedient. Eine Verhandlung mit den männlichen Chirurgen kann in diesem Rahmen nicht öffentlich nachvollzogen werden.

Ganz ähnlich wie bei Stelarc umfasst ORLANs Narration aber dennoch einen Handlungsstrang, in dem die Operations-Performances erst dann zu ihrer vollen Entfaltung gelangen, nachdem ORLAN eine Chirurgin gefunden hat, die sich der Idee der Künstlerin vollkommen verschreibt. Denn bei den ersten sechs Operationen handelt es sich hauptsächlich um Fettabsaugungen und Unterspritzungen der Haut - das heißt um Eingriffe, die in einem anderen Zusammenhang als Schönheitsoperationen hätten bezeichnet werden können. Durchgeführt werden sie von männlichen Chirurgen. Erst mit dem Einsatz von Dr. Marjorie Cramer arbeitet ORLAN mit einer Chirurgin zusammen, „who fully subscribed to the artistic and feminist aims of her project: the radical transformation of her face through implants, and her cheeks and temples.“<sup>344</sup> Nur mit dieser Unterstützung ist es ORLAN möglich, die plastische Chirurgie explizit nicht zur Herstellung von Schönheitsstandards zu nutzen, sondern zur freien Konstruktion des menschlichen Äußeren zu instrumentalisieren und als Fleisch formende Technik zu offenbaren. Der Wendepunkt wird recht unkompliziert in der von ORLAN mit herausgegebenen Monographie *ORLAN. Carnal Art* beschrieben: ORLAN „located [...] Dr. Marjorie Cramer“, das heißt, sie suchte sie auf und bat die gleichgesinnte Chirurgin „to divert plastic surgery from its usual goals and to help her undermine the standards of beauty perpetuated by it.“<sup>345</sup> Wie im Zusammenhang mit Stelarc's Operationen bereits herausgearbeitet wurde, entwickeln auch ORLANs Vorhaben ab dem Zeitpunkt einen Höhepunkt, ab dem sie eine Chirurgin findet, die bereit ist, den kreativen Aspekt aus ihrer Arbeit im medizinischen Kontext zu isolieren und der Künstlerin zur Verfügung zu stellen. In diesem Fall intensiviert sich die bereits auf einer Zusammenarbeit zwischen ästhetischer Chirurgie und Kunst aufbauende Performance-Reihe, indem der formende Aspekt der Chirurgie noch stärker fokussiert wird.

Mit dieser Forderung nach Mitwirkung der ästhetischen Chirurgie in der Kunst greift ORLAN im Rahmen der Operations-Performances nicht nur in ihren Kör-

---

<sup>343</sup> siehe O'Bryan, S. 15

<sup>344</sup> ORLAN.Carnal Art, S. 130

<sup>345</sup> ebd.

per, sondern auch in das medizinische System und den öffentlichen Diskurs über Identität, Körperbilder und ästhetische Chirurgie ein. ORLAN definiert ihre Kunst als „soziales Projekt“<sup>346</sup>, welches aus einem Willen entsteht, die Welt zu verändern. Chris Hables Gray charakterisiert ORLANs Kunst ebenso wie jene von Stelarc als präfigurativ. Das heißt, er beschreibt sie als eine, die dadurch, dass sie Technologien am lebenden Modell exemplarisch verwirklicht, unmittelbar „ethical and political norms“ verändert. ORLAN „reclaims the individual’s (or at least the artist’s) right to his or her own body from the professional establishment.“<sup>347</sup> Auch im Falle ORLANs lässt sich also feststellen, dass im künstlerischen Rahmen eine Vision verwirklicht wird, die die ästhetische Chirurgie anders kommentiert und umsetzt als Chirurgen, Patienten und Soziologen es im Alltag tun können. ORLAN muss weder ihr Passing gewährleisten noch eine Entscheidung verteidigen oder wissenschaftlich einordnen. Sie verweigert sich bewusst jeglichen Legitimationsstrategien. Indem sie die ästhetische Chirurgie ihren alltäglichen, gesellschaftlichen Vernetzungen entzieht und sie auf ihre Funktion als Körper gestaltende Technik herunter bricht („in future times we'll change our bodies as easily as our hair colour“<sup>348</sup>), vollzieht ORLAN die ersten Schritte der Verwirklichung einer Gesellschaft, für die die selbstbestimmte Veränderung des Körpers Alltag ist. Sie impliziert auch, dass diese Möglichkeit in den gesellschaftlichen Strukturen bereits angelegt ist. Gleichzeitig werden auch die traditionellen künstlerischen Mittel und die Rolle des Künstlers umdefiniert oder zumindest kommentiert, indem ORLAN sie im Rahmen ihrer Arbeit neu besetzt.

Die im künstlerischen Kontext umgesetzte Wirklichkeit greift aber auch hier in den Alltag über. Obgleich ORLAN in einem Interview mit Hans Ulrich Obrist angibt, dass ihre künstlerische Arbeit entgegen aller Annahmen von einem privaten Leben getrennt ist<sup>349</sup>, inszeniert sie bis heute die in den 90er Jahren durchgeführten Operationen nicht nur in Ausstellungen, sondern weiterhin am eigenen Körper. Heute trägt ORLAN eine selbst entworfene schwarz-gelbe Brille und färbt ihr Haar auf einer Seite weiß und der anderen in schwarzer Farbe. Die Höcker über ihren Augen schminkt sie üblicher Weise mit weißem Glitter und rasiert ihre Augenbrauen. ORLAN stellt ein lebendes Kunstwerk dar, welches sich im Alltag verhält und als solches beständig inszeniert.

---

<sup>346</sup> ORLAN1993 [Stand 5.5.2015]

<sup>347</sup> Hables Gray, S. 185

<sup>348</sup> Lovelace, Carey: 'Orlan: offensive acts', in: *Performing Arts Journal* 49, Cambridge, MA 1995, S. 13-25, S. 13/14, zitiert nach: Botting/Scott, S. 158

<sup>349</sup> siehe ORLAN2004, S. 187

### 3.2.4 ORLANs Selbstportrait

Im Rahmen der Operations-Performances beweist ORLAN, dass ästhetische Chirurgie Grundlage künstlerischer Schöpfung sein kann und in diesem Rahmen der Körper der Künstlerin das Material für ein Selbstportrait bietet. Der Körper kann bearbeitet werden, ohne dass eine lebensbedrohliche oder gar schmerzhaft Situation entsteht, und darüber hinaus muss ORLAN zu keinem Zeitpunkt ihren Handlungsspielraum als Künstlerin aufgeben.

Im Folgenden sollen die Fragen beantwortet werden, was ORLAN mit der ästhetischen Chirurgie als künstlerische Praktik herstellt, aus welchen Gründen sie sie einsetzt und wie sie das erschaffene Produkt und ihre Rolle als Künstlerin mit Hilfe der Chirurgie umdefiniert.

Wir haben bereits gesehen, dass ORLAN die von ihr entwickelten und eingesetzten schöpferischen Mittel generell als Gegenentwurf zu einem bereits männlich besetzten Set an traditionellen Praktiken definiert. Die ästhetische Chirurgie eröffnet ihr die Möglichkeit, viele der in ihrem Werk bereits seit den 60er Jahren zunächst in der Repräsentation umgesetzten Ideen vom weiblichen Körper als Material in unmittelbarer Weise umzusetzen. Gleichzeitig ist die ästhetische Chirurgie eine Disziplin, die Ende des 20. Jahrhunderts vor allem in Bezug auf die Frage, inwieweit Frauen über ihren Körper tatsächlich verfügen und ob sie die Handlungsgewalt über ihn an Chirurgen, Schönheitsideale oder andere gesellschaftlich geprägte Codes abgegeben haben, diskutiert wird. Wir haben gesehen, dass Autoren wie Sabine Maasen dafür argumentieren, dass ein Zwang zur Selbstoptimierung besteht, der Aussehen und gesellschaftliche Einbindung im Sinne Foucaults lenkt.

In ihren F.A.Q.s antwortet ORLAN auf die Frage, was ihre Position zur ästhetischen Chirurgie ist: „I’m not against it, that’s a technique of our time. Yet I’m against its attempts to standardize people.“<sup>350</sup> ORLAN benutzt gerade die Technik, die im Verdacht steht, den weiblichen Körper zu standardisieren und seiner Individualität zu berauben, um ihre Gestaltung in die eigene Hand zu nehmen. Wie in ihren Interpretationen von Meisterwerken der Kunstgeschichte, *Les tableaux vivants*, verfolgt sie auch hier den Gedanken, dass sie nur das umdeuten kann, was sie annektiert. Nur dann, wenn sie die verschiedenen Frauenbilder und Schönheitsideale sowie die Technik, mit denen sie in die Frauen der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts hineinoperiert werden, anerkennt und anwendet,

---

<sup>350</sup> ORLAN: F.A.Q. [Stand: 5.5.2015]

kann sie mit den verschiedenen ideologisch besetzten Elementen arbeiten und sie zu einem neuen Bild verbinden.

Ein einziges, fertiges Selbstportrait entsteht deshalb nicht. „Carnal Art is not interested in the plastic-surgery result, but in the process of surgery.“<sup>351</sup> Der Prozess der Aneignung des ideologisch besetzten Körpers, der männlich konnotierten Objekte, Kontexte und Kunstwerke steht im Vordergrund von ORLANs Performances. Die Kodierungen, die in allen Körperschichten verankert sind, werden nicht entfernt, sondern neu angeordnet und verarbeitet. „I’ve chosen to put some face on my face: I develop a work of figuration and re-figuration.“<sup>352</sup> Im Grunde genommen spiegelt ORLANs gesamtes Oeuvre einen Kreislauf wider, in dessen Rahmen Kunst immer wieder neue Kunst produziert. ORLAN muss sich ihres Körpers beständig bemächtigen. In diesem Prozess wird er von ihr konstruiert, um danach wieder in Besitz genommen werden zu müssen. Es entstehen so Selbstportraits, die sowohl gestaltet als auch wieder-gestaltet sind. Besonders eindrücklich lässt sich dieser Verlauf mit Hilfe der *Omniprésence* Operation beschreiben: In Vorbereitung für ihre Umgestaltung vermischt, wie wir gesehen haben, ORLAN Gesichter verschiedener Frauenbilder der Kunstgeschichte. Diese Mischung vor allem männlich geprägter Interpretationen weiblicher Charakter- und Körpereigenschaften wird von ORLAN auf digitalem Wege neu interpretiert, indem sie die Bilder mit ihrem eigenen überblendet und außerdem im Rahmen einer von ihr vorgenommenen künstlerischen Gestaltung neu gewichtet. Wie präsent die einzelnen Formen sind und wie sie sich mit ihrem Portrait vermischen, entscheidet ORLAN. Sie bezeichnet das Ergebnis als Kunstwerk, es ist Produkt eines Vorgangs, in dessen Rahmen sie die bereits konnotierten Bilder neu besetzt. In einem nächsten Schritt wird es mit operativen Mitteln in ihr Gesicht integriert: ORLAN überformt ihr Gesicht mit einem anderen Gesicht. Beiden Schichten sind jahrhundertealte Frauenbilder eingeschrieben - einmal als ideologische Zuschreibungen und einmal im physisch konstruierten Sinne. Ihr neues Antlitz basiert auf einem Gestaltungsprozess, den sie als Künstlerin vorgenommen hat und der auf der erneuten Gestaltung bereits existierender Bilder beruht. Das Selbstportrait ist geschaffen, jedoch wird es in einem nächsten Schritt wieder neu besetzt werden müssen, da es weiterhin Träger von Codes ist.

ORLANs Selbstportrait ist deshalb kein Abbild ihres Aussehens, einer inneren oder äußeren Identität. Ihre Kunst kreist um die Grundannahme, dass Identität

---

<sup>351</sup> ORLAN: Manifesto of Carnal Art [Stand: 5.5.2015]

<sup>352</sup> ORLAN: F.A.Q. [Stand: 5.5.2015]

grundsätzlich nicht unverfälscht aus sich selbst heraus entstanden ist und als solche auch nicht erlangt werden kann: „When I say I want, I love or I desire I believe that I’m expressing my deep self. But we forget that we are all formatted in terms of specific standards. And what turns me on depends also on these specific standards.“<sup>353</sup> ORLAN begegnet der gesellschaftlichen Konstruktion ihrer selbst als Frau und Künstlerin, indem sie ihr den selbst initiierten kreativen Akt entgegen setzt und sich selbst konstruiert. Ausgangspunkt ihrer Selbstgestaltung ist deshalb weder eine Selbstoptimierung - sie will nicht jünger oder schöner aussehen - noch die Idee ein natürlicheres, originäres Abbild ihrer Identität zu schaffen. Damit nutzt sie die Möglichkeit der ästhetischen Chirurgie grundsätzlich unter anderen Aspekten als z. B. die von Kathy Davis interviewten Frauen, die sich mit den Operationen eine Annäherung an ihr wahres Ich erhoffen. ORLANs Narrativ der Operationen ist deshalb bewusst anders aufgebaut als jenes der Patientinnen. Sie betont, dass sie ohne Angst und nicht aus einem Leidensdruck heraus handelt und inszeniert - das wurde bereits analysiert - in diesem Sinne auch die Performances als Akt, in dessen Rahmen sie die Möglichkeit selbstbestimmten Handelns bewusst übernimmt und niemals abgibt. *„I have changed my face, I have sold my artist’s kisses and I sell my skin without the sky falling on my head. I acted without fear, without the feeling of pressure, without the threat of the collective and ancient fear surrounding the breach of the body’s integrity - this anachronistic feeling, born from the idea that the body is sacred, untouchable and thus cannot be transformed.“*<sup>354</sup>

Genau wie für Stelarc ist der Körper auch für ORLAN obsolet, wenn man ihn als unveränderbare Einheit auffasst. Die Notwendigkeit seiner Umgestaltung ergibt sich in ihrer Sichtweise allerdings nicht aus der Feststellung, dass die Angst davor, Körper und Maschine miteinander zu verbinden, veraltet ist und bewusst vollzogen werden muss, sondern im Rahmen der Identitätsfindung. Um gesellschaftliche Einschreibungen zu relativieren, muss das Individuum selbst Einschreibungen vornehmen. Da der Mensch grundsätzlich kulturell kodiert ist, stellt sich die Frage nach der Natürlichkeit der Technik und des damit geschaffenen Selbstportraits nicht: *„A surgical operation, cosmetic or not, is always against nature, it’s like taking antibiotics to avoid dying of an infection is not natural. [...] Anatomy is not a fate but a willing accessory of presence.“*<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> ORLAN2006 [Stand 5.5. 2014]

<sup>354</sup> ORLAN2010, S. 43

<sup>355</sup> ebd., S. 43

ORLAN sucht in ihrer Arbeit deshalb weder den natürlichen Körper noch ein natürliches Abbildungsverfahren.

Darüber hinaus entbehrt ORLANs Selbstportrait jeglicher Privatheit. Dies betrifft natürlich in erster Linie die Inszenierungen der Operationen als Performances. Die Performance *Omniprésence* wird live übertragen und ist außerdem Schauplatz von Interviews und anderen Interaktionen zwischen ORLAN und einem Publikum. Fotos und Videos der Eingriffe werden obendrein im Werk ORLANs immer wieder neu verarbeitet und ausgestellt.

Jill O'Bryan zieht eine Parallele zwischen der Öffentlichkeit der Operations-Performances und öffentlich durchgeführten anatomischen Studien an Leichen und später auch an lebenden Körpern, die im Rahmen von Operationen durchgeführt wurden, indem sie feststellt: „both theaters were designed to draw the gaze of the spectator into the body.“<sup>356</sup> Im 16. Jahrhundert wurden in Europa die ersten Amphitheater gebaut, in denen die anatomischen Studien an Leichen einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Im 18. Jahrhundert begannen Hochschulchirurgen vor Studenten und einem wissenschaftlich interessierten Publikum auch Operationen an Lebenden durchzuführen, wobei zwischen didaktischen und operativen Funktionen lange Zeit nicht getrennt wurde. „Die Operateure versuchten zwar möglichst rasche und elegante Eingriffe, fanden aber dennoch Zeit, ihr Vorgehen zu erklären und ihre Erfahrungen zu demonstrieren.“<sup>357</sup> Heute ist eine Öffentlichkeit bei Operationen nicht anwesend. Vor allem im Rahmen der ästhetischen Chirurgie wird der operative Eingriff auch nach seiner Beendigung oft noch als Eingriff privater Natur behandelt. Obwohl sicherlich, wie von Sabine Maasen konstatiert, eine ansteigende gesellschaftlich vorgenommene Empfehlung zur Selbstoptimierung zu beobachten ist, und sich damit auch öffentliche Foren für ästhetische Eingriffe ausbilden, ist der ästhetisch chirurgische Eingriff, wie Kathy Davis gezeigt hat, in den meisten Fällen noch in eine Narration eingebunden, die sie in einen persönlichen Leidensweg und eine individuelle Heldengeschichte einbettet. Deshalb werden sowohl Heilungsprozesse als auch die Tatsache, dass überhaupt operiert wurde, nur vorsichtig oder gar nicht weiter gegeben. Diesem Diktum verweigert sich ORLAN im Rahmen ihrer Inszenierungen völlig. Nicht nur wird der Operationssaal ihr Atelier, er wird auch ein Operationstheater, und dies in zweierlei Hinsicht: Er wird zur Bühne für einen Akt der Entblößung, einen Striptease, den ORLAN analog zu Michel Serres' Harlekin vor einem Publikum aufführt. Gleichzeitig

---

<sup>356</sup> O'Bryan, S. 39

<sup>357</sup> Mörgeli, S. 176

erinnert der Saal in seiner Funktion an das Operations-theater des 18. Jahrhunderts - der öffentlich durchgeführte Eingriff zwingt zum Wegschauen, zieht gleichzeitig Blicke auf sich und gibt dem Betrachter dabei die Möglichkeit, sich mit dem Inneren des Körpers vertraut zu machen. Anatomische Werke vom 16. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert hinein stellten die Sektion des Menschen oftmals als am eigenen Körper durchgeführt dar - ein Akt, der jener am Apollotempel in Delphi angebrachten Anweisung „Erkenne Dich selbst“ eine neue Wendung gab. Sich selbst zu erkennen bedeutete nach dieser Narration nicht zuletzt den Blick in den eigenen Körper und seine anatomische Beschaffenheit zu richten.<sup>358</sup> ORLAN inszeniert diese Idee in moderner Form. Dabei nimmt sie eine doppelte Rolle ein. Sie ist sowohl der Leiter der Studie, indem sie liest, erklärt und dem Zuschauer generell einen Einblick in ihren Körper ermöglicht, und gleichzeitig erlebt auch sie mit dem Blick in ihr Inneres eine völlig neue Form der Selbsterkenntnis, die z. B. in den Bildern Vesalius' *De humani corporis fabrica* (16. Jahrhundert) nur imaginär dargestellt wird: „I can observe my own body cut open without suffering!“<sup>359</sup>

Die Reaktionen der Presse, die ORLAN damit auslöst, charakterisiert sie als Teil ihres künstlerischen Interesses: „Carnal Art is not interested in the plastic-surgery result, but in the process of surgery, the spectacle and the discourse of the modified body which has become the place of a public debate.“<sup>360</sup> Wenn ORLAN die *Carnal Art* als Kunst definiert, die den Körper als Repräsentation neu gestaltet, bezieht sie also auch die Repräsentation nach außen mit ein. Der mediale Skandal ist Teil des Projekts und ORLAN tritt auch nach den Performances weiter in einen Dialog mit der Presse und einer Öffentlichkeit, indem sie in Vorträgen - wie jenem von 2006 an der Michigan University - reduzierte Aussagen über ihre Kunst richtig stellt, die Operations-Performances erklärt und in den Zusammenhang ihres Werkes einordnet. In dem auf ihrer Internetseite veröffentlichten Video *Omniprésence* spricht sie das Publikum direkt an: „You are probably going to have difficulty looking at these images. I'm sorry to make you suffer, but rest assured that I am not suffering except when I watch these images.“ Wenn sie dann den Ratschlag gibt: „I propose an exercise that you can probably do while watching the news on TV. Try not to be engrossed by the

---

<sup>358</sup> siehe O'Bryan, S. 49/50 und Kemp, S. IX

<sup>359</sup> ORLAN: Manifesto of Carnal Art [Stand: 5.5.2015]

<sup>360</sup> ebd. [Stand: 5.5.2015]

images, but to think about the meaning behind the images.“<sup>361</sup> versucht sie den Betrachter aktiv zur Entwicklung einer bewussten Reaktion den Bildern und ORLANs Umgestaltung gegenüber zu animieren. Auch mit diesen Mitteln wird die Idee, dass Kunst, Künstlerin und ihr Körper gesellschaftlich kodiert sind, von ORLAN inszeniert und zum Teil des Prozesses der Selbstgestaltung. Das Bild, das die Öffentlichkeit von ihren Performances zeichnet, wird ebenfalls in ihr Körperbild integriert. Dazu gehört auch, dass ORLAN die Spaltung der öffentlichen Reaktion antizipiert: „For some, my work is revolting. For others, it is revolutionary.“<sup>362</sup> Wie der Harlekin, der sich vor dem fordernden Publikum als Figur offenbart, die absolute Vielfalt in sich vereint und damit alle Zuschreibungen, die es ihm geben möchte, gleichzeitig verkörpert, lässt auch ORLAN den Vorgang der Be- und Verurteilungen, der Skandalisierung und des Zuspruchs zu und integriert ihn in ihr Selbstportrait.

ORLANs Kunst und vor allem die Operations-Performances beruhen auf der Auffassung, dass unsere Identität aus vielen Bildern zusammen-gesetzt ist und letztendlich deshalb selbst ein Bild darstellt, welches alle Konzepte in sich vereint. Es gibt keine Binarität und damit auch kein fertiges Selbstportrait, in welchem sich die Künstlerin auf eine Darstellung hätte festlegen können. Lediglich der Prozess der Aneignung und temporären Manifestation eines Identitätsaspektes sind reale Prozesse, die ORLAN verfolgt: „I don’t take myself for a goddess but I do find myself unrepresentable, unfigurable. [...] To me what counts is to circulate around those possible images, to extract and unravel them, step by step, always astonished by the visions of what one could be and its way of being.“<sup>363</sup> Deshalb wird ihre Kunst in der Literatur immer wieder unter dem Aspekt des Cyborg-Konzepts untersucht, obwohl sie es selbst - im Gegensatz zu Stelarc - nicht als bestimmenden Zusammenhang nennt. ORLANs Selbstportraits vollziehen die Suche nach ihrer cyborgischen Identität nach und meinen damit ein Sein, das wie der Harlekin alle Zuschreibungen in sich vereint. In dem Bewusstsein, dass alle Bilder ihrer selbst immer wieder mit sich selbst und dem Anderen, auf den ersten Blick Fremden, vermischt werden, spricht sie von sich selbst nicht mehr in der Einzahl: „I no longer say ‚I am‘ but ‚I are‘.“<sup>364</sup> Indem sie keine Abgrenzung von Identitäten verfolgt, sondern alle inkorporiert, gebiert

---

<sup>361</sup> ORLAN1993 [Stand 5.5.2015]

<sup>362</sup> ORLAN1990 [Stand: 5.5.2015]

<sup>363</sup> ORLAN2010, S. 38

<sup>364</sup> ORLAN: F.A.Q. [Stand: 5.5.2015]

sie sich selbst als cyborgisches Wesen im Sinne Haraways. Auch sie definiert den Cyborg als Wesen, in dem Dualismen wie *„Selbst/Andere, Geist/Körper, Kultur/Natur, männlich/weiblich, [...] Ganzes/Teil, HandlungsträgerIn/Ressource, Schöpferin/Geschöpf, aktiv/passiv, richtig/falsch, Wahrheit/Illusion, total/partiell, Gott/Mensch“*<sup>365</sup> aufgehoben sind. In den Operations-Performances vollzieht ORLAN genau diesen Prozess: sie ist sowohl Schöpfer als auch Geschöpf, Material und Ausführende, sie selbst und alle anderen Identitäten. „Das Selbst ist der Eine, der nicht beherrscht wird, und dies durch die Knechtschaft der Anderen weiß.“<sup>366</sup> Indem sie diese Dualität mit Hilfe der ästhetischen Chirurgie am eigenen Leibe aufhebt, entzieht sie sich den von Maasen beschriebenen bio-ästhetischen Machtverhältnissen. Damit realisiert sie ein weiteres Merkmal des Cyborgs nach Haraway: „Cyborgs sind nicht der Biopolitik Foucaults unterworfen.“<sup>367</sup> ORLANs Selbstportrait entspricht deshalb nicht dem gängigen Schönheitsideal (die Implantate für die Wangenknochen verstärken ihre Stirn), noch muss es eine Frau darstellen (die Mona Lisa ist deshalb Grundlage der siebten Operation, weil ORLAN in ihr das Portrait einer Frau mit männlichen Gesichtszügen sieht). Die Künstlerin widersetzt sich im Rahmen ihrer Umgestaltung den Konzepten von Normalität, Passing oder der Konstruktion ihres Körpers als Voraussetzung für gesellschaftlichen Erfolg.

Genau wie Stelarc führt auch ORLAN so am eigenen Körper vor, dass die traditionelle Auffassung, der Körper und das Selbst seien eine unantastbare Einheit, veraltet ist und durch eine unbedingte Gastfreundschaft neuen Techniken und Identitäten gegenüber ersetzt werden kann. Diese Form der Umsetzung wird von Joanna Zylińska, wie in Kapitel 2.2 bereits ausgeführt wurde, als *„ethical figure of hospitality“* interpretiert und *„prosthetic ethics of welcome“*<sup>368</sup> genannt, weil sie der als ethisch verstandenen Auffassung, der Körper sei unantastbar, die Ansicht entgegensetzt, dass der Körper ohne Bedenken angetastet werden kann und sich den Techniken, Technologien und Materialien öffnen darf. Die in dieser Arbeit vorgenommene Interpretation von ORLANs Nutzung der körperverändernden Technik lässt annehmen, dass aus ihrer Perspektive der Körper regelrecht neu konstruiert werden muss, um ihn von dem Anspruch eindeutig zu definierender Einheit zu befreien, und Machtverhältnisse sowie ein-

---

<sup>365</sup> Haraway, S. 67

<sup>366</sup> ebd., S. 67

<sup>367</sup> ebd., S. 50

<sup>368</sup> Zylińska, S. 217

schränkende Standardisierungsversuche aufzubrechen. Erst dadurch, dass alle Bilder inkorporiert werden, unterwirft sich der Mensch nicht dem Diktum einzelner. Für ORLAN ist der Körper deshalb genau wie für Stelarc obsolet. Stelarc verbindet ihn mit der Maschine, „closing the gap that separates the obsolete human form from the hyper efficient cyborg machine worker“<sup>369</sup>. Dadurch schafft er natürlich eine neue Form von Körperlichkeit, die auch das Sein beeinflusst (wir haben gesehen, dass Stelarc an sich selbst nach Jahren der Performances mit Prothesen Veränderungen beobachtet). Eine Identitätsfindung ist aber weder Ausgangspunkt, noch steht sie im Vordergrund seiner Arbeiten. Zwar gebiert sich Stelarc als cyborgisches Wesen selbst. Er inszeniert diesen Vorgang jedoch nicht, sondern agiert als solches. ORLAN hingegen bringt den Moment der Schöpfung, den Prozess der Transformation auf die Bühne. Körpergestaltung wird als kreativer Vorgang aufgeführt, welcher der Fremdbestimmung gegenüber gestellt wird. Das cyborgische Wesen ORLANs verbindet nicht den menschlichen Körper mit der Maschine, sondern lässt verschiedene Körperbilder im lebenden Fleisch immer wieder miteinander verschmelzen.

“The idea is to mix the differences in order to accept them. In order to coexist with OTHER and I, who is also ‚other‘.“<sup>370</sup> Haraway beschreibt das Konzept des Cyborgs als ein aus allen Perspektiven dialektisches: Es könnte einerseits „dem Planeten ein endgültiges Koordinatensystem der Kontrolle aufzwingen“ und „die endgültige Abstraktion“ menschlicher Natürlichkeit darstellen. Andererseits könnte es „gelebte soziale und körperliche Wirklichkeit bedeuten, in der niemand mehr [...] vor dauerhaft partiellen Identitäten und widersprüchlichen Positionen zurückschrecken muss. Der politische Kampf besteht darin, beide Blickwinkel zugleich einzunehmen, denn beide machen sowohl Herrschaftsverhältnisse als auch Möglichkeiten sichtbar, die aus der jeweils anderen Perspektive unvorstellbar sind.“<sup>371</sup> Auch in diesem Sinne inszeniert ORLAN die Operations-Performances cyborgisch: Während sie einerseits den Prozess der Aneignung aller möglichen Zuschreibungen ihrer selbst darstellen, und damit eine Existenz ohne Dualismen sowie daraus resultierenden Machtzuschreibungen zu verwirklichen scheinen, werfen sie andererseits für Publikum, Presse, und auch die ausführenden Chirurgen die Frage auf, wie weit ORLAN als Künstlerin in ihren Konzepten gehen darf und wie weit der Mensch im 21. Jahrhundert seine

---

<sup>369</sup> siehe Botting/Scott, S. 158

<sup>370</sup> ORLAN: F.A.Q. [Stand: 5.5.2015]

<sup>371</sup> Haraway, S. 40

eigene Konstruktion treiben sollte. Dies betrifft auch die Chirurgen, die ORLAN operieren. Sie müssen abwägen, wie weit sie ihre ethischen Richtlinien an die Forderung nach Körpergestaltung anpassen wollen, welche ORLAN in den Performances pointieren und auf die Spitze treiben will. Jene Menschen, die ORLANs *Carnal Art* als revolutionär empfinden, sehen in ihr die Loslösung von ideologisch generierten Zuschreibungen und Schönheitsidealen. Jene aber, die sie als abscheulich empfinden, fühlen sich von der Materialität des Körpers und der abstrahierenden Bearbeitung seiner natürlichen Formen abgestoßen und bedroht. Beide Perspektiven werden im Rahmen der Operations-Performances antizipiert.

## 4. FAZIT

„If you were to describe me without anyone being able to see me, and say this is a woman with two bumps on her forehead, everyone would think that I am a monster and that I am not fuckable“<sup>372</sup>, sagt ORLAN 2009 in einem Interview mit Stuart Jeffries über sich selbst. An ihr hat sich das Gedankenspiel, welches Dufourmentel 1948 im Eingangszitat dieser Arbeit aufstellte, unmittelbar nachvollzogen: Die plastische Chirurgie hat eine gesunde Frau um des künstlerischen Ausdrucks Willen derart umgestaltet, dass sie auf das überraschte Auge wie ein Monster wirkt. Allerdings mit einem wichtigen Unterschied: während Dufourmentel davon ausgeht, dass Picasso nicht angetan davon wäre, wenn er ihn z. B. kubistisch inspiriert umformen würde, sucht ORLAN 50 Jahre später regelrecht Chirurgen, die dazu bereit wären eine Umformung vorzunehmen, die den üblichen Schönheitsidealen spottet und ihre künstlerischen Ideen am Körper umsetzt. Der Unterschied resultiert daraus, dass Dufourmentel zwar das kreative Potential seiner Arbeit sieht, welches ihn dazu befähigt, am menschlichen Leib ebenso vorzugehen wie Picasso in der bildlichen Darstellung des Menschen, aber dennoch gedanklich im Kontext der Medizin bleibt. Er kann sich nur dann vorstellen an Picassos Gesicht zu arbeiten, wenn dieser „with a facial injury“<sup>373</sup> zu ihm kommen würde. Eine wirkliche Zusammenarbeit oder ein Austausch von Techniken lässt sich aus seiner Perspektive nicht verwirklichen.

Die vorliegende Arbeit zeigt, wie sich sowohl die plastische Chirurgie als auch die Prothetik im 20. Jahrhundert aus ihren medizinischen Kontexten lösten und dadurch tatsächlich als künstlerische Praktiken genutzt werden konnten. Mit Hilfe der systematische Trennung der Bereiche Rekonstruktion, Erweiterung und Konstruktion konnte in den Bereichen der Wissenschaften und Medizin eine Entwicklung nachvollzogen werden, in deren Rahmen die Vorstellung vom Körper als unantastbare Einheit in den Hintergrund und der gestaltbare designable human, der optimiert werden kann, darf und vielleicht sogar muss, in den Vordergrund trat. Es wird deutlich, dass die drei Schwerpunkte nicht immer eindeutig voneinander unterscheidbar sind, auch wenn z. B. im Rahmen medizinischer Eingriffe dieser Versuch oft unternommen wird. Letztendlich liegt jedem Eingriff - auch dem rekonstruktiven - ein intuitiver, gestaltender und formender Akt zu Grunde. Diese Tatsache bemerkte bereits Dufourmentel und im

---

<sup>372</sup> Orlan2009 [Stand 12.9.2015]

<sup>373</sup> zitiert nach Berlet, S. 1

Laufe des Jahrhunderts trat sie immer klarer zu Tage, so dass es schließlich möglich wurde, die Chirurgie ohne das Konstrukt einer medizinischen Diagnose als formende Technik nicht nur am Bild, sondern auch am Körper in der Kunst einzusetzen.

Beispielhaft wurde anhand von Kunstwerken der Dadaisten, Stelarc, Barney und ORLAN gezeigt, dass die plastische Chirurgie und Prothetik im 20. und 21. Jahrhundert als künstlerische Praktiken interpretiert werden können. Dabei sind die Dadaisten prominentes Beispiel einer Kunst, die plastische Chirurgie und Prothetik im Kontext der Rekonstruktionsversuche des Ersten Weltkrieges in die Repräsentation - Bild und Skulptur - transferieren, während Stelarc, Barney und ORLAN am Körper arbeiten. Barney nutzt die Medien Performance und Film. Vor allem der Film dient dabei in interessanter Weise dazu, das Thema prothetischer Erweiterung und Körperbearbeitung zu perpetuieren, weil er als solcher mit den ihm zu Grunde liegenden Herstellungsprozessen diese Thematiken aufgreift und spiegelt. Auch Stelarc und ORLAN arbeiten als Performancekünstler. Trotzdem gehen beide weiter als andere Künstler, die ihren Körper als Material einsetzen, weil sie sich selbst wortwörtlich skulptural gestalten. Es wurde gezeigt, inwieweit sich die beiden dabei unterscheiden. Während Stelarc mit dem *Ear on Arm Project* das Thema des grundsätzlich prothetisch erweiterten Menschen weiter führt und sich eine weiche Prothese chirurgisch ansetzen lässt, formt sich ORLAN zu einem Kunstwerk, zu einer lebenden Skulptur.

Der initialen Frage des Forschungsprojektes nach dem intuitiven Aspekt chirurgischer Körpergestaltung gemäß ist für die vorliegende Arbeit vor allem der formende Aspekt der Medizin interessant, der - übertragen in die Kunst - den Bildkörper oder Körper gestaltet. Die temporäre Arbeit mit Körpererweiterungen, wie sie z. B. Rebecca Horn oder Victoria Müller vornehmen, oder das Verarbeiten von Körperbildern in der Fotografie, wie sie John Coplans oder Jenny Saville umsetzen, wurden deshalb nicht untersucht. Es ging vielmehr darum, an Beispielen zu zeigen, dass die Aspekte medizinischen Handwerks in die Kunstproduktion Einzug halten.

Damit leistet die vorliegende Arbeit einen Beitrag zur Erforschung der Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst. Besonders im Rahmen der Untersuchung der new body artists wurde dargestellt, wie die Künstler mit den Wissenschaftlern zusammenarbeiten, wie sie nach Kooperationen suchen und letztendlich auch die wissenschaftlichen Methoden in ihren Herstellungsprozessen als solche benennen und in eine Narration darüber integrieren. Dabei werden Chirurgen und Prothetiker dazu ermutigt, den gestalterischen Anteil ihrer Praktiken

immer weiter zu isolieren. So steigt vor dem Hintergrund der sich vielfältig entwickelnden technischen Möglichkeiten auch die Bereitschaft der Chirurgen, ethische Bedenken zu relativieren und ihre Fähigkeiten in den Dienst der Kunst zu stellen. Letztendlich opfern die Künstler dem auf den ersten Blick extrem anmutenden Gedanken, den Körper zu gestalten, aber unter Umständen auch ihre künstlerische Freiheit, wenn sie sich der Beratung und den Fähigkeiten eines Arztes oder Prothetikers unterordnen müssen, um vielleicht sogar ihr eigenes Leben zu schützen. In diesem Sinne verändern sich beide Disziplinen im Rahmen dieses Austauschs gegenseitig.

Im Falle von Matthew Barney's Film *Cremaster 3* recurriert Barney nicht direkt auf wissenschaftliche Produktionsweisen. Hier vermischen sich Elemente der Wissenschaft und Popkultur in der Kunst, denn er wählt mit Aimee Mullins eine Figur, die die Prothetik bereits in Bereichen des Alltags - in Mode und Sport - verankert hat. Letztendlich nutzt aber auch er die Kenntnisse von Prothetikern, die die speziellen Körpererweiterungen produzieren - nur kommen diese in seiner Narration nicht vor. Auch hier ließen sich Rückwirkungen seiner künstlerischen Arbeit auf das alltägliche Leben amputierter Menschen zurückverfolgen. Schließlich wurde auch für die Dadaisten gezeigt, dass medizinische Darstellungen rekonstruierter Soldaten eindeutig den künstlerischen Bereich beeinflussen. Es wurde diskutiert, ob die Entdeckung des optimierten Menschen des Ersten Weltkrieges nicht nur bei Hausmann, sondern auch in den Darstellungen von Dix und Grosz verarbeitet wird.

Die Verbindung von Medizin und Kunst lässt darüber hinaus eine kommentierende Rolle der Kunst in den Vordergrund treten. Sicherlich fasziniert einerseits der gestaltende Aspekt medizinischer körperverändernden Praktiken aufgrund ihres Potentials für neue Wege der Gestaltung schlechthin. Andererseits knüpfen alle Künstler hier bewusst an Diskussionen über die nachhaltige Veränderung des Körperbildes an, die sich im Zuge der Etablierung von plastischer Chirurgie und Prothetik entwickelten. Es wurde gezeigt, wie die künstlerischen Arbeiten verschiedene Aspekte fokussieren, kommentieren, weiter entwickeln und diskutieren. Es scheint, als sei mit den medizinischen Techniken auch die wissenschaftliche Praxis des Experimentes mit übernommen worden (das lateinische Wort *experimentum* heißt Probe, Versuch, Erfahrung). Im Experiment werden Körperbilder und Technologien zur Debatte gestellt oder in verschiedenen Ausprägungen untersucht. Ein die Gesellschaft korrigierender Anspruch ist der Kunst in diesem Sinne immanent. Jedoch besteht der Unterschied zum wissenschaftlichen Experiment darin, dass hier keine Hypothese aufgestellt wird, die

entweder widerlegt oder bestätigt werden kann. Vielmehr werden hier am Kunstobjekt oder -subjekt Ambivalenzen abgebildet und verdeutlicht, die nicht zwangsläufig zu einer Positionierung führen. Selbst Stelarc oder ORLAN - die im Grunde genommen eine sehr extreme Position der unbedingten Öffnung körperverändernden Techniken gegenüber propagieren - arbeiten bewusst damit, dass ihre Umsetzung genau den entgegengesetzten Pol in der Diskussion um den *designable human* in die Debatte integrieren.

Schließlich nimmt die vorliegende Arbeit auch einen ersten Blick auf den formenden Aspekt im plastisch chirurgischen Eingriff vor. Es wurde gezeigt, wie sich die Idee vom konstruierten Menschen in verschiedenen medizinischen und politischen Kontexten entwickelte, und sich dann von ihnen emanzipierte. Je eindeutiger die plastische Chirurgie und Prothetik zu Praktiken wurden, die eine angenommene natürliche Körpereinheit weder schützen noch wiederherstellen mussten, desto konsequenter konnten sie dazu eingesetzt werden, menschliche Physis zu formen. Es wurde möglich, die Konstruktion und Erweiterung des Menschen als rein kreativen Akt zu isolieren, und aus ethischen oder sozialen Abhängigkeiten zu lösen. Sind sie einmal als gestaltende Praktiken erkannt, können plastische Chirurgie und Prothetik dann z. B. in den Bereich der Kunst transferiert werden. Grundlegend für diesen Prozess ist die Anerkennung der Tatsache, dass ein Teil jeder plastischen Operation - nicht nur der *Craniosynostose-Eingriffe* - „freihändig“ und als intuitiver Akt vollzogen wird.

Auf der Seite der plastischen Chirurgie deutet sich deshalb ebenfalls eine langsam stattfindende Umdeutung des Tätigkeitsfeldes an. Durch die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Arbeit am Körper werden, wie bereits gesagt, Chirurgen dazu angeregt, ethische Bedenken und Verpflichtungen zu relativieren. Auch sie entwickeln ein gesteigertes Bewusstsein für den kreativen, intuitiven Anteil ihrer Arbeit. Dies resultiert nicht nur darin, dass sich in den in dieser Arbeit behandelten Beispielen Chirurgen und Ingenieure bereit erklären, mit Künstlern zusammen zu arbeiten. Inzwischen können sich einige plastische Chirurgen vorstellen, ihre Arbeit am menschlichen Körper auch als einen künstlerischen Herstellungsprozess zu definieren. Zumindest beantworten einige der ästhetischen Chirurgen, die Eva Kracher und Richard Runhild für die Publikation *Schönheitschirurgie* interviewten, die Frage, ob sie sich als Künstler sähen, bejahend. Juarez Avelar aus Sao Paolo z. B. erklärt, warum: „Wir müssen neben unserem anatomischen Wissen auch Einbildungskraft, Kreativität und ein Bedürfnis nach Ästhetik haben.“ Den menschlichen Körper begreift er als „göttli-

ches Material“<sup>374</sup>. Diese Interviews sind keinesfalls repräsentativ. Sie zeigen aber, dass der intuitive Spielraum bei der Formung des Patienten vom Chirurgen im Moment der Operation inzwischen als kreativer Arbeitsauftrag wahrgenommen werden kann. Dies betrifft nicht nur die sogenannten ästhetischen Operationen, sondern auch jene Eingriffe, die nach einer medizinischen Diagnose wie z. B. einer Krebskrankheit durchgeführt werden. Die genauen Ausprägungen dieses Perspektivenwechsels im Bereich der plastischen Chirurgie muss Gegenstand weiterer Untersuchungen bleiben. Als Ausblick soll das Beispiel der Ausstellung *I AM ART - An Expression of the Visual & Artistic Process of Plastic Surgery* dienen, die der plastische Chirurg Dr. Anthony Berlet 2009 in der *apex-art* gallery in New York kuratierte. In dieser präsentiert er Fotos eigener ‚Arbeiten‘ am menschlichen Körper, sowie von ‚Arbeiten‘ seiner Kollegen Antonio Cassini, Michael Cohen und Scott Spiro. Es handelt sich um eine Auswahl von Bildern operierter Patienten, die dieselben vor, nach und während der Operationen zeigen. Dabei werden mehrere Techniken präsentiert, z. B. Rhinoplastiken oder Brustrekonstruktionen, welche auch nach Krebserkrankungen als rekonstruktive Maßnahmen durchgeführt wurden. In dem die Ausstellung einleitenden Text erklärt Berlet, weshalb er sich dazu entscheidet, Fotografien seiner Patienten im Rahmen einer Ausstellung in einer Kunstgalerie zu präsentieren. Er beschreibt die ästhetischen Herausforderungen seiner Arbeit und charakterisiert sie als künstlerischen Prozess:

*“As surgeons, we sometimes have to take two steps backward to take one step forward in generating a plan to bring tissue from one part of the body to another part of the body, essentially bringing the clay to the sculptor, where it will be shaped and molded, created into what it needs to be for the patient. In the gallery space, you will have a glimpse into our world, which is never our world alone. Ours is truly the most intimate, the most personal, of arts. When we are finished, the product of our labors can turn to us and say, ‚I am art.‘ That, at least, is what we strive for.“*<sup>375</sup>

---

<sup>374</sup> Kracher/Rushfield, S. 242

<sup>375</sup> Berlet, S. 2



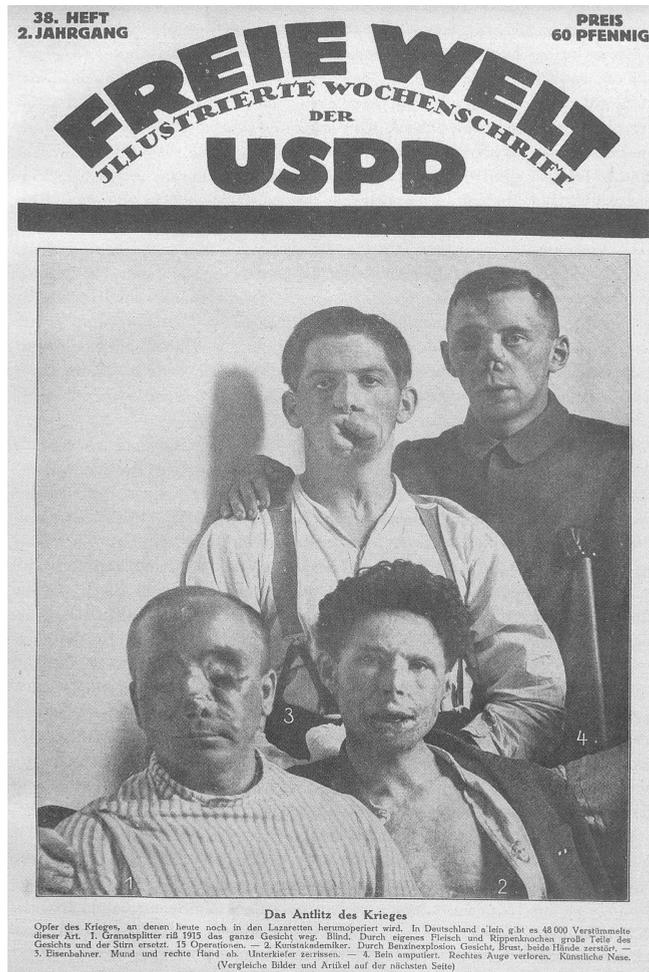
## 5. ANHANG

### 5.1 Abbildungen



**Abbildung 1:** Arbeiter mit Prothese

Abbildung in: Friedrich, Ernst: *Krieg dem Kriege*, München 2004, S. 187



**Abbildung 2:** Deckblatt *Freie Welt*. *Illustrierte Wochenzeitschrift der USPD*, 38. Heft, 2. Jahrgang, 1920

Abbildung in: Biro, Matthew: *The DADA Cyborg. Visions of the new Human in Weimar Berlin*, Minnesota 2009, S. 168



**Abbildung 3:** „Ersatzreservist St. R. Verwundet 16.5.1915“

Abbildung in: Friedrich, Ernst: *Krieg dem Kriege*, München 2004, S. 210



**Abbildung 4:** "Eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges. (Granatsplitter riß 1915 beide Augen und Nase weg.)“

Abbildung in: Friedrich, Ernst: *Krieg dem Kriege*, München 2004, S. 202

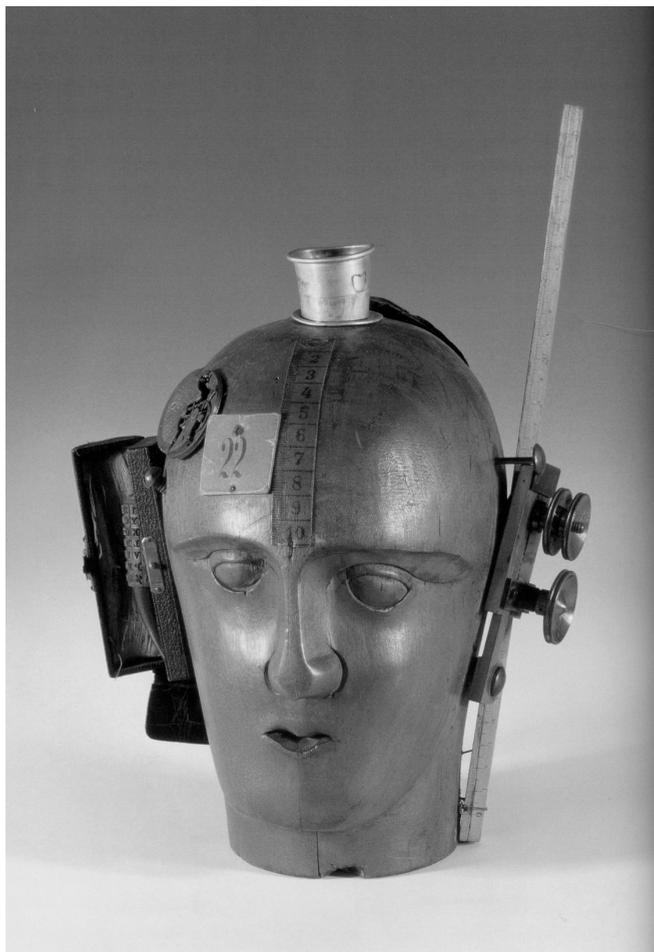


**Abbildung 5:** Otto Dix, *Die Skatspieler*, 1920

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016

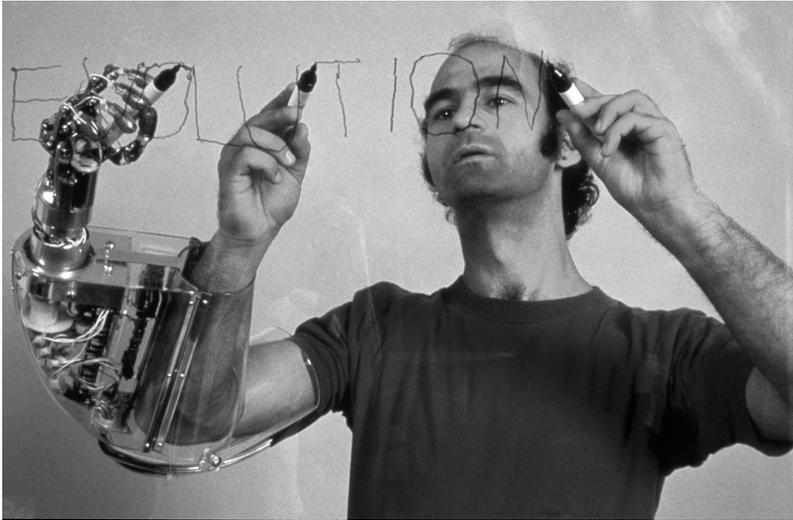


**Abbildung 6:** George Grosz, *Ein Opfer der Gesellschaft*, 1919  
© Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn  
2016



**Abbildung 7:** Raoul Hausmann, *Mechanischer Kopf. Der Geist unserer Zeit*, 1920

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



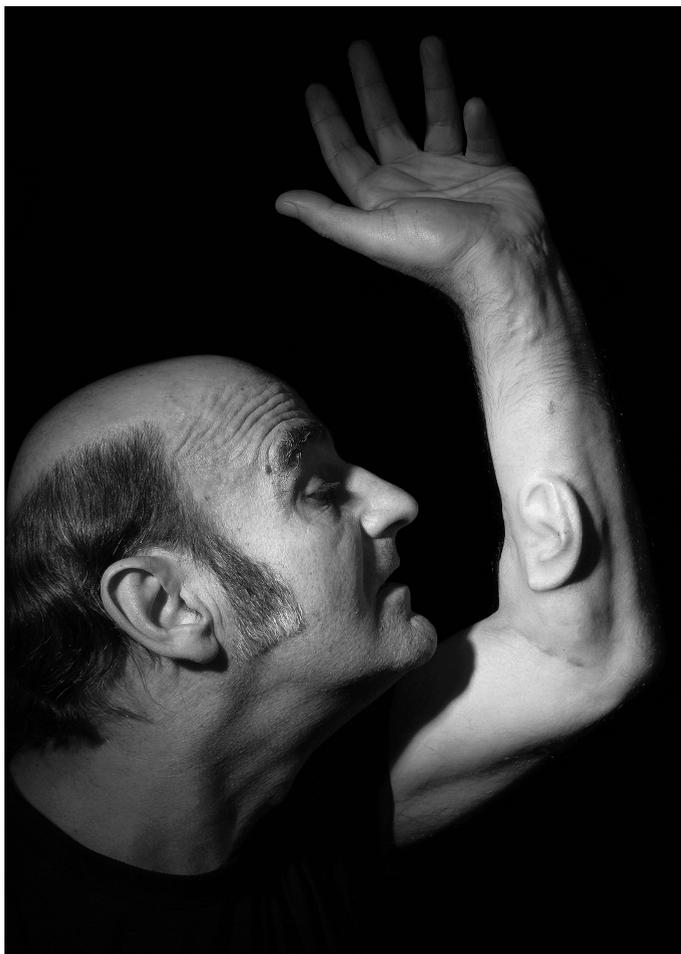
**Abbildung 8:** Stelarc, *Handwriting*, Maki Gallery, Tokyo 1982

Photo: Keisuke Oki

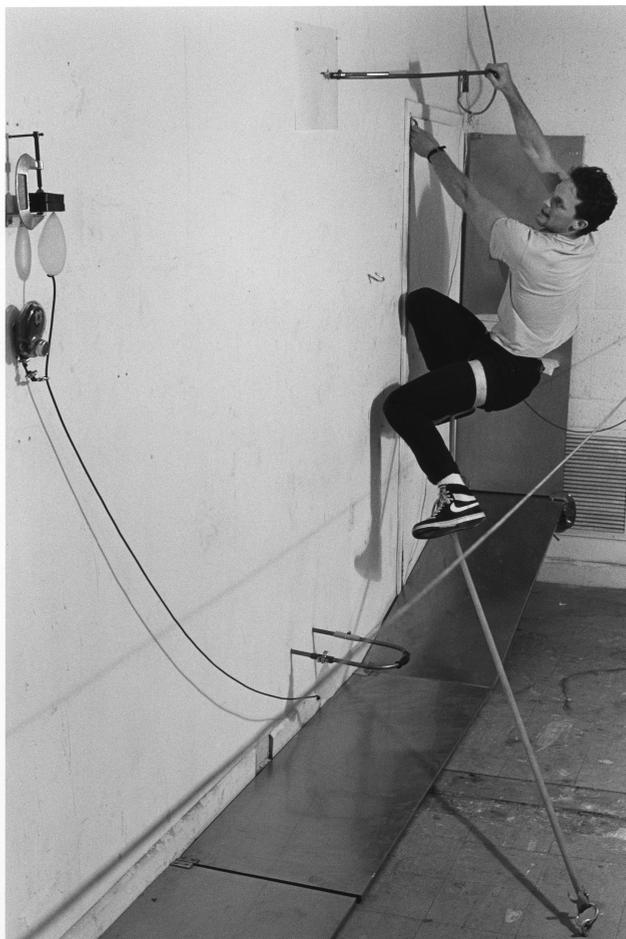


**Abbildung 9:** Stelarc, *Exoskeleton*,  
Cyborg Frictions, Dampfzentrale,  
Bern 2003

Photo: Dominic Landwehr



**Abbildung 10:** Stelarc, *Ear On Arm*, London, Los Angeles, Melbourne 2006  
Photo: Nina Sellars



**Abbildung 11:** Matthew Barney, *Drawing Restraint 1*, 1987, Documentation Still

Copyright Matthew Barney 1987

Photo: Michael Rees

Courtesy Gladstone Gallery, New York and Brussels



**Abbildung 12:** Die Kartoffelschälerin  
Matthew Barney, *CREMASTER 3*, 2002, Production still  
©2002 Matthew Barney  
Photo: Chris Winget  
Courtesy Gladstone Gallery, New York and Brussels



**Abbildung 13:** *The Apprentice* und *Entered Novitiate*,  
Matthew Barney CREMASTER 3, 2002, Production still  
©2002 Matthew Barney  
Photo: Chris Winget  
Courtesy Gladstone Gallery, New York and Brussels



**Abbildung 14:** ORLAN, *La Réincarnation de Sainte ORLAN ou Images nouvelles images*, „Einhorn“ Operation mit transparenter Plastikfolie und verzogenen Lippen, September 1990

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 15:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, erste Operationsperformance, Juli 1990, Kostüme von Charlotte Carlberg

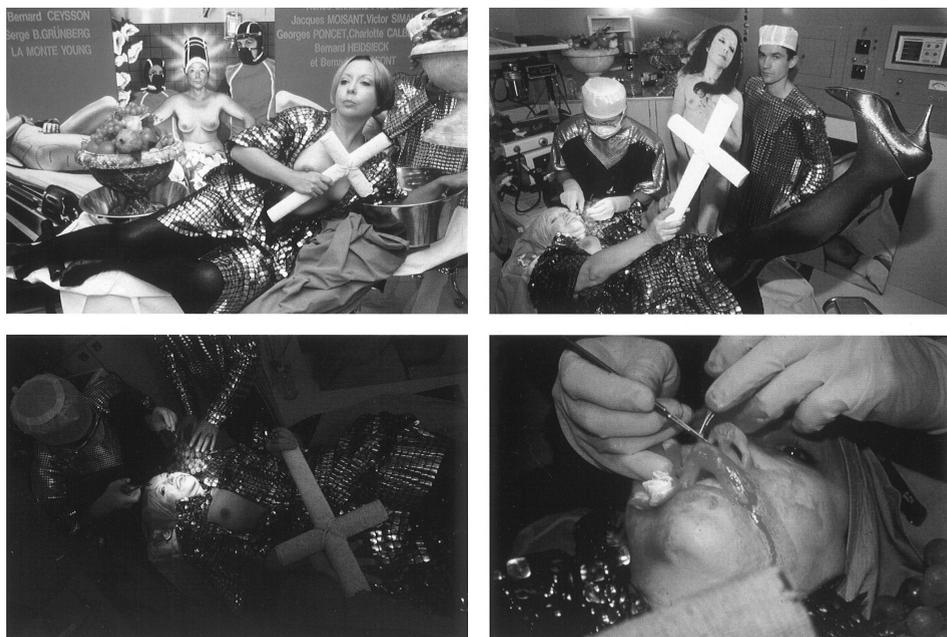
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 16:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, Operationsperformance, 1991, Kostüme von Paco Rabane

Photo: Alain Dohmé

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 17:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, Operationsperformance, 1991, Kostüme von Paco Rabane

Photo: Alain Dohmé

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 18:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, fünfte Operationsperformance oder *Opera Operation*, 1991, Kostüme von Franck Sorbier  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 19:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, siebte Operationsperformance *Omniprésence*, New York, 1993

Photo: Vladimir Sichov

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 20:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, siebte Operationsperformance *Omniprésence*, New York, 1993

Photo: Vladimir Sichov

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 21:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, siebte Operationsperformance *Omniprésence*, New York, 1993

Photo: Vladimir Sichov

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 22:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, siebte Operationsperformance *Omniprésence*, New York, 1993

Photo: Vladimir Sichov

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 23:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, siebte Operationsperformance *Omniprésence*, New York, 1993

Photo: Vladimir Sichov

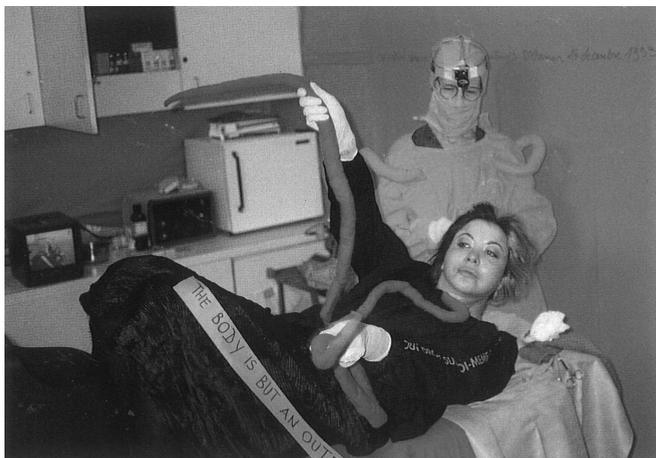
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 24:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Orlan ou Images nouvelles images*, neunte Operationsperformance, New York, 1993

Photo: Robert Puglisi und Vladimir Sichov

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



**Abbildung 25:** ORLAN, *La Réincarnation de sainte Or-lan ou Images nouvelles images*, neunte Operationsperfor-mance, New York, 1993

Photo: Robert Puglisi und Vladimir Sichov

© VG Bild-Kunst, Bonn 2016



## 5.2 Literaturverzeichnis

### 5.2.1 Primärliteratur

- Barney Barney, Matthew: *Drawing Restraint*, in: <http://www.drawingrestraint.net> [Stand: 18.4.2015]
- Barney1995 Sans, Jérôme: *Die Möglichkeit des menschlichen Organismus. Gespräch mit Matthew Barney*, Symposion09 1995, in <http://www.mip.at/attachments/333> [Stand 13.4.2015]
- Barney2001 *Beginnings and Endings. With Jonathan Bepler*, 2001, in: Obrist, Hans Ulrich (Hrsg.): *Matthew Barney. Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series 27*, Köln 2012, S. 7-34
- Barney2004 *Matthew Barney im Interview mit Laurent Cervereau, Gunnar B. Kvarrain und Hanne Beate Veland*, November 2004, anlässlich der Ausstellung Cremaster Cycle, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, in: <https://www.youtube.com/watch?v=VJfi1LRK0tc> [Stand: 19.4.2015]
- Barney2005 *Looking at Drawing Restraint VI. 1. Phone call, February 2005*, in: Obrist, Hans Ulrich (Hrsg.): *Matthew Barney. Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series 27*, Köln 2012, S. 37-44

- Barney2006 *Matthew Barney discusses his materials*, San Francisco Museum of Modern Art, Juni 2006, in: <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/319> [Stand: 18.4.2015]
- Barney2007 *Bull, 2007 with Jonathan Bepler*, in: Obrist, Hans Ulrich (Hrsg.): *Matthew Barney. Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series 27*, Köln 2012, S. 55-89
- Barney2014 *Matthew Barney in conversation with Kitty Scott and Jorn Weisbrodt at the Art Gallery in Ontario*, 7.6.2014: <https://www.youtube.com/watch?v=kE6KzMjN94c> [Stand 17.4.2015]
- Barney/Matt Matthew Barney im Gespräch mit Gerald Matt, in: *Matthew Barney. Drawing restraint Vol. 5. 1987-2007*, Köln 2008, S. 14-17
- Barney\_SFMOMA *Matthew Barney discusses his film Drawing Restraint 9*, San Francisco Museum of Modern Art , 2006, in: <http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/318#ixzz3azLr15PW> [Stand 17.4.2015]
- Berlet Berlet, Anthony: *I AM ART. An Expression of the Visual & Artistic Process of Plastic Surgery*, Exhibition Brochure, New York 2009, in: <http://www.apexart.org/images/berlet/berlet.pdf> [Stand: 7.6.2015]

- Clynes/Kline  
Clynes, Manfred E., Kline, Nathan S.:  
*Cyborgs and Space*, in: *Austronaticus*,  
September 1960, S. 26-27 und 74-76
- Düsseldorfer Lazarett für  
Kiefferverletzte  
Bilder von der Arbeit des  
Düsseldorfer Lazarett für  
Kiefferverletzte, Düsseldorf 1917, in:  
[http://bildsuche.digitale-  
sammlungen.de/index.html?  
c=band\\_segmente&bandnummer=bsb  
00072868&pimage=00010&l=en](http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=band_segmente&bandnummer=bsb00072868&pimage=00010&l=en),  
[Stand: 3.11.2014]
- Das Berliner Anti-Kriegsmuseum  
R.H.: *Das Berliner Anti-  
Kriegsmuseum. Dokumente des  
Weltkrieges*, in: *Berliner Tageblatt*,  
1925, in: Friedrich, Ernst: *Das Anti-  
Kriegsmuseum*, Berlin 1926, S. 24
- Edgerton/Langman/Pruzinsky  
Edgerton, Milton T. Jr., M.D., Lang-  
man, Margaretha Willemina ps. dra.,  
and Pruzinsky, Thomas Ph.D.: *Pati-  
ents Seeking Symmetrical Recontour-  
ring for "Perceived" Deformities in  
the Width of the Face and Skull*, in:  
*Aesthetic Plastic Surgery 14*, 1990,  
S. 59-73
- Francé  
Francé, Raoul Heinrich.: *Die Pflanze  
als Erfinder*, Stuttgart 1920
- Freedman/Lindner  
Freedman, Toby, Lindner, Gerald S.:  
*Must Tomorrow's Man Look Like  
This?* in: *Popular Science*, November  
1963, S. 77-80 und 188-189
- Friedrich  
Friedrich, Ernst: *Krieg dem Kriege*,  
München 2004

- Grosz  
Grosz, George: *Ein kleines Ja und ein Großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Frankfurt/Main 1955
- Hausmann an Moholy-Nagy  
*Brief von Raoul Hausmann an László Moholy-Nagy. Berlin, 31.05.1932*, Standort: Berlinische Galerie, in: *Deutsche Digitale Bibliothek. Kultur und Wissen online*, <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/KKR2TL6YGVPBYDWLJJY3T2COREW4XM2> [Stand 23.09.2016]
- Hausmann/Ansicht  
Hausmann, Raoul: *Wellenförmige Ansicht*, in: Koch, Adelheid (Hrsg.): *La Sensorialité excentrique. Die exzentrische Empfindung*, Graz-Wien 1994, S. 59-65
- Hausmann/Naturanschauung  
Hausmann, Raoul: *Biodynamische Naturanschauung*, in: Züchner, Eva (Hrsg.): *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933. Unveröffentlichte Briefe Texte Dokumente aus den Künstler-Archiven der Berlinischen Galerie*, Berlin 1998, S. 170-176
- Hausmann/Empfindung  
Hausmann, Raoul: *Die exzentrische Empfindung*, in: Koch, Adelheid (Hrsg.): *Hausmann Raoul: La Sensorialité excentrique. Die exzentrische Empfindung*, Graz-Wien 1994, S. 37-41

- Hausmann/Fotomontage Hausmann, Raoul: *Fotomontage*, in: Michael Erlhoff (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933, Band 2*, S. 130-132
- Hausmann/L'Esprit Hausmann, Raoul: *L'Esprit de notre temps 1919*, in: Sydhoff, Beate (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Moderna Museet Stockholm. 21. Okt. - 19. nov. 1967*, Ausstellungskatalog, Stockholm 1967, keine Seitenangabe
- Hausmann/Malerei Hausmann, Raoul: *Synthetisches Cino der Malerei*, in: Erhoff, Michael (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1*, München 1982, S. 14-16
- Hausmann/Optophonetik Hausmann, Raoul: *Optophonetik*, in: Michael Erlhoff (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933, Band 2*, S. 51-57
- Hausmann/Présentismus Hausmann, Raoul: *PRÉsentismus*, in: Michael Erlhoff (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933, Band 2*, S. 24-30
- Hausmann/Prothesenwirtschaft Hausmann, Raoul: *Prothesenwirtschaft*, in: Erhoff, Michael (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Band 1*, München 1982, S. 137-138

- Hausmann/Zivilisation Hausmann, Raoul: *Die neue Zivilisation*, in: Koch, Adelheid (Hrsg.): *La Sensorialité excentrique. Die exzentrische Empfindung*, Graz-Wien 1994, S. 43-57
- Herzfelde Herzfelde, Wieland: *Bild Nr. 40 George Grosz: „Ein Opfer der Gesellschaft“*, in: Kunsthandlung Dr. Otto Burchard (Hrsg.): *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin 1920, S. 3, in: [http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Dada\\_Messe/](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Dada_Messe/) [Stand 18.6.2015]
- Hodgkinson Hodgkinson, Darryl J.: *The Eurasian Nose: Aesthetic Principles and Techniques for Augmentation of the Asian Nose with Autogenous Grafting*, in: *Aesthetic Plastic Surgery* 31, 2007, S. 28-31
- Holländer Holländer, Eugen: *Die kosmetische Chirurgie*, in: Joseph, Max (Hrsg.): *Handbuch der Kosmetik*, Leipzig 1912, S. 669-711
- Huelsenbeck Huelsenbeck, Richard: *dadaistisches manifest*, in: Karl Riha und Jörg Schäfer (Hrg.): *Dadatotal: Manifeste Aktionen Texte Bilder*, Stuttgart 1994, S. 91
- Huelsenbeck1920 Huelsenbeck: *En avant, Dada. Eine Geschichte des Dadaismus*, Hannover/Leipzig 1920

- Joseph  
Joseph, Jacques: *Nasenplastik und sonstige Gesichtsplastik nebst einem Anhang über Mammoplastik und einige weitere Operationen aus dem Gebiete der äusseren Körperplastik*, Leipzig 1931
- Kac  
Kac, Eduardo: *Transformationen des Lebens - Mutationen der Kunst*, in: Flach, Sabine, Weigel, Sigrid (Hrsg.): *WissensKünste. Das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens*, Weimar 2011, S. 124-159
- Konigsberg  
Konigsberg, Erik: *What Money Can't Buy*, in: *New York Magazine* 30 (48), Dezember 1997, S. 31-37, 109, 116
- Marcus  
Marcus, Ernst: *Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung*, Berlin 1918
- McQueen  
Ensemble, No. 13, spring/summer 1999, in: *Alexander McQueen. Savage Beauty*, Internetauftritt des Metropolitan Museum of Art zur Ausstellung, New York 2011, <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/ensemble-no-13/> [Stand 23.09.2016]
- Mizen  
Mizen, N.J.: *Machines with Strength*, in: *Science Journal*, October 1968, S. 49-55

- Moholy-Nagy Moholy-Nagy, László: *Produktion-Reproduktion 1922*, in: Monoskop, [https://monoskop.org/László\\_Moholy-Nagy/Produktion-Reproduktion\\_1922](https://monoskop.org/László_Moholy-Nagy/Produktion-Reproduktion_1922)  
[Stand 23.09.2016]
- Mondrian Mondrian, P.: ohne Titel, in: Louise H.M. Van Moorsel (Hrsg.): *Mécano No. Blau, Blue 1922*, Amsterdam 1922/23, keine Seitenangabe
- Morselli Morselli, Paolo G.: *The Minotaur Syndrome: Plastic Surgery of the Facial Skeleton*, in: *Aesthetic Plastic Surgery 17*, 1993, S. 99-102
- Mullins Mullins, Aimee: *Changing my legs - and my mindset*, TED Vortrag von Februar 1998, in: [http://www.ted.com/talks/aimee\\_mullins\\_on\\_running](http://www.ted.com/talks/aimee_mullins_on_running)  
[Stand 20.4.2015]
- Mullins2009 Mullins, Aimee: *My 12 pairs of legs*, TED Vortrag von Februar 2009, in: [http://www.ted.com/talks/aimee\\_mullins\\_prosthetic\\_aesthetics](http://www.ted.com/talks/aimee_mullins_prosthetic_aesthetics)  
[Stand 4.4.2015]
- Mullins2011 *Alexander McQueen: Art, Beauty, and the Unique Body*, Conversation between Harold Koda and Aimee Mullins at the Metropolitan Museum of Art, New York 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=eoO-vG5RoB8>  
[Stand: 23.09.2016]

- ORLAN1990 ORLAN: *Successful Operation*, 1990, in <http://www.orlan.eu/works/videos-dorlan-2/> [Stand 5.5.2015]
- ORLAN1993 ORLAN: *Omniprésence*, 1993, in: <http://www.orlan.eu/works/videos-dorlan-2/> [Stand 5.5.2015]
- ORLAN2004 Obrist, Hans Ulrich: *Orlan interviewed by Hans Ulrich Obrist*, in: *ORLAN. Carnal Art*, Paris 2004, S. 187-203
- ORLAN2006 ORLAN: *Conference realised with the University of Michigan, School of Art and Design*, March 2006, in: <http://www.orlan.eu/press/video/> [Stand 5.5. 2014]
- ORLAN2009 Interview with Stuart Jeffries, Video im Auftrag von *The Guardian Newspaper*, Juli 2009, in: <http://www.orlan.eu/press/video/> [Stand: 12.9.2015]
- ORLAN 2010 ORLAN: *This is my body...this is my software*, in: Donger, Simon, Shepher, Simon, ORLAN (Hrsg.): *ORLAN. A Hybrid Body of Artworks*, Abingdon, New York 2010, S. 35-47
- ORLAN: F.A.Q. ORLAN: *F.A.Q. Frequently asked questions and common mistakes*, in: <http://www.orlan.eu/f-a-q/> [Stand 5.5. 2015]

- ORLAN: Manifesto of Carnal Art      ORLAN: *Manifesto of Carnal Art*,  
<http://www.orlan.eu/texts/>  
[Stand 5.5.2015]
- Otto Bock      *Leben mit einer Amputation*, in: <http://www.ottobock.de/prothetik/informationen-fuer-amputierte/informationen-fuer-amputierte.html> [Stand 4.4.2015]
- Serres      Serres, Michel: *Le Tiers-Instruit*,  
Bourin 1991
- Stelarc2002      Stelarc: *The Involuntary, The Alien & The Automated: Choreographing Bodies, Robots & Phantoms*, in: Uredila Marina Gržinić (Hrsg.): *Stelarc. Political Prosthesis & Knowledge of the body*, Ljubljana, Maribor 2002, S. 23-30
- Stelarc2005      *Stelarc and Marquard Smith: Animating Bodies, Mobilizing Technologies: Stelarc in Conversation*, in: Smith, Marquard (Hrsg.): *Stelarc. The Monograph*, Massachusetts 2005, S. 215-242
- Stelarc2011      *Im Reich posthumaner Spekulation. Stelarc im Gespräch mit Sabine Flach*, in: Flach, Sabine, Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Wissenskünste. Das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens. The knowledge of the arts and the art of knowledge*, Weimar 2011, S. 86-101

- Stelarc2014  
 Stelarc: *Alternate Anatomical Architectures*, TED Vortrag vom 1.11. 2014, in: <https://www.youtube.com/watch?v=Cx0dOOIbQAI> [Stand 8.4.2015]
- Stelarc Biography  
*Biography*, in: <http://stelarc.org/?catID=20239> [Stand 23.6.2015]
- Stelarc: Ear on Arm  
 Stelarc: *Ear on Arm. Engineering Internet Organ*, in: <http://stelarc.org/?catID=20242> [Stand 9.4.2015]
- Stelarc: Excess and Indifference  
 Stelarc: *Excess and Indifference. Alternate Body Architectures*, in: <http://stelarc.org/?catID=20216> [Stand 20.4.2015]
- Stelarc: Probing  
 Zylinska, Joanna, Hall, Gary: *Probing: An Interview with Stelarc*, in: Zylinska, Joanna (Hrsg.): *The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age*, New York 2002, S. 114-130
- Stelarc: The Extra Ear  
 Stelarc: *The Extra Ear (Or An Ear On An Arm)*, in: Uredila Marina Gržinić (Hrsg.): *Stelarc. Political Prosthesis & Knowledge of the body*, Ljubljana, Maribor 2002, S. 31-33
- Stelarc: The Cadaver, The Comatose & The Chimera  
 Stelarc: *The Cadaver, The Comatose & The Chimera: Alternate Anatomical Architectures*, in: <http://stelarc.org/?catID=20216> [Stand: 20.4.2015]

- Stelarc Wired *For Extreme Artist Stelarc, Body Mods Hint at Humans' Possible Future*, in: Wired, 05.02.12, in: <http://www.wired.com/2012/05/stelarc-performance-art/> [Stand 23.6.2015]
- Stelarc: Zombies and Cyborgs *Stelarc: Zombies and Cyborgs. The Cadaver, the Comatose and the Chimera*, in: <http://stelarc.org/?catID=20216> [Stand: 20.5.2015]
- Virilio Wilson, Louise: *Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio*, in: Arthur und Marilouise Kroker (Hrsg.): *ctheory.net*, 1994, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=62> [Stand 23.09.2016]
- Wiener Norbert: *Kybernetik. Regelung und Nachrichtenübertragung in Lebewesen und in der Maschine*, Düsseldorf und Wien 1963

## 5.2.2 Sekundärliteratur

- Adkins  
Adkins, Helen: „*Erste Internationale Dada-Messe*“, Berlin 1920, in: Klüsen, Bernd, Hegewisch, Katharina (Hrsg.): *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, Main, Leipzig 1991, S. 70-76
- Armitage  
Armitage, John: *Beyond Postmodernism? Paul Virilio's Hypermodern Cultural Theory*, in: Arthur and Marilouise Kroker (Hrsg.): *ctheory.net*, 2000, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=133> [Stand 23.09.2016]
- Armstrong  
Armstrong, Rachel: *Cyborg Artists*, in: *Magazin Sztuki*, Danzig 1998, S. 304 - 311
- Armstrong1989  
Armstrong, Tim: *Modernism, Technology, and the body: a cultural study*, Cambridge 1989
- Armstrong2002  
Armstrong, Rachel: *Anger, Art and Medicine: working with Orlan*, in: Zylinska, Joanna (Hrsg.): *The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age*, New York 2002, S. 172-178
- Berchtold  
Biemer, E., Zimmermann, A.: *Plastische Chirurgie*, in: Berchtold, R., Hamelmann, H. und Peiper, H.J., weitergeführt von Bruch, H.-P. und Trentz, O.: *Chirurgie*, S. 1075-1086

- Bergius  
Bergius, Hanne: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin 2000
- Bexte  
Peter Bexte: *Mit den Augen hören / mit den Ohren sehen. Raoul Hausmanns optophonetische Schnittmengen*, in: Helmar Schramm, Helmar, Schwarte, Ludger, Lazardzig, Jan (Hsrg.): *Spuren der Avantgarde: Theatrum anatomicum. Frühe Neuzeit und Moderne im Kulturvergleich*, S. 426- 442
- Biro  
Biro, Matthew: *The DADA Cyborg. Visions of the new Human in Weimar Berlin*, Minnesota 2009
- Biografie  
*Biografie*, in: Annette Vogel und Daniel J.Schreiber (Hg.): GROSZ KRIEG GROTESK, Ausstellungskatalog, Buchheim 2014, S. 174 – 178
- Botar  
Botar, A.I. Oliver: *László Moholy-Nagys Synthesekonzept von 1922*, in: Bauhaus-Archiv Berlin (Hrsg.): *bauhaus global*, neue Zählung Band 3, Berlin 2010, S. 81-93
- Botar2007  
Botar, A.I. Oliver: *The origins of László Moholy-Nagy's Biocentric Constructivism*, in: Kac, Eduardo (Hrsg.): *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Massachusetts 2007, S. 315-344

- Botting/Scott  
Botting, Fred, Wilson, Scott: *Orlan*, in: Zylinska, Joanna (Hrsg.): *The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age*, New York 2002, S. 149-167
- Carden-Coyne2009  
Carden-Coyle, Ana: *Reconstructing the Body. Classicism, Modernism, and the First World War*, Oxford, New York 2009
- Clynes  
Gray, Chris Hables: *An Interview with Manfred Clynes*, in: Gray, Chris Hables (Hrsg.): *The Cyborg Handbook*, London 1995, S. 43-59
- Cremaster 3  
*Cremaster 3*, in: Spector, Nancy (Hrsg.): *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*, Ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit 2002, S. 244-321
- Davis  
Davis, Kathy: *Reshaping the Female Body. The Dilemma of Cosmetic Surgery*, New York 1995
- Davis2003  
Davis, Kathy: *Lonely Heroes and Great White Gods: Medical Stories, Masculine Stories*, in: Davis, Kathy: *Dubious Equalities and Embodied Differences. Cultural Studies on Cosmetic Surgery*, Boston 2003, S. 41-58
- Davis: „My Body Is My Art“  
Davis, Kathy: „*My Body Is My Art*“, in: Davis, Kathy: *Dubious Equalities and Embodied Differences. Cultural Studies on Cosmetic Surgery*, Oxford 2003, S. 105-116

- Davis: „A Dubious Equality“      Davis, Kathy: „*A Dubious Equality*“: *Men, Women, and Cosmetic Surgery*, in: Davis, Kathy: *Dubious Equalities and Embodied Differences. Cultural Studies on Cosmetic Surgery*, Oxford 2003, S. 117 - 131
- Delaporte      Delaporte, Sophie: *Les gueules casées. Les blessés de la face des la Grande Guerre*, Paris 1996
- Derrida      Derrida, Jacques: *Frage des Fremden: vom Fremden kommend (Vierte Sitzung am 10. Januar 1996)*, in: Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*, Wien 2007, S. 13-57
- Drawing Restraint      *Matthew Barney. Drawing restraint Vol. 5. 1987-2007*, Köln 2008
- Drewes      Drewes, Miriam: *Linie, Kreis, Polygon: Matthew Barneys CREMASTER Cycle aus narratologischer Sicht*, in: Hille, Christiane, Stenzel, Julia (Hrsg.): *CREMASTR ANATOMIES. Beiträge zu Matthew Barneys CREMASTER Cylce aus den Wissenschaften von Kunst, Theater und Literatur*, Bielefeld 2014, S. 57-78
- Duden      Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.): *Duden. Fremdwörterbuch. 6., auf der Grundlage der amtlichen Neuregelung der deutschen Rechtschreibung überarbeitete und erweiterte Auflage*, Mannheim, Wien, Zürich 1997, Stichwort *grotesk*, S. 303

- Eberle  
Eberle, Matthias: *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik*, Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart, Zürich 1989
- Fleischer  
Fleischer, Simone: *Der Künstler und der Krieg. Die Frontstationen von Otto Dix im Ersten Weltkrieg im Kontext historischer Daten und der Truppenbewegungen des XII. Reservekorps der 3. (königlich-sächsischen) Armee*, in: Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer, Olaf Peters (Hrsg.): *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdener Triptychon*, Ausstellungskatalog, Dresden 2014, S. 14-33
- Fleischer/Wege/Kondak/Hommel  
Fleischer C., Wege A., Kontakt K., Himmel G.: *Application of EMG signals for controlling exoskeleton robots*, in: *Biomedical Engineering/ Biomedizinische Technik 51*, Berlin 2006, S. 314-319
- Gilman1999  
Gilman, Sander L.: *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Plastic Surgery*, New Jersey 1999
- Gilman2000  
Gilman, Sander L.: *Das Gesicht wahren. Zur ästhetischen Chirurgie*, in: Gilman, Sander L., Schmölders, Claudia (Hrsg.): *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, S. 96-112

- Gilman2005  
Gilman, Sander L.: *Die erstaunliche Geschichte der Schönheitschirurgie*, in: Taschen, Angelika (Hrsg.): *Schönheitschirurgie*, Köln 2005, S. 60-108
- Gilman: Ethnische Fragen  
Gilman, Sander L.: *Ethnische Fragen in der Schönheitschirurgie*, in: Taschen, Angelika (Hrsg.): *Schönheitschirurgie*, Köln 2005, S. 111-136
- Goodall  
Goodall, Jane: *The will to evolve*, in: Smith, Marquard (Hrsg.): *Stelarc. The Monograph*, Massachusetts 2005, S. 1-31
- Hables Gray  
Hables Gray, Chris: *In Defence of Prefigurative Art: The Aesthetics and Ethics of Orlan and Stelarc*, in: Zylinska, Joanna (Hrsg.): *The Cyborg Experiments. The Extensions of the Body in the Media Age*, New York 2002, S. 181-192
- Hables Gray2001  
Hables Gray, Chris: *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*, New York 2001
- Haiken  
Haiken, Elizabeth: *Venus Envy. A History of Cosmetic Surgery*, Baltimore und London 1997
- Hallensleben/Hauser  
Hallensleben, Markus, Hauser, Jens: *Performing the Transfacial Body. ORLAN's The Harlequin's Coat*, in: Donger, Simon, Shepher, Simon, ORLAN (Hrsg.): *ORLAN. A Hybrid Body of Artworks*, Abingdon, New York, 2010, S. 138-153, S. 150

- Haraway  
Haraway, Donna: *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*, in: Hammer, Carmen, Stieß, Immanuel (Hrsg.): *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/Main 1995, S. 33-73
- Harrasser  
Harrasser, Karin: *Körper 2.0. Über die technische Erweiterbarkeit des Menschen*, Bielefeld 2013
- Hayles  
Hayles, Katherine N.: *How we became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago 1999
- Heine  
Heine, Stefanie: *Transformational Zones and Violent Encounters. Matthew Barney's 'The Order'*, in: <http://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=250> [Stand: 20.4.2015]
- Hoffman  
Hoffman, Allan S.: *Classes of Materials used in Medicine. 2.1 Introduction*, in: Ratner, Buddy D., Hoffman, Allan S., Schoen Frederick J., Lemons, Jack E (Hrsg.): *Biomaterials Science. An Introduction to Materials in Medicine*, San Diego 2004, S.67
- Hüppauf  
Hüppauf, Bernd: *Schlachtermythen und die Konstruktion des „Neuen Menschen“*, in: Hirschfeld, Gerhard, Krumreich, Gerd, Renz, Irina (Hrsg.): *'Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...' Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, Frankfurt am Main 1996, S. 43-84

- Jones  
Jones, Meredith: *Skintight. An Anatomy of Cosmetic Surgery*, Oxford, New York 2008
- Jürgens-Kirchhoff  
Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993
- Kac2007  
Kac, Eduardo: *Introduction*, in: Kac, Eduardo (Hrsg.): *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Massachusetts 2007, S. 1-28
- Karcher  
Karcher, Eva: *Eros und Tod im Werk von Otto Dix: Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren*, Münster 1984
- Karpa  
Karpa, Martin Friedrich: *Die Geschichte der Armprothese unter besonderer Berücksichtigung der Leistung von Ferdinand Sauerbruch (1875-1951)*, Essen 2004
- Kienitz  
Kienitz, Sabine: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914-1923*, Förster, Stig, Kroener, Bernhard R., Wegner, Bernd (Hrsg.): *Krieg in der Geschichte. Band 41*, Paderborn 2008
- Kittsteiner  
Kittsteiner, Heinz-Dieter: *Dix, Friedrich und Jünger: Bilder des Weltkrieges*, in: *Otto Dix - Zwischen den Kriegen. Zeichnungen, Aquarelle, Kartons und Druckgraphik 1912 - 1939*, Ausstellungskatalog, Berlin 1977, S. 33-37

- Kemp  
Kemp, Martin: *Introduction*, in: Wilde-  
vuur, Sabine: *Invisible Vision: could  
science learn from the Arts?*, Uitgever  
2009, S. I-X
- Kim  
Kim, Jung-Hee: *Frauenbilder von Otto  
Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis*,  
Münster 1994
- Kluge  
Kluge, Friedrich: *Etymologisches  
Wörterbuch der deutschen Sprache*,  
Bearb. von Seebold, Elmar, Berlin/New  
York 2002, Stichwort *Prothese*, S. 25
- Koch-Didier  
Koch-Didier, Adelheid: *Biografie*, in:  
Bartsch, Kurt, Burmeister, Ralf, Koch-  
Didier, Adelheid, Schwar, Stefan  
(Hrsg.): *Raoul Hausmann (1886-1971).  
Werkverzeichnis.  
Biografie.Bibliographie*, Stuttgart  
2012, S. 11-43
- Kornmeier  
Kornmeier, Uta: *Goldene Schnitte?  
Künstlerische und mathematische Refe-  
renzsysteme in der kraniofazialen  
Chirurgie*, in: *Trajekte. Zeitschrift des  
Zentrums für Literatur- und Kulturfor-  
schung Berlin. Kopf Schädel Gesicht*,  
Nr. 25, 13. Jahrg, Berlin 2012, S. 34-39
- Kracher/Rushfield  
*Weltberühmte Schönheitschirurgen.  
Interviews von Eva Kracher und Ri-  
chard Rushfield*, in: Taschen, Angelika  
(Hrsg.): *Schönheitschirurgie*, Köln  
2005, S. 178-259

- Lavin  
Lavin, Maud: *Photomontage, Mass Culture, an Modernity. Utopianism in the circle of new advertising designers*, in: Teitelbaum, Matthew (Hrsg.): *And Modern Life 1919-1942*, Ausstellungskatalog, Massachusetts 1992, S. 36-59
- Lepp  
Nicola, Lepp: *Zur Ausstellung. Voraussetzungen - Konzept - Regie*, in: Lepp, Nicola, Roth, Martin, Vogel, Klaus (Hrsg.): *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Dresden 1999, S. 103-110
- Lexikon der Kunst  
Olbrich, Harald (Hrsg.): *Lexikon der Kunst, Band 4 Kony-Mosa*, Stichwort „Modellieren“, Leipzig 1992, S. 789-798
- Link  
Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, Wiesbaden 1997
- Maasen  
Maasen, Sabine: *Bio-ästhetische Gouvernamentalität - Schönheitschirurgie als Biopolitik*, in: Villa, Paula-Irene (Hrsg.): *schön normal: Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*, Bielefeld 2008, S. 99-117
- März  
März, Roland: *Otto Dix. Die Skatspieler (Kartenspielende Kriegskrüppel), 1920*, <https://www.freunde-der-nationalgalerie.de/de/projekte/ankauefe/1995/otto-dix.html>  
[Stand 7.1. 2015]

- Meili  
Meili, Barbara: *Experten der Grenzziehung - Eine empirische Annäherung an Legitimationsstrategien von Schönheitschirurgen zwischen Medizin und Lifestyle*, in: Villa, Paula-Irene (Hrsg.): *schön normal: Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*, Bielefeld 2008, S. 119-141
- Mentor  
Mentor, Steven: *The coming of the mundane cyborg*, in: *Revista Teknokultura* Vol. 8 No. 1, S. 47-61
- Mitchell/Snyder  
Mitchell, David T., Snyder, Sharon L.: *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*, Ann Arbor 2014
- Möckel  
Möckel, Birgit: ‚EIN GEWIMMEL BESESSENER MENSCHTIERE‘ *Schlachtfeld Gesellschaft – Pandämonium Großstadt*, in: Annette Vogel und Daniel J. Schreiber (Hrsg.): *GROSZ KRIEG GROTESK*, Ausstellungskatalog, Buchheim 2014, S. 21-31
- Morgan  
Morgan, Kathrin Pauly: *Women and the Knife: Cosmetic Surgery and the Colonization of Women's Bodies*, in: *Hypatia* 6, 1991, S. 25-53
- Mörgeli  
Mörgeli, Christoph: *Die Werkstatt des Chirurgen. Zur Geschichte des Operationssaales*, Basel 1999
- Obrist  
Obrist, Hans Ulrich (Hrsg.): *Matthew Barney. Drawing Restraint Vol. 1. 1987-2002*, Köln 2005

- O'Bryan O'Bryan, C. Jill: *Carnal Art. Orlan's refacing*, London, Minneapolis 2005
- ORLAN. Carnal Art ORLAN. Carnal Art, Paris 2004
- Orland Orland, Barbara: *Wo hören Körper auf und fängt Technik an? Historische Anmerkungen zu posthumanistischen Problemen*, in: Orland, Barbara (Hrsg.): *Artifizielle Körper - Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive*, Zürich 2005, S. 9-42
- Peters Peters, Olaf: *Die Erfahrung des Krieges. 1914 – 1918*, in: Hrsg.: Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer, Olaf Peters: *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdener Triptychon*, Ausstellungskatalog, Dresden 2014, S. 47–53
- Peters2011 Olaf, Peters: *Matthew Biro: The Dada Cyborg*, in: Dendorfer, Jürgen, Fahrmeir, Andreas, Helmberger, Peter, Kohle, Hubertus, Meier, Mischa, Schmettger, Matthias (Hrsg.): *sehpunkte. Rezensionjournal für die Geschichtswissenschaften*, Ausgabe 11, Nr. 10, 2011, in: <http://www.sehpunkte.de/2011/10/17958.html>  
[Stand 23.09.2016]

- Perry  
Perry, Heather R.: *Brave Old World. Recycling der Kriegskrüppel während des Ersten Weltkrieges*, in: Orland, Barbara (Hrsg.): *Artifizielle Körper - Lebendige Technik. Technische Modellierungen des Körpers in historischer Perspektive*, Zürich 2005, S. 147-158
- Philips  
Philips, Christopher: *Introduction*, in: Teitelbaum, Matthew (Hrsg.): *And Modern Life 1919-1942*, Ausstellungskatalog, Massachusetts 1992, S. 20-35
- Projektbeschreibung  
SchädelBasisWissen  
*SchädelBasisWissen. Kulturelle Implikationen der plastischen Chirurgie des Schädels*, Projektbeschreibung auf der Internetseite des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung, in: <http://www.zfl-berlin.org/schaedelbasiswissen.html> [Stand 23.6.2015]
- Ramsbrock  
Ramsbrock, Annelie: *Korrigierte Körper. Eine Geschichte Künstlicher Schönheit in der Moderne*, Göttingen 2011
- Ratner  
Ratner, Buddy D.: A History of Biomaterials, in: Ratner, Buddy D., Hoffman, Allan S., Schoen Frederick J., Lemons, Jack E (Hrsg.): *Biomaterials Science. An Introduction to Materials in Medicine*, San Diego 2004, S. 10-19

- Ratner/Hoffman/Schoen/Lemons      Ratner, Buddy D., Hoffman, Allan S., Schoen Frederick J., Lemons, Jack E.: Introduction: Biomaterials Science: A Multidisciplinary Endeavor, in: Ratner, Buddy D., Hoffman, Allan S., Schoen Frederick J., Lemons, Jack E (Hrsg.): Biomaterials Science. An Introduction to Materials in Medicine, San Diego 2004, S. 1-9
- Reichle      Reichle, Ingeborg: *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Tecnosience*, Wien 2005
- Riha      Karl Riha und Jörg Schäfer (Hrsg.): *Dadatotal: Manifeste Aktionen Texte Bilder*, Stuttgart 1994
- Rosen      Rosen, Christine: „*The Democratization of Beauty.*“, in: *The New Atlantis. A Journal of Technology and Society*, 5/2004, S. 19-35
- Schneede      Schneede, Uwe M.: *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft*, Köln 1977
- Schubert      Schubert, Dietrich: *Krüppeldarstellungen im Werk von Otto Dix nach 1920: Zynismus oder Sarkasmus?*, in: Cepl-Kaufmann, Gertrude und Sommers, Ulla (Hrsg.): *Krieg und Utopie: Kunst, Literatur und Politik im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg*, Essen 2006, S. 293-308

- Seifer  
Seifer, Anja: *Körper, Maschine, Tod. Zur symbolischen Artikulation in Kunst und Jugendkultur des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2004
- Smith  
Smith, Marquard: The Vulnerable Articulate: James Gillingham, Aimee Mullins, and Matthew Barney, in: Smith, Marquard, Morra, Joanne (Hrsg.): *The Prosthetic Impulse. From a Posthuman to a biocultural future*, Cambridge, Massachusetts 2006, S. 43-72
- Smith/Morra  
Smith, Marquard, Morra, Joanne: *Introducion*, in: Smith, Marquard, Morra, Joanne (Hrsg.): *The Prosthetic Impulse. From a Posthuman to a biocultural future*, Cambridge, Massachusetts 2006, S. 1-14
- Sobchak  
Sobchack, Vivian: *Carnal Thought. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkley und Los Angeles 2004
- Spector  
Spector, Nancy: *Nur die perverse Phantasie kann uns noch retten*, in: Spector, Nancy (Hrsg.): *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*, Ausstellungskatalog, Ostfildern-Ruit 2002, S. 2-92
- Steels  
Steels, Luc: *Matthew Barney's Narrative Machines, May 2005*, in: *MATTHEW BARNEY: DRAWING RESTRAINT VOL II*, Ausstellungskatalog, Tokyo 2005, S. 21-26

- Strick  
Strick, Simon: *Vorher Nachher - Anmerkung zur Erzählbarkeit des kosmetischen Selbst*, in: Villa, Paula-Irene (Hrsg.): *schön normal: Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*, Bielefeld 2008, S. 199-215
- Syring  
Syring, Stephanie: *Das Innere nach außen kehren - zur physiologischen Bildmetaphorik in Matthew Barneys CREMASTER CYCLE*, in: Hille, Christiane, Stenzel, Julia (Hrsg.): *CREMASTER ANATOMIES. Beiträge zu Matthew Barneys CREMASTER Cycle aus den Wissenschaften, von Kunst, Theater und Literatur*, Bielefeld 2014, S. 155-176
- Taschen  
Taschen, Angelika: *Schönheit und Schönheitschirurgie*, in: Taschen, Angelika (Hrsg.): *Schönheitschirurgie*, Köln 2005, S. 10-15
- Ulrich  
Ulrich, Bernd: „...als wenn nichts geschehen wäre“. *Anmerkungen zur Behandlung der Kriegsopfer während des Ersten Weltkriegs*, in: Hirschfeld, Gerhard, Krumreich, Gerd, Renz, Irina (Hrsg.): *'Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...' Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, Frankfurt am Main 1996, S. 115-129

- Ulrich2014  
 Bernd, Ulrich: „*Dann geht's wieder in die schöne Läuse-Schlampagne*“ - *Otto Dix im Ersten Weltkrieg*,  
 in: Hrsg.: Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer, Olaf Peters: *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdener Triptychon*, Ausstellungskatalog, Dresden 2014, S. 32-43
- Wagner  
 Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2002
- Weigel  
 Weigel, Sigrid: *Vorwort*, in: Weigel, Sigrid, Flach, Sabine (Hrsg.): *Wissenskünste. Das Wissen der Künste und die Kunst des Wissens*, Weimar 2011, S. 9-13
- Wruck  
 Wruck, Eva: "*A sculpture that is made up of moving images, object systems, and still images*" - *skulpturale Dimensionen des CREMASTER Cycle*, in: Hille, Christiane, Stenzel, Julia (Hrsg.): *CREMASTER ANATOMIES. Beiträge zu Matthew Barneys CREMASTER Cycle aus den Wissenschaften, von Kunst, Theater und Literatur*, Bielefeld 2014, S. 105—130
- Zurbrugg  
 Zurbrugg, Nicholas: *Virilio, Stelarc and 'Terminal' Technoculture*, in: Featherstone, Mike, Venn, Couze, Dawes, Simon (Hrsg.): *Theory, Culture and Society* 16 (5-6), 1999, S. 177-199



Schneiden, Aufschneiden, Herausschneiden, Teile zusammensetzen. Körper gestalten, bauen und freihändig formen. Dies sind nicht nur Arbeitsschritte des Künstlers, sondern auch des plastischen Chirurgen und Prothetikers. Die Annahme, dass ein körperformender Aspekt sowohl künstlerischen als auch den medizinischen Disziplinen immanent ist, bildet die Grundlage für die vorliegende Analyse. Vor dem Hintergrund dieser Gemeinsamkeit wird untersucht, wie, mit welchen Zielen und mit welchen Auswirkungen Verfahren der plastischen Chirurgie und Prothetik in die Kunst übernommen werden.

