

Einleitung: Schnittstelle Körper

Den Körper als Schnittstelle zu bezeichnen, meint zum einen, dass der Körper als Fleisch das physische Material hergibt für (blutige) Schnitte in den Körper, die ihn öffnen und entstellen, die ihn aber auch (wieder)-herstellen, verändern, gestalten, transformieren können. Zugleich ist der Körper die Stelle, an der sich symbolische Zuordnungen und Wahrnehmungsmuster einschreiben, die ihn im „Schriftraum von Kulturgeschichte und Naturgeschichte“¹ überhaupt erst als soziales Konstrukt von Körper und Geschlecht herstellen. Der Körper findet in seiner Materialität keinen „Ursprung“ vorgegeben, keine Wahrheit oder Substanz, nach der er sich wesensmäßig wie ein „mit sich selbst übereinstimmende[s] Bild“² zu entfalten vermöge. Vielmehr nimmt er die Position der „Herkunft“³ ein, von der aus die Spuren seiner kontingenten Entstehung innerhalb historisch-gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse aufzudecken sind.⁴ Der Körper als (Natur)-Fleisch wird von den Effekten sozialer und kultureller Praktiken geprägt, die als gesellschaftliche Prozesse an seiner Materialität „nagen.“⁵ Der Körper ist damit zum zweiten Schnittstelle im Sinne einer Verbindung, die sich durch die Differenz von Natur und Kultur und ihrer Relation zueinander bestimmt. Aus dem Verhältnis von Körper(material), Körperbild oder-vorstellung und dem Medium, das in dieser Triangel vermittelt, ergeben sich die Schnittmuster, die jeweils Körper und Gender als historische Tatsache konstruieren. Sie werden in dieser Arbeit in den Szenarien des physischen, elektronischen und digitalen Körpers aufgespürt. Im Blick auf die medialen Umsetzungen des Körpers werden die ihnen impliziten symbolischen Ordnungen und medienspezifischen Bedingungen aufgezeigt, die den Körper als Konstrukt organisieren und im Vollzug kultureller Praktiken erfahrbar machen.

Der Untersuchung der aktuellen Schnittszenarien und dem Aufspüren ihrer Schnittmuster für Körper und Gender wird ein kurzer Rückblick auf die historischen Szenarien der Schnittstelle Körper vorangestellt. Der Blick zurück gilt dabei nicht dem chronologischen Ablauf oder der Vermutung eines evolutionären Fortschritts, sondern den Spuren der Herkunft der aktuellen Schnittstelle Körper, indem eine Genealogie der Schnittmuster und Schnittszenarien sichtbar gemacht wird. Von ihr aus erfolgt dann die Exposition des Diskurses, der die Untersuchung der aktuellen Inszenierungen des Körpers als physischer, elektronischer und digitaler Körper leitet.

¹ Hartmut Böhme 1988a, p. 5;7,
<http://www.culture.hu-berlin.de/hb/volltexte/texte/natsub/leib.html> [15.04.2005]

² Michel Foucault 1974a, p. 85

³ *ibid.* p.81

⁴ *ibid.* p.82

⁵ *ibid.* p. 75

1 Im Rückblick: Die Szenarien des Schnitts

Im Rückblick auf die historischen Szenarien des Schnitts können ein Wechsel zwischen dem toten und dem lebenden Fleisch als Schnittstelle sowie Differenzen in den Ereignissen des Vor- und Herstellens des Körpers aufgespürt werden. Die Bewegung vom lebenden zum toten Körper und von hier aus erneut zum lebenden Körper beschreibt eine genealogische Abfolge von Schnittmustern und Szenarien ihres Vollzugs. Das entscheidende Ereignis, das den Wendepunkt erneut zum lebenden Körper markiert, ist die mit dem medizinischen Blick verbundene Orientierung an wissenschaftlichen Vorstellungen von Körpern und Gender.

- Als lebender Körper war die Schnittstelle Fleisch bis in die Neuzeit einem Blick ausgesetzt, der nicht in den Körper und seine Organisationsstruktur eindrang, sondern von einer Vorstellung geleitet wurde, die den Schnitt in Magie, Mythos, Religion eingebunden hat. Gott(heiten) und Natur bilden die vorgefundenen Parameter, die nicht überschritten werden. Von ihnen aus wird der Schnitt normativ und ethisch eingegrenzt: Was darf und soll ich tun, um meiner göttlichen resp. natürlichen Bestimmung zu genügen?
- Der Schnitt in die Schnittstelle des toten Körper erlaubte den Blick in den geöffneten corpus. Die Einbindung in eine religiös geprägte Vorstellung blieb zunächst auch hier leitend: die Selbsterkenntnis als Begreifen des eigenen Körpers und seiner Funktionen beschränkt sich darauf, sich als Geschöpf Gottes zu erkennen. Der tote Körper, in den der Schnitt und Blick eindringt, ist ein Spiegel des Todes, von dem es nur die Erlösung im religiös vorgestellten Jenseits gibt.
- Der entscheidende Wechsel trat ein, als vom späten 18. Jahrhundert an der Tod zum Spiegel wird, von dem aus der Blick das Leben erkennen kann:⁶ der medizinische Blick in den toten Körper orientiert sich wissenschaftlich am modernen Paradigma der Maschine⁷, in die er eingreifen kann. Die Vorstellung, dass der Körper eine „Organmaschine“ sei, macht den Körper kontrollierbar. Als „Reizbare Maschine“.⁸ reagiert der Körper auf äußere Reize, durch deren Kontrolle auch der Körper reguliert werden kann. Das in Mythologie und Religion verstrickte Vorstellen, das den Körper nur als göttliche oder natürliche Schöpfung kontemplativ erfassen konnte, ist beendet. Das "was darf und soll ich tun", weicht dem "wie funktioniert das", und "wie kann ich es für meine Zwecke bearbeiten"? Das „große Buch vom Menschen als Maschine“⁹ wird auf den „zwei Registern“ der „Funktionen und

⁶ Michel Foucault, 1988, p. 158

⁷ Grundlegend für das neuzeitliche Paradigma des Maschinen-Menschen sind die Ausführungen von Descartes; „Traité de l’Homme“, 1632 geschrieben, posthum 1662 in Holland veröffentlicht.

⁸ Peter Sarasin, 2001; p.20ff

⁹ Michel Foucault, 1977, p. 174

Erklärung“ sowie der „Unterwerfung und Nutzbarmachung“ geschrieben.¹⁰ Es geht fortan um die „Kontrolle“, „Zucht“ und „Produktion“ des gesunden Körpers.¹¹

1.1 Schnittstelle lebender Körper/ Mythos

In prähistorischer Zeit bahnt der Schamane mit dem Schnitt in das Fleisch einen Ausweg für die bösen Geister, von denen er den Körper befreien will.¹² Die Einbindung in eine mythologisch oder religiös geprägte Vorstellung wird sich bis in die Neuzeit erhalten: der Schnitt in das Fleisch ist Priestern und Heilkundigen vorbehalten, die ihr Wissen als göttliche Gabe erhalten haben.

In Ägypten sind bestimmte Priestergruppen für die einzelnen Körperpartien zuständig, weil der Glaube annimmt, dass die Körperteile jeweils von verschiedenen Göttern beherrscht werden. Die griechische Mythologie lässt Aesculapius (1200 v.Chr.) von den Göttern Apollo und Chiron das Wissen empfangen, das von ihm und später, als er selber göttergleich verehrt wird, von seinen Priestern als Heilung praktiziert wird. Leitend ist die mythologische Vorstellung einer Balance der Körperflüssigkeiten und der äußeren irdischen Elemente. Um sie zu erreichen, werden auch kleinere Schnitte durchgeführt, etwa um durch Aderlass oder Erbrechen Blut- und Gallenfluss zu regulieren. Von Hippocrates (460 v.Chr.) wird das tradierte medizinische Wissen aufgezeichnet und erstmals punktuell aus dem mythologischen Kontext heraus gelöst und weltlich gewendet. Die Ursache körperlicher Dysfunktionen wird nicht mehr im Zorn der Götter, sondern in natürlichen Faktoren gesucht. Dem menschlichen Leben wird ein Eigenwert zugestanden, den zu achten und zu erhalten, sich der Mediziner - bis heute- verpflichtet. Dieser Eid bleibt eingebunden in den Bezug auf die Götter und eine religiös oder ideologisch bestimmte "Liebe zur Menschheit".¹³

Der Schnitt in das Fleisch wird bei den Römern zu einer wichtigen Technik der Militärchirurgen¹⁴ und Betreuer der Gladiatoren, die versuchen, den Körper wieder- herzustellen und den Tod abzuwenden. Der naturgegebene Zustand und sein (kämpferisches) Funktionieren bilden die Vorstellung, an der sich der Eingriff orientiert. Galen, der als Arzt bei Marcus Aurelius (121-180)

¹⁰ Michel Foucault, 1977, p. 174

¹¹ ibid. und ebenfalls Peter Sarasin, ibid. der den „Hygienediskurs“ zwischen „Sorge um sich“ und Disziplinierungspraktik entschlüsselt.

¹² History of Medical Careers , <http://library.thinkquest.org/15569/hist-1.html> [15.04.2005]
Guy Jost 2002, p. 80

Der operative Vorgang wurde mit Steininstrumenten ausgeführt und glich der Trephination, der Schädelbohrung, wie sie auch heute noch praktiziert wird.

¹³ <http://www.uni-heidelberg.de/institute/fak5/igm/g47/bauerhip.htm> [15.04.2005]
griechisches Original und deutsche Übersetzung des Eids des Hippocrates:

"Ich schwöre bei Apollon dem Arzt und bei Asklepios, Hygieia und Panakeia sowie unter Anrufung aller Götter und Göttinnen als Zeugen, dass ich nach Kräften und gemäß meinem Urteil diesen Eid und diesen Vertrag erfüllen werde."

¹⁴ ibid

dient, erkennt erstmals die Bedeutung des Blicks in den geöffneten Körper: er vollzieht ihn allerdings nicht am menschlichen Körper, sondern durch die Sektion von Schweinen.¹⁵ Die tierische Anatomie bildet die Grundlage für Analogien zum corpus humanus. Der Schnitt und der Blick verbleiben innerhalb der mythologischen Vorstellung, dass animalischer und menschlicher Körper die gleiche Struktur und Funktionsweise besitzen.

1.2 Schnittstelle toter Körper/ christliche Religion

Erst in der Renaissance geht der Schnitt in das Fleisch mit dem Blick in den geöffneten menschlichen Körper einher, um eine Vorstellung seiner Anatomie zu entwickeln. Noch für mindestens drei Jahrhunderte bleibt dieser Blick auf die Architektur des humanen Körpers eingebunden in die christliche Perspektive der Schöpfung. „Nosce te ipsum“, erkenne Dich selbst, und zwar indem Du die göttliche Ordnung erkennst.¹⁶ Der Körper wird nach dem Muster der Imitation angeeignet¹⁷. Zwischen der von Gott geschaffenen materiellen Wirklichkeit und den symbolischen Formen ihrer (wissenschaftlichen) Aneignung besteht ein einfaches, ungebrochenes Abbildungsverhältnis.

Der Schnitt in den toten Körper wird als ein öffentliches Spektakel inszeniert zur Bewunderung und Lobpreisung des göttlichen Plans. Der Schnitt wird an den Leichnamen von Hingerichteten vollzogen und bedeutet eine Verschärfung der Strafe. Der Körper, in den der Schnitt erfolgt, ist nicht mehr ein zur Wiederauferstehung geschaffener Leib, sondern zum bloßen Fleisch entwürdigt, das als Material „ausgenommen“ wird. Der Blick in den geöffneten Körper von der Position des Todes aus spiegelt nur den Tod.

¹⁵ History of Medical Careers s.a., <http://library.thinkquest.org/15569/hist-1.html> [15.04.2005]

¹⁶ Spectacular Bodies, 2000, p. 11 ff

¹⁷ Jean Baudrillard [1976] 1982, p. 79



Als „The Reward of Cruelty“ hat William Hogarth 1750 die Dissektion eines Hingerichteten dargestellt. Das Bild weist ironisch überzeichnet die typische Ikonografie des „Anatomischen Theaters“ auf:¹⁸ Der „Prælector“ führt mit dem Zeigestock den aufgeschnittenen Körper und seine Organe einem geschwätzig- neugierigen (Laien)- Publikum vor; Skelette umrahmen den bühnengleichen Seziertisch, unter dem sich der Kübel für die entnommenen Organe befindet; ein Hund beschnuppert die Gedärme; über dem Feuer werden die Knochen zur Weiterverwertung ausgekocht.

// 1/The Reward of Cruelty/ William Hogarth 1750

Die entwürdigende Grausamkeit, statt christlich begraben wie ein Kadaver ausgeweidet zu werden, wird durch die doppelte Hängung unterstrichen: der Strick um den Hals verweist auf die Hinrichtung, und der Körper ist am Haken eines Flaschenzugs wie ein Schlachtvieh aufgehängt.

1.3 Schnittstelle toter Körper/ Wissenschaft

Im 19. Jahrhundert erfolgt der Schnitt in das Fleisch nur mehr vor einem exklusiven medizinischen Fachpublikum. Der ärztliche Blick, der bislang als ein reiner Wahrnehmungsakt¹⁹ die Krankheitssymptome beobachtet hat, will eine Antwort auf die Frage, wie einzugreifen sei, um sie effektiver abzuwenden. „Öffnen Sie einige Leichen: alsbald werden Sie die Dunkelheit schwinden sehen, welche die bloße Beobachtung nicht vertreiben konnte.“²⁰ Der Blick dringt von der Position des Todes in den geöffneten Körper, um „die organischen Abhängigkeiten und die pathologischen Sequenzen“²¹ zu analysieren und die Krankheitsbilder an der Oberfläche zu erhellen, indem er den Körper als biologischen Funktionszusammenhang rekonstruiert. Es ist „...der Blick eines Auges, das dem Tod ins Auge gesehen hat: ein großes, weißes Leben zersetzendes Auge.[...] Der Tod ist der Spiegel, in dem das Wissen das Leben betrachtet.“²² Die christliche Vorstellung eines von Gott geschaffenen und zur Wiederauferstehung bestimmten Leibes weicht dem modernen Paradigma der Körper- Maschine und der

¹⁸ The Quick and the Dead, 1997, p. 38

¹⁹ Michel Foucault, 1988, p. 123

²⁰ X. Bichat, 1801, Vorwort, p. XCIX, zitiert in: M. Foucault, 1988, p. 161

²¹ ibid. , p. 158

²² ibid., p. 158, p. 160

Produktion.²³ Bereits seit der Antike hat es die Vorstellung eines maschinenähnlichen Körpers gegeben. Im griechischen Mythos ist der Schmied Hephaistos ein Meister der Mechanik. In seiner Werkstatt stellt er Statuen her, die sich selbst bewegen, „Automaten“ und auch das „Frauengebilde“ Pandora²⁴. An ihrer Gestalt wird deutlich, dass die Körper-Maschine der antiken Vorstellung nicht als das Muster zur Erkenntnis der Natur, sondern als die List gegen die Natur verstanden wurde. „Mechané“ bezeichnet abwertend, dass die Maschine nur mehr eine Imitation ist, die das Natürliche in seiner Lebendigkeit nicht zu erreichen vermag. Sie täuscht es nur vor. Erst in der Moderne wird die Maschine vom Trug aufgewertet zur Vorstellung, mit der die Eigendynamik des Körpers begriffen werden kann.²⁵ Aus der mythologischen Verstrickung geheimnisvoller (göttlicher) Kräfte befreit, steht die Maschine seit Beginn der Neuzeit fortan für einen Diskurs der Transparenz und Berechenbarkeit. Descartes formuliert 1632 in seinem „Traité de L’Homme“ erstmals die Vorstellung einer Körper-Maschine, die die natürlichen Vorgänge adäquat vorzustellen vermag, so dass sie als Modell für den Körper interpretiert werden kann. Noch ist es eine von Gott geformte Maschine²⁶ und die vom Leib-Material abgeschnittene Seele bietet eine letzte Zuflucht für die Metaphysik und Religion. Ein gutes Jahrhundert später hebt La Mettrie in seinen Ausführungen zum „L’Homme machine“ (1747) den Leib-Seele-Dualismus auf und eröffnet das Szenario, in dem der Körper konsequent und umfassend als Maschine gedacht werden kann. In seiner Tätigkeit als Arzt, so argumentiert La Mettrie, habe er beim Schnitt in das Fleisch keine Seele finden können. „Da aber einmal alle Funktionen der Seele dermaßen von der entsprechenden Organisation des Gehirns und des gesamten Körpers abhängen, dass sie offensichtlich nichts anderes sind als diese Organisation selbst, haben wir es ganz klar mit einer Maschine zu tun.“²⁷

Der Schnitt in den Körper „zersetzt“ ihn, legt ihn wie eine Maschine in seine Funktionselemente auseinander. Die Position des Todes verweist nicht mehr auf die Meta-Physik des „Ewigen Lebens“, eines einheitlichen Leibes, sondern lenkt den Blick zurück auf die „Physik“ des lebenden Körpers, der in seinen Bestandteilen, den Organen und ihren Prozessen analysiert werden kann. Diese Perspektive zeigen auch die anatomischen Modelle, wie sie im 18. Jh. etwa in der Wachswerkstatt der „La Specola“, dem Naturgeschichtlichen Museum der Universität von Florenz erstellt werden.²⁸

²³ Jean Baudrillard [1976] 1982, p.79; 87ff

²⁴ Hesiod, Werke und Tage, Vs. 60-83; zu Hesiod und Pandora cf. Gerburg Treusch-Dieter, 2001, 2.Aufl., bes. p.99ff; p. 261ff

²⁵ Manfred Geier, 1999, p. 78ff

²⁶ René Descartes, [1632/ 1662], 1969, p. 135

²⁷ La Mettrie, p. 75

²⁸ Bekannte Modellierer In Italien sind Ende des 17., Anfang des 18. Jh. Gaetano Zumbo, der auch in Paris arbeitet, das Ehepaar Anna Morandi und Giovanni Manzolino sowie Clemente Susini. In Paris arbeitet J. Honoré Fragonard; in London modelliert Joseph Towne. Spectacular Bodies 2000, p. 59

// SCHNITT/STELLE Körper

Die Wachsmodelle haben eine bleiche Haut und vom Tode gekennzeichnete Gesichter mit geschlossenen Augen bzw. gebrochenem Blick. Die Organe der geöffneten Körperpartien hingegen zeigen nicht Verwesung und Tod, sondern strahlen eine Farbfrische und Gesundheit aus, die für das Leben steht.

Je mehr das Leben vom toten Körper aus als biologischer Funktionszusammenhang erschlossen werden kann, verschiebt sich die Position des Schnitts vom toten zum lebenden Körper. Der Blick in den "Spiegel des Todes" dient zur Orientierung für den Schnitt in den lebenden kranken Körper, um ihn gezielt als gesunden (wieder)herzustellen.



//2/ Junger Mann/ La Specola Firenze 18.Jh.

Der Körper wird zum „Gegenstand höchst komplexer Manipulation und Konditionierung“ mit dem Ziel, von ihm „produktive Leistungen zu erhalten.“²⁹ Der Schnitt erfolgt zur „Zucht“ eines gesunden Körpers. Der von Natur oder Gott gegebenen Welt und ihren Körpern wird die Vorstellung einer künstlichen, i.e. vom Menschen produzierten materiellen Welt gegenübergestellt und systematisch wissenschaftlich erschlossen. Wichtige Fortschritte bringt die Erkenntnis, wie das Blut im Körper zirkuliert³⁰ (Harvey 1578-1657) sowie das Verfahren zur Desinfektion³¹ der Schnittwerkzeuge (Lister 1827-1912) und schließlich die Entwicklung der Anästhesie³² (Morton 1819-1868).

1.4 Schnittstelle lebender Körper/ soziale Normen

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts hat sich die Plastische Chirurgie als besondere Disziplin etabliert. Hier waren die Kriege um die Jahrhundertwende, insbesondere der 1. Weltkrieg mit

²⁹ Michel Foucault 1978, p. 42f

³⁰ Eric Weisstein s.a., Scientific Biography William Harvey, <http://www.treasure-troves.com/bios/Harvey.html> [15.04.2005]

³¹ Melissa Kaplan 1995, 2000, Cleaning, Disinfecting And Sterilizing, <http://www.anapsid.org/cleaning.html> [15.04.2005]

³² History & Special Collections: The Louise M. Darling Biomedical Library 1998, The Anesthesia Revolution of the 1800s, <http://www.library.ucla.edu/libraries/biomed/his/painexhibit/panel2.htm> [15.04.2005]

einer neuen Dimension der Zerstörung von Körper eine treibende Kraft.³³

"Plastisch" bezieht sich in Anlehnung an das griechische "plastikos" auf die Absicht des Formgebens. Alltäglich (miss)verstanden und doch zutreffend³⁴, meint es auch den Einsatz von „Plastik“, von synthetischen Materialien wie Silicon für Körperimplantate. Der Schnitt in das Fleisch orientiert sich über das funktionale Wieder-Herstellen hinaus an einer Vorstellung, die den gesellschaftlichen Kriterien des ästhetisch Akzeptablen genügt. Der Schnitt soll „Ansehnliches formen“ und davon Abweichendes umformen und optimieren: "How much valuable talent (had) been...buried from human eyes, lost to the world and society by reason of embarrassment...caused the conscious, or in some cases, unconscious influence some physical infirmity or deformity or unsightly blemish," bedauert John Orlando Roe, einer der Pioniere der Plastischen Chirurgie des 19. Jahrhunderts.³⁵

Der Schnitt in das Fleisch wird zur „Schönheitsoperation“, einer Transformation von Natur, sofern sie nach den gesellschaftlichen Normen des „Schönen“ als „deformiert“ gilt. In das Fleisch werden die Regeln sozialer Akzeptanz eingeschrieben. Das Ergebnis soll wiederum „natürlich“ wirken: von Natur aus perfekt geformt. Es gilt: „Schön“ = „Erfolgreich“ = „Be- und geliebt“. Wer sich dieser gesellschaftlichen Formel³⁶ unterwirft, folgt auch ihrer Ideologie „natürlicher Schönheit“ und verschweigt den Schnitt, der möglichst unbemerkt erfolgen soll. Der um 1900 in Berlin praktizierende Chirurg Jacques Joseph (1865-1934) entwickelt eine Methode der Nasenoperation³⁷, die von innen erfolgt und keine sichtbaren Narben hinterlässt. Dieser Schnitt wird vor allem von jüdischen Patienten gewünscht, die sich unter dem Druck der rassistischen Vorstellungen operieren lassen.³⁸ Der Schnitt in das Fleisch als der herstellende Formatierungsprozess und die ihn leitende Vorstellung bleiben in der Darstellung des Resultats

³³ American Society of Plastic Surgeons 2004, The History of Plastic Surgery, <http://www.plasticsurgery.org/History.cfm> [15.05.2004]

³⁴ American Society of Plastic Surgeons 2004, The History of Plastic Surgery, <http://www.plasticsurgery.org/History.cfm> [15.05.2004]

³⁵ American Society of Plastic Surgeons 2004, The History of Plastic Surgery, The Early Years, <http://www.plasticsurgery.org/History.cfm#early> [15.05.2004]

³⁶ Dass diese Formel auch noch heute gültig ist, zeigen Meldungen wie diese, die z.B. der Schönheitschirurg Dimitrij Panfilov zitiert: "Es gibt eine britische Studie, die besagt: Die weniger attraktiven Menschen verdienen im Durchschnitt tausend Mark weniger im Monat.... Schöne Schüler bekommen bessere Noten, schönere Häftlinge bekommen weniger Strafen.." taz Interview am 30.11.2000, p. 6. Dass, „wer gut aussieht, mehr Chancen im Leben hat“ bestätigt auch eine Umfrage der Frauenzeitschrift Brigitte, die 1978 und erneut 2001 durchgeführt wurde. Interessant ist der Wechsel zwischen Beruflichem Erfolg und Privatleben: 1978 vermuteten 51% bessere Chancen im Privatleben durch ein besseres Aussehen; im Beruf hingegen nur 33%. Im Jahr 2001 wird nahezu umgekehrt gutem Aussehen für den Beruf eine größere Bedeutung zugemessen: 57% gegenüber 32%, die gutem Aussehen vor allem für das Privatleben bessere Chancen zuordnen. http://www.brigitte.de/versand/show_print.php3 [07.01.2002] [nicht mehr online]

³⁷ Hans Behrbohm, Die funktionell-ästhetische Chirurgie der Nase, 16.01.2005, http://www.zm-online.de/m5a.htm?zm/2_05/pages2/mediz1.htm [15.04.2005]

³⁸ Guy Jost 2002, p. 85;
Sander Gilman 2000; id. 2004

eines scheinbar naturgeformten Körpers verborgen. Der Schnitt ist doppelt gesellschaftlich begrenzt: durch das normative Bild des Körpers und die Ideologie des Natürlichen, die sich über die Schnittstelle stülpt und sie verhüllt.

2 Im Blick: Die „Eroberung“ der Schnittstelle Körper „als Bild“

In den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts und an der Schwelle zum 21. Jahrhundert wird der Schnitt in den lebenden Körper zum Gegenstand seiner Inszenierung. „Inscene yourself“-dieser Slogan eines Modeherstellers³⁹ betrifft nicht nur die Kleiderhülle des Körpers, sondern den Körper selbst. Der Schnitt in das Fleisch wird zur Strategie den eigenen Körper zu transformieren und eine Kunst- Gestalt herzustellen: „Kunst“ bezeichnet hierbei das Überschreiten der Codierungen, die als natürlich vorgegebene Parameter der Körpergestalt gelten und die Orientierung an eigenen Vorstellungen des Körpers. Kunst vollzieht sich in den Praktiken des Schnitts und eröffnet in dieser Performanz eine neue Körperanschauung.⁴⁰ Auch für die Schnittstelle Körper gilt das organisierende Prinzip der „Eroberung der Welt als Bild“, wie es Heidegger als „Grundvorgang der Neuzeit“⁴¹ erörtert hat. Dieses Ereignis wird zugleich als Performance i.e Darstellung des „self made“ - Körpers inszeniert. Natürlichkeit hat auch als Ideologie ausgedient und das Bekenntnis zum Schnitt sowie zur neuesten Technologie, die ihn möglich macht, erfolgt öffentlich und als Ausdruck eines neuen Selbstverständnisses. Die Amerikanerin Cindy Jackson, die im Folgenden als prototypische Vertreterin des Trends einer „Fröhlichen Chirurgie“ vorgestellt wird, verkündet mit Stolz „I am a self-made woman.“⁴² Immer mehr - Männer wie Frauen, und vor allem auch junge Leute, sind bereit zu einem Schnitt in den Körper, um die vorgegebene Gestalt nach eigener Vorstellung zu transformieren.⁴³

2.1 Techne und die Macht der Bilder

„Vor der Perfektion der Technik ergreift das Mängelwesen Mensch prometheische Scham

³⁹ INSCENE 10.06.01, relaunched 07/2003, <http://www.inscene.de> [15.04.2005] " INSCENE die Young-Fashionmarke für Boys und Girls", die mehr als nur Kleidung verkaufen, sondern ein ganzes Lebensfeeling vermitteln will. Das "Outfit" ist Teil und Ausdruck einer "philosophy", die den gesamten Alltag zum Raum einer permanenten Selbstinszenierung erklärt.

⁴⁰ „Kunst ist im wörtlichen Sinne des Wortes Welt-Anschauung.“ H.-G. Gadamer, Einführung in: Heidegger 1960, p. 102

⁴¹ Martin Heidegger 1977a, p.94

⁴² Cindy Jackson, Official Website 07.01.2002, relaunched 07/2003, <http://www.cindyjackson.com> [15.04.2005], Carmen Butta 2002

⁴³ Laut einer Forsa Umfrage ist nur jede vierte Deutsche mit ihrem Körper zufrieden. 82 Prozent der unter 30-Jährigen würden sich einer Schönheitsoperation unterziehen, zitiert nach einem Bericht in: Die Welt, 19.Sep. 2003, in der allein für Berlin jährlich 20000 Operationen prognostiziert und das Angebot einer Privatbank vorgestellt wird, diese Eingriffe durch Kredite zu finanzieren. cf. auch: Allensbach Umfrage 2000, zitiert in: Der Perfekte Körper“, 16.08.2001, arte-TV, Themenabend: www.arte-tv.com/societe/koerper/dtext/umfrage.htm [15.04.2005]

darüber, bloß geboren und nicht gemacht zu sein.“⁴⁴ Der Körper wird als eine Herausforderung wahrgenommen, der mit der Technik und ihren Möglichkeiten begegnet wird, den Körper nach eigenen Vorstellungen herzustellen. Technik wird hierbei zu einem Verfahren, das über die Schnittmuster der Funktionalität und Optimierung hinausgeht, die innerhalb von Normen des Natürlichen und Schönen die manipulativen und funktionalen Schnitte der Zucht und „Schönheits“-Operation steuern. In ihrem Bezug auf das Körpermaterial schließt die Technik den Bezug mit ein, wie ihn die Kunst vermittelt, die als Vorstellung der Physis „kein Nach- und Abbild des schon Anwesenden“⁴⁵ liefert: vielmehr leisten Technik und Kunst ein „Entbergen“, das Aufzeigen eines bislang verborgenen Potentials der Schnittstelle Körper. Für diese besondere Verbindung und die daraus resultierende Kompetenz hat Heidegger das griechische Konzept der Techne aufgegriffen. „Das Wort techne geht von früh an bis in die Zeit Platons mit dem Wort episteme zusammen. Beide Worte sind Namen für das Erkennen im weitesten Sinne. Sie meinen das Sichauskennen in etwas, das Sich verstehen auf etwas. Das Erkennen gibt Aufschluss. Als aufschließendes ist es ein Entbergen. Das Entscheidende der Techne liegt [...] keineswegs im Machen und Hantieren, nicht im Verwenden von Mitteln, sondern in dem genannten Entbergen. Als dieses, nicht aber als Verfertigen, ist die Techne ein Her-vor-bringen.“⁴⁶ Mit dem Konzept der Techne wendet Heidegger den Kunstbegriff gegen ein zweckrational instrumentell verengtes Technikverständnis, ohne dabei Kunst als bloße Zweckfreiheit und Intuition zu bestimmen. Sie ist eingebunden in einen Vorgang des Erkennens, des „Entbergens“, in dem der Vorstellung im Bild eine konstitutive, genuin bildende Funktion zukommt. „Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild. Das Wort Bild bedeutet jetzt: das Gebild des vorstellenden Herstellens“. ⁴⁷ Das Bild wird in dieser Konstellation als Abbild entkräftet und in seinen produktiven Leistungen gestärkt. „Bild meint hier nicht einen Abklatsch, sondern jenes, was in der Redewendung herausklingt: wir sind über etwas im Bilde. Das will sagen: die Sache selbst steht so, wie es mit ihr für uns steht, vor uns.“⁴⁸ Durch das Bild und seinen Bezug auf das Körpermaterial wird der Körper „vor den Menschen gebracht, in dessen Bescheid- und Verfügungsbereich gestellt“⁴⁹. Das Bild vermittelt einen Anblick, der „Bescheid“ gibt, i.e. Wissen über die Parameter und Potentiale des Körpers freilegt, so dass er als Bestand von Technologien und Praktiken der Schnitte und Einschreibungen

⁴⁴ Norbert Bolz 1989, in: Alexander Schuller/ Nikolaus Heim (ed.), 1989, p. 273f

⁴⁵ Martin Heidegger 1983, p. 139

⁴⁶ Martin Heidegger [1947]1962, p. 13
Heideggers Ausführungen zur Techne haben erneut Aktualität erlangt bei der Erörterung der Schnittstelle Körper. Seine Ideen bilden eine wichtige Referenz e.g. für die Ausstellung "Der anagrammatische Körper", Karlsruhe, ZKM, 2000 und auch in den Diskussionen an der Volksbühne, Berlin zum Programm "Lasset uns Menschen machen", Claus Hegemann, (ed.), 2000b

⁴⁷ Martin Heidegger 1977a, p.94

⁴⁸ Martin Heidegger [1938] 1977a, p. 87

⁴⁹ ibid. p. 88

herstellbar wird. Nicht mehr bloß das Vorhandene abbildend, wirkt das Bild produktiv als „vorbildender Anblick eines erst herzustellenden Seienden.“⁵⁰ „We become what we see“- „Wir werden, was wir sehen“⁵¹ beschreibt zutreffend die Macht der Bilder für die Anschauung und Transformation des Körpers nach den Vorstellungen, die das Bild vermittelt. Die als „ikonische Wendung“⁵² bezeichnete „Rückkehr“ des Bildes, die seit dem 19. Jahrhundert in Natur- und Geisteswissenschaften dem Bild seine konstitutive Bedeutung wieder zuweist für das, was denk- und machbar ist,⁵³ prägt auch die Schnittstelle von Körper, Körperbild und Medium: das Bild nimmt die Stelle ein, von der aus bestimmt wird, was an Körper vorstellbar und technologisch als Schnitt vollziehbar und herstellbar ist. Es funktioniert als „das Gebild des vorstellenden Herstellens“,⁵⁴ von dem aus der Schnitt in die „ready made“ Gestalt des Körpers und ihre Transformation in einem kombinatorischen Spiel mit androgynen, multiplen und polymorphen Körperbildern erfolgen kann, das die Grenzen einer stabilen und funktional festgeschriebenen Identität überschreitet. Die Techné „entbirgt“, dass der Körper Schnittstelle auch in dem Sinn eines hybriden Übergangs oder Interfaces ist, das ein „Zwischengesicht“ bleibt, offen für weitere Vorstellungen und herstellenden Schnitte. Da dem Körper nicht ein bestimmtes, „mit sich selbst übereinstimmende[s] Bild“⁵⁵ ursprünglich und wesensmäßig inhärent ist, leistet eine Vielfalt an Körperbildern die Visualisierung der Matrix seiner Möglichkeiten. An die Stelle der als Natur oder Schöpfung (v)erklärten und gesellschaftlich sanktionierten Vorstellungen, die Körper, Sex und Gender wahre, festumrissene Identitäten zugeordnet haben, ist eine Vielfalt möglicher und machbarer Schnittmuster eines anderen Körpers getreten, die im Bild vermittelt werden. „Man sieht also Körper, weibliche, männliche Körper, kombinierbar ohne Ende, und was im Bild kombinierbar ist, kann natürlich auch in der Wirklichkeit kombinierbar sein.“⁵⁶ Das Muster „Natur“ ist nur mehr eine von vielen Optionen und hat auch als Ideologie ausgedient: die Praktiken und Effekte der plastischen Chirurgie werden nicht mehr unter dem Schein des Gesunden und Natürlichen verhüllt, sondern in öffentlichen Szenarien enthüllt. Der Körper wird als ein „hochmobiles Feld strategischer Differenzen“⁵⁷ zugänglich, das sich gemäß der Frage organisiert, „wie will ich aussehen?“ Mit dieser Frage kommt dem Blick auf den eigenen Körper und dem Selbstbild eine besondere Bedeutung zu.

⁵⁰ Martin Heidegger 1973 4. Aufl., p. 89

⁵¹ Lynn Hersmann im Video. „Room of one's own“, 1989-93

⁵² Zum „iconic turn“ und seiner aktuellen Diskussion cf. Iconic Turn - Das neue Bild der Welt, Felix Burda Memorial Lectures SS 2002, <http://www.iconic-turn.de> [15.05.2004]; Hans Belting/ Dietmar Kamper (eds.) 2000; Gottfried Boehm 1994

⁵³ Gottfried Boehm 1994a, p. 14ff

⁵⁴ ibid. p. 94

⁵⁵ Michel Foucault 1974a, p. 85

⁵⁶ Alain Finkielkraut 2000, p. 25

⁵⁷ Donna Haraway [1991] 1995, p. 174

2.2 Selbstbild und Interface

Die Techne eröffnet die Möglichkeit, aus der Vielfalt der optionalen Bilder die Referenz für das eigene Selbstbild zu wählen und in das Körpermaterial Fleisch gleichsam einzuschreiben. Die Künstlerin Orlan erklärt in ihrem „Manifest“ zur „L'art charnel“ („Fleischliche Kunst“): „L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps.“⁵⁸ Das klassische Selbstportrait kann seit der Renaissance als eigenes Bildgenre ausgewiesen werden; in Vorformen ist es aber schon seit der Antike, etwa im Mythos des Narziss bekannt. Das Medium des Selbstbildes ist der Spiegel. Er vermittelt dem resp. im Augenblick den Anblick von Identität, der dem Auge im Blick auf den eigenen Körper verwehrt ist, indem es ihn immer nur als zerschnittenen, zerstückelten Körper wahrzunehmen vermag.⁵⁹ Denn „das Auge ist einerseits abgetrennt von dem, was es sieht- den Körper; andererseits ist es untrennbar von dem, wie es sieht- als Körper.“⁶⁰ Erst die Wirkung der Anordnung von Spiegel und Augenblick bringt den Körper in einem Selbstbild hervor, wie es auch den gemalten Selbstportraits als Vorstellung dient.



// 3/ Selbstbild/ Parmigianino 1524

Dieses Szenario des Körpers als Schnittstelle von Körper(material), Körperbild und Medium zeigt das Selbstbild des Parmigianino (1524): Parmigianino (1503-1540)⁶¹ malt nicht sich, sondern den konvexen Spiegel, den er benutzt, um sein Selbstbild zu erstellen. In dieser Vermittlung ist sein Augenblick in den Spiegel zu sehen und damit das Bild seines Körpers, das sich ihm dabei vorstellt: die konvexe Wölbung verdeutlicht, dass der Spiegel gegenüber dem Betrachter auch räumlich vorgestellt ist.

In dieser Anordnung wirkt der Spiegel über die Funktion eines Arbeitsinstruments hinaus als Medium, das in die Mitte zwischen den Körper und das Auge tritt und im so vermittelten Augenblick das Selbstbild bewirkt. „Ein Bild entsteht eben nicht im Spiegel, sondern erst in unserem körperlichen Blick auf den Spiegel. Der Körper, der auf den Spiegel blickt, ist ebenso

⁵⁸ Orlan "Manifeste" s.a. <http://www.orlan.net/> -> Ecrits -> Le manifeste de l'art charnel [15.05.2004] „L'art charnel' ist eine Arbeit des Selbstportraits im klassischen Sinn, aber mit den technologischen Mitteln ihrer Zeit.“

⁵⁹ Lacans Konzept des Spiegelstadium wird ausführlich im Abschnitt Schnittstelle Fleisch dargelegt.

⁶⁰ Gerburg Treusch- Dieter 2000, p. 256; Der Blick auf den eigenen Körper wird ausführlich erörtert im Abschnitt A. Schnittstelle physischer Körper: Absatz 2, Körper und (Spiegel) Bild

⁶¹ Biography, <http://www.getty.edu/art/collections/bio/a726-1.html> [15.04.2005]

an diesem Akt beteiligt, wie jener, der im Spiegel erscheint. Der Spiegel und der Körper (...) sind Komplizen, so oft der Blick in den Spiegel fällt.“⁶²

Das Medium, hier der Spiegel, verhält sich gegenüber dem Körper nicht als ein äußerliches Instrument, sondern ist ebenfalls an der Leistung der Techne, zu „entbergen“ und ein Potential hervorzubringen, beteiligt. Es vermittelt ein Körperbild und „erobert“ mit ihm eine Welt(ansicht), die es außerhalb seiner medialen Anordnung nicht gibt. In den aktuellen Schnittszenarien des Körpers ist nicht mehr der Spiegel das Medium, das das Körperbild überträgt. Es wird der Schritt „hinter“ den Spiegel vollzogen, indem der Schnitt hinter resp. unter die Oberfläche, das Surface der Haut geht, die für den Spiegel undurchdringlich bleibt. Orlan spricht daher von einem „neuen“ Spiegelstadium, das mit dem Blick in den geöffneten Körper einhergeht, wie ihn an Stelle des Spiegels die Displays und Monitore der modernen (medizinischen) Technologien vermitteln. Ihre Interfaces zeigen den Körper ebenfalls als ein Interface, als ein „Zwischengesicht“ von temporärer Dauer. Das Futurum II, das das Selbstbild im Spiegel als ein „ich werde gewesen sein“ in einen lebenslangen, infiniten Prozess des Begehrens einschreibt⁶³, wird in den aktuellen Schnittszenarien radikalisiert zum „Remember the future“⁶⁴. Der Körper als Interface liegt immer in der Zukunft. Der Schnitt in den Körper legt mit seinem Potential ein Zeitmuster frei, das sich als Schnitt in die lineare Zeit- und Körpererfahrung vollzieht und ihr entgegenwirkend abläuft. Es ist nicht als die Entwicklung auf eine definitive Gestalt des Körpers organisiert, sondern auf die mediale Vermittlung und Wahrnehmung der Möglichkeit eines immer wieder anderen „Zwischengesichtes“.

Das Selbstbild in seiner medialen Vermittlung als Interface tritt in allen drei untersuchten Schnittszenarien auf, und seine Rolle wird jeweils auf die entsprechenden Technologien an den Schnittstellen des physischen sowie des elektronischen und digitalen Körpers konkretisiert werden.

2.3 Abbild und Simulakrum

Die konstitutive Rolle, die das Körperbild und seine mediale Vermittlung spielt, geht einher mit der Entkräftung seiner Abbildfunktion. Die Macht der Bilder scheint sich gegenüber den Körpern zu verselbständigen und zu einer Hyperrealität der Simulakren⁶⁵ zu steigern, die sich durch den Verlust jeder Referenz auf die Realität der Körper definiert.⁶⁶ In den aktuellen Diskussionen ist das entweder kulturpessimistisch als die „Agonie des Realen“ (Jean Baudrillard) beklagt oder

⁶² Hans Belting 15.09.2001, Vortrag: Mediale Körper. Neue Fragen an das Bild.
http://www.iconic-turn.de/upload/Fessenbach_20010915_Vortrag_Hans_Belting.pdf [15.05.2004]

⁶³ Jacques Lacan

⁶⁴ Orlan [1995] 1998, p. 317

⁶⁵ Jean Baudrillard [1976]1982; [1981] 1994; 1994b

⁶⁶ id. [1981] 1994 p. 6

euphorisch als Teil des „American Dream“⁶⁷ einer körperlosen Existenz in einer virtuellen Bilderwelt wie dem „Cyberspace“ begrüßt worden. Beide Positionen, die genau genommen dieselbe Argumentation nur jeweils von der bipolar entgegen gesetzten Stelle aus vertreten, können auf Platons Ausführungen im „Höhlengleichnis“⁶⁸ zur Simulation und ihren „Trugbildern“ zurückgeführt, aber auch von hier aus hinterfragt werden. Dem Rückblick auf Platon wird an dieser Stelle gefolgt, um für die Untersuchung der aktuellen Schnittstellen des physischen, elektronischen und digitalen Körpers die leitende Perspektive darzulegen, von der aus jeweils das Verhältnis von Körpermaterial, -bild und Medium sondiert wird. Die Metaphern des „Höhlengleichnisses“ werden hierzu als erste Einsatzstellen gelesen:

- (1) Die „Höhle“ umfasst das Gefüge historisch sozialer Praktiken und Positionen, tradierter Handlungsmuster und medialer Vermittlungen. Sie ist dem Einzelnen jeweils vorgeordnet und organisiert die symbolische Ordnung seiner Weltaneignung.
- (2) Die „Mauer“ zwischen den Personen und dem Licht markiert in dieser Anordnung die Mitte oder das Medium, von dem aus „allerlei Zeug“, Objekte und Körper, als „Schaustücke“ vermittelt und als Schattenbilder wahrnehmbar werden.
- (3) Die Vermittlung wird durch handwerklich-künstlerische Praktiken innerhalb der Anordnung der „Mauer“ und ihren technologischen Bedingungen vollzogen, die in diesem Ensemble einer Medienapparatur⁶⁹ die Schatten hervorbringen.
- (4) Das Verlassen der „Höhle“ und der Blick in das Licht lässt nicht die Körper und Dinge als solche erkennen, sondern blendet das Auge zunächst so, dass es gar nichts sieht. Nach einer Gewöhnung an die neu eröffnete Weltsicht werden wiederum medial vermittelte Schatten und Spiegelungen leichter wahrgenommen. Auch der Weg zurück führt zu einem Sehverlust bis wiederum die Gewöhnung an die Bedingungen der „Höhle“ und ihre vermittelten Bilder erfolgt.

Die Wertung, die Platon vornimmt und die bis in das beginnende 20. Jahrhundert den „Schattenbildern“ den Status bloßer Trugbilder zuweist und die sie herstellenden Praktiken als sophistische „thaumato- poiesis“, die Zauber- Produktion von Gauklern abwertet⁷⁰, basiert auf einer Differenzierung der Bildtypen: Bezogen auf die Relation der Ähnlichkeit zwischen Körper und seinem Bild, trifft Platon die folgenreiche Unterscheidung, dass das Abbild Ähnlichkeit besitzt, das Trugbild hingegen nicht.⁷¹ Die Ähnlichkeit stellt sich her durch die Übereinstimmung

⁶⁷ So in der „Magna Carta for the Knowledge Age“ von Esther Dyson, George Gilder, George Keyworth and Alvin Toffler 1994; zu den „flesh-eating 90s“ cf. Arthur & Marilouise Kroker 1996

⁶⁸ Platon, *Politeia* 7, Auszüge in: Martin Heidegger [1931/32, 1949] 1996, p. 201-212]

⁶⁹ Das Konzept der Medienapparatur wird ausführlich im Abschnitt B. in Bezug auf die Schnittstelle des elektronischen Körpers dargelegt.

⁷⁰ Norbert Bolz 1991, p. 112

⁷¹ Gilles Deleuze [1969] 1993, p. 315

mit der Idee oder dem Urbild dessen, was abgebildet wird. Das Trugbild beansprucht diese Übereinstimmung zu Unrecht: es gibt sie nur vor, es „simuliert“, es ist „Heuchelei“, „Blendwerk“, das das Auge täuscht.⁷² Die Definition, dass das Simulakrum nur das Abbild eines Abbildes sei, trifft daher nicht den entscheidenden Punkt.⁷³ Denn dieser ist, dass das Simulakrum nicht in Übereinstimmung mit dem Urbild nachbildet. Wird das Urbild als eine essentielle Bedingung obsolet, so verschwindet auch die Abwertung, und die Simulakren können „aufsteigen“ und in ihrer produktiven Macht erfasst werden. In „Umkehrung“ oder „Herausdrehung“ (Heidegger) aus dem Platonismus treten an die Stelle der Hierarchie, die nach dem Kriterium der Ähnlichkeit definiert ist, „verdichtete(...) Koexistenzen, (...) simultane(...) Ereignisse.“⁷⁴ Die Simulationen liefern keine defizienten Abbilder, sondern die Möglichkeitsbedingungen oder Dispositive, unter denen Körpers wahrgenommen und erfahren werden kann. Sie vermögen, gerade weil sie ohne Bezug auf ein Urbild funktionieren, produktiv zu wirken, indem sie das vielfältige Potential der Schnittstelle Körper visualisieren, das jenseits eines Wesens oder Urbild zu entwickeln ist. „Die Simulation bezeichnet die Macht zur Produktion eines Effekts. [...] im Sinne von ‚Kostüm‘ oder eher ‚Maske‘, die einen Verkleidungsprozess ausdrückt, in dem es hinter jeder Maske noch eine weitere gibt usw.“⁷⁵ .

Dass die Differenz zwischen Urbild und Abbild und damit die auf ihr basierende Hierarchisierung und Abwertung des Abbildes ohne Referenz auf das Urbild als „Trugbild“ fragwürdig ist, kann in Platons Argumentation selbst aufgespürt werden, der somit „als erster auf diese Richtung der Umkehrung des Platonismus“⁷⁶ hingewiesen hat. „Durch angestregtes Suchen in der Welt des Trugbildes und dadurch, dass er sich über seinen Abgrund beugt, entdeckt Platon im Aufleuchten eines Augenblicks, dass es nicht einfach ein falsches Abbild ist, sondern dass es die Begriffe des Abbilds und die des Vorbilds oder Urbilds in Frage stellt.“⁷⁷ Beim Verlassen der Höhle und bei der erneuten Rückkehr gibt es jeweils einen Augenblick, in dem der Blick in das Licht, i.e. auf „die Idee aller Ideen“ gerichtet ist resp. sich mit dieser Erfahrung in die „Höhle“ zurückwendet. Diese Augenblicke erfolgen jenseits der symbolischen Ordnung der Weltaneignung, wie sie die „Höhle“ als das tradierte Gefüge historisch - sozialer Praktiken und der medialen Vermittlung der Simulakren umfasst. In ihnen wird aber keineswegs das Wirkliche wahrgenommen; vielmehr ist das Auge „mit Finsternissen (gefüllt).“⁷⁸ Ohne

⁷² Jean Baudrillard 1978a, p.6

⁷³ Gilles Deleuze [1969] 1993, p. 315

⁷⁴ ibid. p.321

⁷⁵ ibid. p.321f

⁷⁶ ibid. p. 314

⁷⁷ ibid., p. 313f

⁷⁸ Platon Politeia 7, in: Martin Heidegger [1931/32, 1949] 1996, p. 213

Vorstellung und ihre mediale Vermittlung bleiben die „Augen blöd“⁷⁹ und es ist keine Körperanschauung möglich. Erst nach einer Phase des „Übergangs“ oder der „Bildung“ im Sinn von „Prägung und Geleit durch ein Bild“.⁸⁰ werden die Dinge und Körper wieder wahrgenommen. In diesen „Übergängen“ geht es nicht mehr um die hierarchisierende Abgrenzung und Bewertung von Ur- und Abbild, sondern um die „positive Macht“ der Simulation, „die sowohl das Original wie das Abbild verneint.“⁸¹ Denn das Kriterium, Abbild ohne Bezug auf das Urbild zu sein, verliert seine unterscheidende und bewertende Funktion für die mediale Vermittlung, wenn das Urbild selbst ohne mediale Vermittlung gar nicht wahrgenommen werden kann. „Simulation tritt erstens an die Stelle von Abbildung, Nachahmung, Imitation, um die Semantik dieser Begriffe aber nicht nur in Teilen zu beerben, sondern zweitens abzulösen.“⁸² Dieser Vorgang kann aktuell konkretisiert werden auf der Folie des Konzepts der Medienapparatur⁸³. Im Sinne der Techne überträgt die Medienapparatur Körperbilder mit dem Effekt des „apparare“, indem sie im Medienszenario erst Körper hervorbringt, die es außerhalb dieser Anordnung nicht gibt und die sich so den Begriffen von Ur- und Abbild entziehen. Die Performance avancierter Medientechnologie stellt die symbolischen Zuordnungen und Muster der Körperanschauung bereit, die sich in den Körper als Schnittstelle einschreiben.

Im Untersuchungsbereich des elektronischen Körpers werden diese Abläufe und Ereignisse bezogen auf die Videoapparatur und ihre Schnittmuster der Raum- und Zeitmanipulationen, der multimedialen Narrationen in und jenseits der Box des Monitors exemplarisch aufgezeigt werden. An dieser Schnittstelle wird auch Baudrillards Konzept des Hyperrealen kritisch erörtert werden, indem der These nachgegangen wird, dass es erneut auf die pejorative platonische Bewertung der Simulation zurückfällt.

2.4 „What you see is what you get“- Bild, Text und Code

In Umkehrung der Vorstellung eines Schöpfungsprozesses gilt in den aktuellen Szenarien für die Schnittstelle Körper, dass das Fleisch zum Wort wird⁸⁴, indem die Techne ermöglicht, den Code aufzudecken und als Vorstellung potentieller Körper verfügbar zu machen. Der Code kann dabei nicht nur gelesen, sondern auch geschrieben werden, und zwar immer wieder neu. Dieses Schnittmuster einer medial vermittelten De- und Recodierung organisiert nicht nur die

⁷⁹ Platon Politeia 7, ibid.

⁸⁰ Martin Heidegger [1931/32, 1949] 1996, p. 217

⁸¹ Gilles Deleuze [1969] 1993, p.320

⁸² Bernhard Dotzler 1996 http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs001/dotzler_sim.html [15.04.2005]

⁸³ Der Begriff Medienapparatur oder Medienapparat wird in der Unterscheidung zum Medium als Instrument verwendet, wie sie Sybille Krämer [1998] 2000a getroffen hat.

⁸⁴ Orlan „Manifeste“ s.a. <http://www.orlan.net/> -> Ecrits -> Le manifeste de l'art charnel [15.04.2005]
Deutsche Übersetzung: Website Jutta Franzen, SCHNITT/STELLE 2000 – up to date,
<http://www.digitaldiva.de/salon/orlan/orlanwork.html> [15.04.2005]

Eingriffe in den genetischen Code, sondern die Schnittstelle Körper insgesamt. In ihm verschränken sich die Mächtigkeit der Bilder und die Einsicht in den Körper als Text und seine Editierbarkeit. „Text“ bezeichnet hierbei eine „Textur“, das „Gewebe“ eines Systems von Zeichen und ihre durch Differenz bestimmten Relationen, die durch den Code gesteuert wird.⁸⁵ Der Code als „Genotext“ bleibt verborgen gegenüber der Oberfläche des „Phänotextes“⁸⁶, die verschiedene multimediale Formen und i.e. auch das Bild umfasst. So wird der Code der Schnittstelle des physischen Körpers als kryptischer Text erst durch seine Vermittlung im Bild entschlüsselt und den Praktiken seiner Edition zugänglich gemacht; der digitale Körper ist als Datenkörper Code, der auf dem multimedialen Interface des „Cyberspace“ wahrgenommen und vom „User“ bedient wird.

Das Spezifische des Codes ist, dass er als Text ausführt statt zu beschreiben. Für den Vollzug, die Performanz gibt es nur das Kriterium des (Nicht-)Gelingens, aber kein substantiell vorgegebenes „wahr“ oder „falsch“, so dass der Code wie das Bild keine wesensmäßige „Urform“ des Körpers vorgibt, sondern Potentiale seiner historisch- sozialen und technologischen Herstellbarkeit transportiert und umsetzt.⁸⁷ Der Code ist beständiger Vollzug der De- und Recodierung und bleibt offen für weitere Edition. Er bewegt sich im Spannungsfeld von Wiederholung und Differenz⁸⁸, indem er wiederholt eine Differenz setzt, von der aus sich immer wieder die Möglichkeit eines Anderen eröffnet, die erneut als Differenz gesetzt wird etc. Es gibt kein „Happy End“ der Reproduktion, der gelungenen Kopie eines ursprünglichen Körper – (Bildes). Ob als (genetischer) Code des Fleisches, elektronisches Signal der Videokörper oder als digitaler Code der „Cyborgs“, der Code organisiert jeweils eine Körperanschauung, die durch ihre Position in einem Differenzfeld technologischer Potentiale und sozial-historischer Praktiken bestimmt ist.

Das Zusammenspiel von Code, Text und Bild lässt sich von der Schnittstelle des digitalen Körpers aus mit der Formel „What you see is what you get“ (WYSIWYG)⁸⁹ beschreiben. Mit der Gleichsetzung von Sichtbarem- „what you see“- und Herstellbarem – „what you get“- ist keine Reduktion des einen auf das andere impliziert, durch die beide in ihrer Differenz

⁸⁵ Roland Barthes 1970; id. 1971

⁸⁶ Die Unterscheidung von „Genotext“ und „Phänotext“ geht auf Julia Kristeva [1974] 1978, p. 12 zurück.

⁸⁷ In diesem Indeterminismus des genetischen Codes liegt zugleich seine Determinierung und die Ausrichtung auf die kontrollierte Reproduzierbarkeit des Körpers als Klon. Gerburg Treusch-Dieter 2002; cf. id. 1992

⁸⁸ Zu Wiederholung und Differenz cf. Gilles Deleuze 1968; Jacques Derrida [1967] 1976; id. 1972

⁸⁹ WYSIWYG wurde von Warren Teitelman als Werbeslogan für die Funktionsweise der Workstation-Technologie geprägt, die Xerox in seinem Palo Alto Research Center (PARC) entwickelt hat. Populär wurde WYSIWYG mit Apple's Macintosh Computer und der entsprechenden Software wie Aldus PageMaker, der 1985 das erste Seitenlayoutprogramm war, das nach dem WYSIWYG-Prinzip funktionierte. Inzwischen gibt es zahlreiche Software, etwa Editoren zum Erstellen von HTML-Dateien für das Web, die im WYSIWYG-Modus aufgebaut sind. Conrad Taylor 30.09.1996, <http://www.ideography.co.uk/library/seibold/WYSIWYG.html> [15.04.2005]

zusammenfielen und in bloßer Verdopplung das Schnittszenario sich schließt, so dass der Betrachter nur mehr „der Gefangene der Maschine (ist): von außen erreicht ihn keine sonstige Information.“⁹⁰ Vielmehr beschreibt „WYSIWYG“ für das digitale Schnittszenario konkret den Funktionsmodus, wie in der Vermittlung von Code und Bild die „Welt als Bild erobert“ wird. Das Interface aus Text und Bild vermittelt die Einsatzstellen für den interaktiven Eingriff, über den sich der Code vollzieht, der die digitalen Körper generiert, die in ihrer „Welt“ wiederum auf der Oberfläche des Interfaces wahrnehmbar sind. Dieses Szenario der digitalen Matrix oder des „Cyberspace“ legt den erneuten Rückblick auf das „Höhlengleichnis“ nahe. Die Stelle der „Mauer“ zwischen Licht und Schattenbild nimmt das Interface zwischen Code und Bild ein. Hier werden die herstellenden Praktiken nach den Regeln der digitalen Medienapparatur vollzogen mit dem Effekt der digitalen Körper als „Schaustücke“. Das Interface ist indes eine durchlässige Mauer, ein Übergang, der den interaktiven Eingriff nicht nur ermöglicht, sondern erfordert. Der „Cyberspace“ schließt sich nicht zur eindimensionalen „Höhle“ der Wahrnehmung, sondern eröffnet einen Raum der non-linearen Optionen und der Vielfalt differenter und temporärer Körper. Es bestätigt sich an dieser Stelle erneut: die Schnittstelle Körper kennt kein „(Happy)End“ in einer definitiven Gestalt.

Die Performanz, der Vollzug der (De- und Re-)Codierung des Körpers geht einher mit der medialen Performance. Der herstellende Schnitt wird in Szene gesetzt.

Das geschieht an den Schnittstellen des physischen Körpers in den öffentlichen Operationen der „Art Charnal“ und in den Bekenntnissen der „Fröhlichen Chirurgie“ mit ihren „Vorher/Nachher“ Vergleichen.⁹¹ Orlan erklärt ihren Körper zur Software, - „This is my body, this is my software“ – „Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel“⁹², in die sie als Künstlerin ihr Selbstbild einschreibt. Diese „Intervention“⁹³ – die Praktik des Eingriffs und des operativen Schnitts in das Fleisch inszeniert Orlan als öffentliches Spektakel.

In der Matrix des Internets vollzieht sich die Performanz der Codierung als die Selbstinszenierung der digitalen Körper in ihren sogenannten „Homepages“, die als „Homes of the Cyborgs“ einen zugleich privaten wie öffentlichen Ort („Site“) bilden.

⁹⁰ Stanislaw Lem [1976], 1996, p. 163

⁹¹ Eine aktuelle Variante ist der operative Schnitt im Rahmen einer TV-Sendung oder auch live im TV. Auf diese Formen der „Fröhlichen Chirurgie“ kann in der Arbeit nicht mehr ausführlich eingegangen werden. Sie entwickeln allerdings auch keine neuen Diskurse, sondern folgen den hier vorgestellten und diskutierten Schnittmustern der Herstellbarkeit des Körpers.

⁹² Orlan, „Conférence“, s.a., Website 1999/2000, http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan [12.07.2003] [nicht mehr online]

⁹³ Im Französischen bedeutet „Intervention“ sowohl Eingriff als auch (chirurgische) Operation. Orlan 1995 [1998], p.315

3 Im Ausblick: Fleisch, E-identität und Cyborg

Die Untersuchung der aktuellen Inszenierungen des Körpers als physischer, elektronischer und digitaler Körper wird von folgenden Thesen geleitet:

Die Techne und die Bilder, die die Schnittstelle Körper als eine „Welt erobern“ lassen und das Potential ihrer Transformation und Gestaltung eröffnen, binden den Körper in die „Höhle“ der symbolischen Ordnungen und Medienwirkungen ein. Von ihnen aus lassen sich die Differenzen der Körper und ihrer Inszenierungen wahrnehmen und im Vollzug sozialer und kultureller Praktiken erfahren.

Der physische Körper „Fleisch“ kann nicht von seiner Materialität oder einer ihm wesensmäßig zugeordneten Natur begriffen werden: er ist das Konstrukt sozialer und kultureller Praktiken, die durch symbolische Ordnungen und mediale Vermittlungen organisiert sind. Die aktuellen Szenarien des Körpers als Schnittstelle sind an der Vorstellung seiner Herstellbarkeit orientiert, deren Potential zum einen im Bild vermittelt wird, zum anderen durch die Möglichkeit, seinen Code zu lesen und zu editieren.

Bild und Code als die entscheidender Parameter der Transformation des Körpers zu einer Kunstgestalt jenseits seines vorgegebenen Zustandes als „ready made“ gewinnen in den Szenarien des elektronischen und digitalen Körpers eine Selbständigkeit gegenüber dem physischen Körper. „E-identität“ und „Cyborg“ stehen für Erfahrungen des Körpers als Effekte des Medienapparates, der sie als Bild im Video und als Code in einer digitalen Matrix wahrnehmbar und erfahrbar macht.

Eine solche Verselbständigung der Körperbilder impliziert keine Substitution des physischen Körpers. Denn diese These der „Implosion“ von Körper und Bild⁹⁴ unterstellt den Verlust eines Zustandes, der aber keineswegs unvermittelt besteht, sondern ebenfalls erst durch die Vorgabe der symbolischen Ordnung seiner Wahrnehmung erfahrbar ist. Die Macht der Bilder ist nicht, den Körper zu ersetzen, sondern ihn als Schnittstelle soziokultureller Muster und Praktiken vor- und herstellbar zu machen.

⁹⁴ Jean Baudrillard [1976], 1982; [1981], 1994