

A. Schnittstelle Fleisch – physischer Körper

1 Inszenierungen des Körpers

In den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat die Künstlerin Claude Cahun in fotografischen Selbstportraits Prozesse der Dekonstruktion und Transformation ihres Körpers und ihrer Geschlechtsidentität inszeniert. Der Schnitt in den Körper bleibt zwar physisch auf den Haar -Schnitt beschränkt, und die Überschreitung der Gender- Grenze zu einer androgynen Gestalt erfolgt mit den Mitteln der Travestie. Es ist nicht die Haut, sondern nur eine Maske, die sie abstreift, um eine andere Identität zu enthüllen. „Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages.“¹

Dennoch hat Cahun einen Umgang mit ihrem Körper praktiziert, in dem schon die Ereignisse angelegt sind, die erst gegen Ende des Jahrhunderts technologisch als Schnitt in das Fleisch vollziehbar sind. Mit dem Schnitt in die Konventionen dekonstruiert Cahun die gesellschaftlichen Parameter des Körperbildes ihrer Zeit und stellt den eigenen Körper als ein Kunstprodukt nach eigenen Vorstellungen her. „I do not want to stitch, stab, puncture, but with the most extreme point. The rest of the body, the following, what a waste of time! I want to travel only at the prow of myself.“²



// 4/ Selbstportraits/ Claude Cahun 1915, 1928

Dabei ist nicht der definitive Geschlechtswandel ihr Ziel, sondern das Auflösen vermeintlich starrer Grenzen und das Spiel mit einer androgynen, multiplen und polymorphen Identität. Diese Vorstellung vom eigenen Körper leitet auch 70 Jahre später die französische Multimediakünstlerin Orlan³, die den Schnitt in das Fleisch vollzieht und als Performance ihrer Interfaces, „Zwischengesichter“ inszeniert. „I do not wish to have a define and definite identity. I

¹ Claude Cahun, 1930, zit. in: Coni Schlothauer 30.03.1998, Je me vois, donc je suis, (Ich sehe mich, also bin ich), Die Selbstdarstellungen von Claude Cahun, <http://www.thing.de/blau/blau18/cahun.htm> [15.04.2005]

² Claude Cahun, zitiert in: Cahun s.a., [http://www.vinland.org/scamp/Cahun/\[02/03/2001\]](http://www.vinland.org/scamp/Cahun/[02/03/2001]) [nicht mehr online]

³ "Orlan" ist ein Name, den sich die Künstlerin mit 15 Jahren gab; er assoziiert sowohl "Orlando", die androgyne Gestalt aus Virginia Woolfs Roman als auch die Kunstfaser "Orlon" und die Kosmetikmarke "Orlane". Kate Ince, 2000, p. 1ff

am in favour of nomadic, multiple, moving and muting identities."⁴

Von den zahlreichen künstlerischen Auseinandersetzungen der Inbesitznahme des Körpers im Bild ist „L'Art Charnel“ („Die fleischliche Kunst“) der französischen Multimediakünstlerin Orlan am radikalsten. Sie setzt das technologisch machbare Szenario des Schnitts in den lebenden Körper konsequent als Inszenierung des Schnitts in den eigenen Körper um. „J'ai donné mon corps à l'art - I have given my body to art,“⁵ ist Orlans Diktum: der Körper wird zum Material für die künstlerische Arbeit und für den Schnitt der Techne, die ihn zur Kunstgestalt transformiert.

Für die Operationsserie, der sich die Amerikanerin Cindy Jackson unterzogen hat, war der Antrieb das persönliche Anliegen, sich vom genetisch vererbten Aussehen durch einen Akt der „Selbstgeburt“, zu befreien.⁶ Obgleich an gesellschaftlich sanktionierten Vorbildern wie der Barbiepuppe orientiert, hat Cindy durch die Schnitte in das Fleisch zu ihrem „real me“ gefunden, das sie von Anbeginn der Öffentlichkeit mit Stolz als „self-made“ präsentiert hat.⁷ Jackson vertritt mit ihrem „Barbie-Experiment“ prototypisch den Trend zur „Fröhlichen Chirurgie“, die „Tausende Ich-Möglichkeiten“⁸ herzustellen vermag.

1.1 Orlan : „La Ré-Incarnation de Sainte-Orlan“

Das, was bei der frühen „Schönheits“- Chirurgie zu Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts⁹ verborgen bleiben sollte, um den Schein von Natur vorgeben zu können, ist bei Orlans Projekt „La Ré-Incarnation de Sainte-Orlan“ der Gegenstand eines öffentlichen Diskurses, in dessen Verlauf sie Neue Technologien und Medien einsetzt. So lassen sich in ihrer "L'Art Charnel" deutlich die Einsatzpunkte aufspüren, von denen aus seit Ende des 20. Jahrhunderts der Schnitt in das Fleisch den Körper als Schnittstelle organisiert. Die Bezeichnung "L'Art Charnel" ("carnal art") hat Orlan in Abgrenzung zur "L'Art corporel" ("body art") gewählt, wie sie Ende der 60er und in den 70er Jahren praktiziert worden ist.¹⁰ Die

⁴ ibid.

⁵ Orlan [1995] 1998, p.326

Dieser Text ist von Orlan zu verschiedenen Anlässen als Rede gehalten und an verschiedenen Stellen veröffentlicht worden. Er entspricht dem Vortrag, den Orlan am 17. 05. 2000, 19:00 im Rahmen der Ausstellung „Der anagrammatische Körper“ im ZKM, Karlsruhe gehalten hat. Ich beziehe mich auf die englische Übersetzung, die als Printversion vorliegt in: Peggy Phelan/ Jill Lane (eds.), 1998, p. 315-327

⁶ Cindy Jackson, Official Website 07.01.2002, relaunched 07/2003, <http://www.cindyjackson.com> [15.04.2005]

Carmen Butta, „Die handgemachte Frau“, Zeit Dossier 02, 03.01.2002, p. 9-13

⁷ Cindy Jackson im Interview mit Danny Danzinger s.a., www.cindyjackson.com, "presscuttings" [07.01.2002] [nicht mehr online]

⁸ Carmen Butta, ibid. p. 10

⁹ cf. 1.5 Szenario <5>, p. 9f

¹⁰ Orlan „Manifeste“ s.a. <http://www.orlan.net/> -> Ecrits -> Le manifeste de l'art charnel [15.04.2005]

entscheidende Differenz ist, dass es Orlan nicht um eine Selbstfindung durch Körper- und Schmerzerfahrung geht. Sie setzt den Schnitt in das Fleisch ihres Körpers, um im Sinn der Techne sein Potential freizulegen und zu inszenieren. Orlan setzt an der Vorstellung des klassischen Selbstportraits ein und überschreitet sie mit dem Schnitt in das Fleisch und dem Blick durch die Oberfläche der Haut hindurch in den geöffneten Körper zum Prozess der Herstellung.¹¹ "I am the first artist to use surgery as a medium and to alter the purpose of cosmetic surgery: to look better, to look young."¹² Orlan löst den chirurgischen Eingriff von den instrumentell-technischen Intentionen der Anpassung an Schönheitsideale und bloßer Wiederherstellung. Auch wenn sie sich bei einigen Performances an Figuren der griechischen Mythologie orientiert, übernimmt Orlan damit weder die entsprechenden Schönheitsideale noch strebt sie eine mimetische Nachbildung an.¹³ Der Schnitt in das Fleisch wird zur kreativen Aktion mit dem Ziel den eigenen Körper als Kunstwerk zu schaffen. Das Fleisch ist Material, Leinwand, Software, in das Vorstellungen eingeschrieben werden.¹⁴ Moderne Technologie ermöglicht den Schnitt sowie seine Inszenierung und öffentliche Diskussion. „My present objective is to produce and show the work that has come out of the preceding operations., making known this performances of construction and discussing the issues with as wide a public audience as possible.“¹⁵ Das Überschreiten des als natürlich vorgegebenen Körpermaterials und seine Formatierung wird als Herstellungsprozess offen gelegt und öffentlich diskutiert. Ob das "ready-made"¹⁶ Körper modifiziert wird oder nicht, ist beim Stand der aktuellen Technologie jeweils eine Option. „It is not natural to use surgery...It's one of the experiences of our century. One of the possible experiences...a matter of choice.“¹⁷

Orlan praktiziert diese Möglichkeit in radikaler und extensiver Weise. Sie hat sich in die Stirn Wölbungen implantieren lassen,¹⁸ und als Interface -„Zwischen/Gesicht“- eine

Deutsche Übersetzung: Website Jutta Franzen, SCHNITT/STELLE 2000 – up to date,
<http://www.digitaldiva.de/salon/orlan/orlanwork.html> [15.04.2005]
Zur „Body Art“ cf. Barbara Engelbach 2001, p.150ff, „Der Körper im Schmerz“

¹¹ ibid.

¹² Orlan [1995]1998 p. 324

¹³ ibid.

¹⁴ ibid.

¹⁵ ibid.

¹⁶ 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]

¹⁷ ibid]

¹⁸ "We did use the largest implants possible for my anatomy, and two more- one on each side of my forehead to create two bumps." ibid. p.323

// SCHNITT/STELLE Körper

überdimensionierte Nase gestalten oder auch einen zweite Mundöffnung schneiden lassen.¹⁹ Diese Eingriffe machen den Schnitt deutlich sichtbar sowie die Orientierung an einer eigenen Vorstellung, jenseits des (natürlich) Vorzufindenden und der und der gesellschaftlichen Sanktionen.



// 05/ La Réincarnation de St. Orlan/ Orlan 1990 - 1999

//06/ La Réincarnation de St. Orlan/ Orlan 1990 - 1999

Am 30.Mai1990 fand in Newcastle, England die erste Operation statt, mit der Orlan die Performance(serie) eröffnetet, die sie bis 1999 fortgesetzt hat. Der Titel „La Ré-Incarnation de Sainte-Orlan" bezeichnet die Absicht, bezogen auf religiöse Bilder von Madonnen und Heiligen, den christlichen Schöpfungsvorgang der Fleischwerdung als Selbst-Herstellen des eigenen Körpers zu inszenieren.²⁰ Der weitere Titel „Image- Nouvelles Images" steht für Referenzen aus Hinduismus und griechischer Mythologie sowie den Einsatz neuer Technologien. Kennzeichnend für alle Operationen ist, dass sie, wie eine Theatervorstellung, nach einem festgelegten Drehbuch ablaufen und um theoretische Konstrukte angelegt sind.

Each operation was constructed like a rite of passage. As a plastic artist I wanted to intervene in the cold and stereotyped image of plastic surgery, to alter it with other forms, to challenge it. I transformed the decor, the surgeons and my team were dressed in costumes by top designers, myself and young stylists (Paco Rabanne, Franck Sorbier, Issey Miyaké, Lan Vu, an American stylist and his team). Each operation has its own particular style, from the carnivalesque (this is not a pejorative word for me, the word carnival originally means Carne Vaut, Flesh Values) to High Tech style, by way of the Baroque, etc...²¹

¹⁹ 7. Operation, „Omniprésence“, N.Y., 21.11.1993, Orlan Official Website 1999/2000, http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan [12.07.2003][nicht mehr online]
Ein Videoauschnitt befindet sich auf der neuen Website Relaunch 2003:
[http://www.orlan.net// ->Oeuvres-> IMAGE\(S\) NOUVELLE\(S\) IMAGE\(S\)](http://www.orlan.net// ->Oeuvres-> IMAGE(S) NOUVELLE(S) IMAGE(S)) [15.05.2004]

²⁰ Orlan Official Website <http://www.orlan.net/> -> artwork [15.04.2005]

²¹ Orlan [1995]1998, p. 321



// 07/ La Ré-Incarnation de Sainte-Orlan/ Orlan 1990-1999

In Orlans Performance verbinden sich Motive des „Anatomischen Theaters" und des „Theaters der Grausamkeit", wie es Artaud in seinen frühen Schriften (1933)²² beschrieben hat. Die Operation wird als ein öffentliches Spektakel inszeniert mit nahezu rituellen Bestandteilen: die von Designern entworfene Ausstattung des Operationssaales, die Kostüme der Chirurgen und des medizinischen Personals, die Videokameras, Orlans Lektüre. Sie lässt sich nur lokal anästhesieren, so dass sie den Operationsprozess beobachten und immer wieder mit Aktionen eingreifen kann. Der Operationssaal wird für Orlan zum Studio, in dem sie als Künstlerin arbeitet. Sie nimmt Film, Video und Fotos auf bzw. führt Regie, malt Bilder, teilweise mit ihrem Blut, erstellt Objekte und trägt Texte vor. Bevorzugte Autoren sind Eugénie Lemoine Luccioni, Michel Serres, Alphonse Allais, , Elisabeth Betuel Fiebig, Raphael Cuir, Julia Kristeva, Sanskrit Hindu Texte ²³und Antonin Artaud.

Artaud hat ein „Théâtre de la Cruauté"²⁴ ", gefordert, das wie die Pest darauf abzielt, den Körper zu deorganisieren und zu transformieren. Der Zuschauer soll durch die Grausamkeit aus seiner Passivität herausgerissen werden und körperlich eine Katharsis erfahren, aus der er wie aus einem Alptraum aufwacht. Orlan ist sich bewusst, dass ihr Publikum mehr leidet als sie. "I am sorry I have to make you suffer..."²⁵ Der Körper wird als Fleisch und Blut zum Ort einer Authentizität jenseits von Mythos, Gott und Intellekt, die eine Selbsterkenntnis auch von Tabuisiertem ermöglicht. „Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits."²⁶, stellte in den 30er Jahren Artaud fest, oder wie Michel Serres es aktuell formuliert:

"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. La science parle d'organes, de fonctions, de cellules et de molécules, pour avouer enfin qu'il y a beau temps que l'on ne parle plus de vie dans les laboratoires mais elle ne dit jamais la chair, qui, tout justement, désigne le mélange, en

²² Antonin Artaud, [Mai 1933] 1964

²³ Orlan [1995] 1998, ibid.

²⁴ Antonin Artaud, (Mai 1933) 1964, p. 131ff

²⁵ Orlan, Conference, 2000

²⁶ Antonin Artaud, 1964, p. 153

// SCHNITT/STELLE Körper

un lieu donné du corps, ici et maintenant de muscles et de sang, de peau et de poils, d'os, de nerfs, et de fonctions diverses qui mêlent donc ce que le savoir pertinent analyse."²⁷

Diesen Text von Michel Serres verwendet Orlan, um eine Serie von „Reliquaires"(Reliquien) , „Suaires"(Grab, -Leichentücher) zu erstellen. Der Text in mehreren Übersetzungen dient als Leinwand, Hintergrund für Bildobjekte aus Hautfetzen und Operationsmaterial, die sie in Stahl und Glas einschweißen lässt.²⁸ In dieser Aktion stellt Orlan eine Verbindung zur Reliquienkultur und der Wort/Fleisch Verwandlung in der christlichen Tradition her, auf die sich in ihrem „Manifest" explizit bezieht.²⁹

Die siebte Operation am 21. November 1993 in New York³⁰ wird per Satellit in mehrere Orte live übertragen. Nicht nur die Beobachtung des chirurgischen Schnitts ist möglich, sondern auch Interaktion durch Fragen. Der Schnitt wird weltweit zum öffentlichen Diskurs.

In den nachfolgenden 40 Tagen werden in der Fotoserie „Omniprésence"³¹, den Fotografien, die die täglichen nachoperativen Veränderungen im Fleisch des Gesichtes von Orlan zeigen, Abbildungen gegenüber gestellt, die durch ein Computermorphing entstanden sind. Die „body-machine" trifft auf die „computer-machine".³² Bei den früheren Operationen diente Orlan ein digital entworfenes Bild nur als Vorlage³³ für den Schnitt in das Fleisch, der dieses wie Software formatiert: „This is my body...this is my software...- Ceci est mon corps... Ceci est mon Logiciel..."³⁴. Der Prozess des Herstellens findet nach wie vor innerhalb der „body machine" statt. Die Medientechnologie wird eingesetzt, um den Schnitt dem öffentlichen Diskurs zugänglich zu machen, aber sie gestaltet den Körper weder zusätzlich noch stellvertretend. Mit der Gegenüberstellung von „computing machine" und „body machine" in „Omniprésence" wird

²⁷ Michel, Serres, 1991

²⁸ „This text is engraved in a piece of shatterproof glass 12cm x 9cm x 1m. In the centre of this plate of glass there is a circular recipient containing 20 grams of my flesh preserved in a special liquid. The whole is framed with a soldered metal frame, creating the impression of inviolability."

Orlan Official Website 1999/2000, http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/relicary/reliquaires.html [12.07.2003][nicht mehr online]

²⁹ 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]

³⁰ durchgeführt von Majorie Cramer, die auch die achte und neunte Operation vornimmt.

³¹ Orlan Official Website 1999/2000

http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/omnipresence/omni_1.html [12.07.2003] [nicht mehr online]

Orlan Official Website Relaunch 2003, <http://www.orlan.net/> -> artwork -> installations and video [15.04.2005]

³² Orlan [1995] 1998, p. 322

³³ ibid.

³⁴ Orlan Official Website 1999/2000, http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/index1.html [12.07.2003] [nicht mehr online]

neben dem Schnitt in das Fleisch das Morphing als die Möglichkeit einer weiteren Form des Herstellens von Körper, nämlich innerhalb des digitalen Mediums präsentiert. Inzwischen hat Orlan ein neues Projekt „Self-Hybridations“³⁵ ausschließlich mit 3-D-Computerbildern entwickelt. Termine für weitere Schnitte in das Fleisch nach insgesamt zehn Operationen stehen nicht fest.

1.2 Cindy Jackson: „Barbie Experiment“

Die Amerikanerin Cindy Jackson beginnt 1988 im Alter von 33 Jahren das „Barbie Experiment“, eine Serie von plastischen Operationen, deren Anzahl mit bislang knapp 50 Eingriffen als Weltrekord gilt.³⁶ Ihr geht es nicht um eine Kunst-Performance, sondern um eine Transformation ihres Körpers mit alltagspraktischen Effekten innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen. Das Ziel ist, den eigenen Körper als „real me“ herzustellen, als die Körpergestalt, die Cindy Jackson sich als ihren „wahren“ Körper vorstellt. Jeder der Schnitte bedeutet für sie, einen Teil des genetisch vorgegebenen und von ihr ungeliebten Körpers abgeschnitten zu haben: „I felt like a misfit in my old face and body; it never felt right.“³⁷ Bereits als Kind litt Cindy Jackson unter der vermeintlich schöneren und erfolgreicheren Schwester.³⁸ So verbindet sie mit einer Barbie-Puppe, die sie als Geschenk erhielt, die Vorstellung von einem schöneren Körper und besseren Leben. Das Idol der Barbie markiert „... dieses letzte Stadium in der Geschichte der Körpermodellierung [...], eine Form die durch ihre Norm jenseits der Geschlechterdifferenz, jenseits von Geburt und Tod, zu einer Unsterblichkeit führt.“³⁹

„Schönheit“ ist für Cindy Jackson eine messbare Größe: bestimmt durch Parameter wie der Goldene Schnitt, die „Waist-Hip-Ratio“ (WHR)⁴⁰, die sich auf physische Maße und Proportionen beziehen, und durch die Aufmerksamkeit, die einem andere Menschen, insbesondere selbst gesellschaftlich anerkannte schenken. „I was never popular in high school, unlike the pretty girls who got to be cheerleaders and date football players.“⁴¹ Der Schnitt in den eigenen Körper soll (natur)gegebene Grenzen überschreiten, nicht aber gesellschaftliche Definitionen. Das Ziel des „real me“⁴² bleibt eingebunden in soziale Akzeptanz.

³⁵ Orlan Official Website Relaunch 2003, <http://www.orlan.net/> ->artwork -> Self-hybridation [15.04.2005]

³⁶ Cindy Jackson Official Website 07.01.2002, relaunched 07/2003, <http://www.cindyjackson.com> [15.05.2004]

³⁷ ibid. „Presscuttings“ [07.01.2002] Diese Ausschnitte sind nicht mehr auf der relaunchten Site zu finden.

³⁸ Carmen Butta 2002, p. 10f

³⁹ Gerburg Treusch-Dieter 1994a, p.25; zum 45. „Geburtstag“ der Barbie-Puppe- sie kam 1959 auf den Markt-gibt es eine große Wanderausstellung, cf. <http://www.barbiestory.at/v2/> [15.04.2005]

⁴⁰ „Divide your waist size at its smallest by your hip size at its largest.[...]many experts agree that women with ratios of 0.8 or lower and men with ratios of 1 or lower are in good shape.“
<http://www.usnews.com/usnews/nycu/health/hescale.htm> [07.01.2002] [nicht mehr online]

⁴¹ Cindy Jackson Official Website 07/2003, <http://www.cindyjackson.com/biography.html> [15.04.2005]

⁴² Cindy Jackson Official Website 07.01.2002, <http://www.cindyjackson.com> „Presscuttings“,

Eine Illustrierte und eine Puppe retteten ihr immer aufs Neue das Leben. Wenn der Postbote das neue Harper's Bazaar - Magazin brachte, griff Cindy Jackson als Erste zum Heft und fraß die abgebildeten Mädchen und Frauen mit den Augen auf, als würde sich deren Schönheit dadurch auf sie übertragen. In Tagträumen flüchtete sie sich in den Plastikkörper ihrer Barbie-Puppe, hatte deren schlanke Beine, Stupsnase, geschwungene Wimpern und herzförmigen Mund. Sie war dann so hinreißend, dass alle Welt sich auf sie stürzte, um sie zu begrüßen, sie zu bedienen, ihr Nettigkeiten zu sagen.⁴³

Als es ihr finanziell möglich ist, beginnt Cindy Jackson Schnittweise ihre Vorstellung von einem Körper zu realisieren, aus dem sie nicht mehr zu fliehen wünscht.⁴⁴ Sie fängt mit einer Operation ihrer Augenlider an. Der Blick aus den neu gestalteten, weit geöffneten Augen in den Spiegel versetzt Cindy Jackson in ein Glücksgefühl. Sie sieht zum ersten Mal einen Körper, den sie (teilweise) als den eigenen akzeptieren kann. Mit der Kunst und Technik des Chirurgen hat sie sich nach ihrer eigenen Vorstellung herstellen können. Sie startet zu einem „marathon of surgery“, um so viel als möglich von ihrer Vorstellung umsetzen zu lassen.⁴⁵ Über 12 Jahre und mehr als 70.000 Dollar investiert Cindy Jackson in die Schnitte, die sie ihrer Wunschgestalt annähern sollen.⁴⁶

Für Cindy Jackson Jackson ist - anders als für Orlan- das Resultat entscheidend. Sie geht von einer festumrissenen Vorstellung aus, nach der sie ihren Körper gestalten will. Die Entscheidung zum Schnitt richtet sich gegen das (Natur)-Vorgegebene und trifft eine Auswahl aus einer Vielfalt von Vor-Stellungen. Nicht die Abfolge von Identitäten ist ihr Ziel, sondern die eine Identität, von der sie gleichermaßen Schönheit, Wohlempfinden und soziale Anerkennung erwartet. Die Frage „Wie will ich aussehen?“, verschiebt sich zu „Wie muss ich aussehen wollen, um erfolgreich zu sein?“ Dem perfekt her- gestellten Körper werden wie einem Fetisch besondere Effekte zugeschrieben. Der chirurgische Schnitt soll den Körper zwar nicht wie in prähistorischer Zeit von bösen Geistern befreien, aber vom negativ sanktionierten Körper „Vorher“, so dass durch den Körper „Nachher“ Wohlstand, Glück und Erfolg als gleichsam „gute Geister“ herbeigerufen werden. Der Schnitt in das Fleisch erscheint als der Schnitt zum „besseren, glücklichen Leben“. Cindy Jackson spricht von ihrem vorgegebenen und abgelehnten Körper „Vorher“ sowie der mit ihm assoziierten gesellschaftlich negativ sanktionierten Person wie von einer fremden, verstorbenen Person, die von ihr radikal abgeschnitten werden: „I don't even associate myself with that person. She's dead. I cut her

[07.01.2002][nicht mehr online]

⁴³ Carmen Butta, p. 11

⁴⁴ *ibid.*; Wie Butta süffisant anmerkt, nutzt Cindy das finanzielle Erbe, um sich von ihrem genetischen zu befreien. *ibid.* p. 11

⁴⁵ Cindy Jackson im Interview mit Danny Danzinger, Cindy Jackson Official Website 07.01.2002, www.cindyjackson.com, "presscuttings" [07.01.2002] [nicht mehr online]

⁴⁶ *ibid.*

up." ⁴⁷ Und „Nachher“- endlich-: „I started getting successful professional men after me, men with money.“ ⁴⁸ In den gleichsam auf einen Markt reduzierten Geschlechtsbeziehungen wird der optimierte Körper gezielt als Äquivalent gegen die begehrten Blicke eingesetzt. „Men value women for their looks. [...] I decided to turn myself into something more desirable in this society.“ ⁴⁹ Das Begehren ist warengesellschaftlich konditioniert und gilt einem wertschätzenden Blick. Die marktorientierte Inszenierung des Schnitts wird selbst zur erfolgreichen Ware, wenn Cindy Jackson ihre Schnitterfahrungen in Büchern, Videos und persönlichen Beratungen verkauft. ⁵⁰ Das Szenario des Schnitts ist „kein Ort abstoßender Krankheiten, sondern einer der fröhlichen Chirurgie“ ⁵¹, die mit dem perfekten Schnittergebnis das soziale und private „Happy End“ verspricht.

1.3 „L'Art Charnel" und „Fröhliche Chirurgie“

Orlans wie Cindy Jacksons Projekt inszenieren den Schnitt ins Fleisch als Praktiken der Transformation des „ready made“- Körpers zur „self-made“ (Kunst)-Gestalt. „Le corps devient un "ready-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.“ ⁵² Über einen instrumentell- manipulativen Schnitt hinaus, stellen sich „L'Art Charnel“ und „Fröhliche Chirurgie“ der Herausforderung mittels neuester Technologie ein Potential des Körpers freizulegen, das die „Masse“ Fleisch weiter „abbröckeln“ lässt und neuen Einschreibungen Raum gibt. ⁵³

„L'Art Charnel“ hat die Vielfalt der technologisch eröffneten „Differenzfelder“ ⁵⁴ potentieller Körper(bilder) in ihren chirurgischen Performances als prinzipiell unendliche Abfolge temporärer Interfaces im Sinne von „Zwischengesichtern“ inszeniert und zur öffentlichen Diskussion gestellt. Nicht ein bestimmtes Resultat, sondern der Vollzug und das Szenario des Schnitts sind das Ziel, dem Bedeutung zukommt. Die Praktik der „défiguration et refiguration“ ⁵⁵ des "ready

⁴⁷ Cindy Jackson im Interview mit Danny Danzinger, Cindy Jackson Official Website 07.01.2002, www.cindyjackson.com, "presscuttings" [07.01.2002] [nicht mehr online]

⁴⁸ *ibid.*

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ Amanda Blinkhorn 09.11.2001, The valley of the dolls, HAM & HIGH, Hampstead & Highgate Express

⁵¹ Cindy Jackson, in: Carmen Butta 2002, p. 1

⁵² 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]

⁵³ cf. Einleitung

⁵⁴ Donna Haraway 1995 bezeichnet hiermit das Muster, das an die Stelle einer naturalistischen und essentialistischen Codierung des Verhältnisses von Natur und Kultur getreten ist. p.48; p. 172

⁵⁵ 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,

made" des eigenen Körpers will im radikalen (und blutigen) Diskurs öffentlich und stets erneut die natürlichen wie die gesellschaftlichen Konventionen aufbrechen und überschreiten. „L'art charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public.“⁵⁶

Von der „Fröhlichen Chirurgie“ wird das Szenario des Schnitts auf der Oberfläche der sozialen Konventionen inszeniert. Wie die „Fröhliche Wissenschaft“ orientiert sie sich an einer (Lebens)-Kunst, die „tapfer [ist] bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten...“⁵⁷ Sie entwickelt und realisiert Schnittmuster des Machbaren, wobei die „Tiefe“ des Schnitts als Eingriff und als Blick in den geöffneten Körper im Szenario ausgeblendet bleibt. Als „Vorher / Nachher“ Ereignis wird der Körper als Fleischmaterial und als „Plastik“ - Produkt inszeniert. Cindy Jackson erscheint als die Inkarnation der vorgestellten Plastik – Barbie. Ihr Körper ist (die) Plastik im Doppelsinn von Form und Material. „Auf der einen Seiten der tellurische Rohstoff, auf der anderen Seite der perfekte Gegenstand. Zwischen diesen beiden Extremen nichts; nichts als ein zurückgelegter Weg, der von einem Angestellten mit Schirmmütze, halb Gott, halb Roboter, überwacht wird.“⁵⁸ Diese Beschreibung der Herstellung eines Plastikproduktes erweist sich als gleichermaßen zutreffend für die Herstellung des Plastikkörpers durch die „Fröhliche Chirurgie“. Das Szenario focussiert die „fröhlichen“ Ereignisse, durch die der „self-made“ Körper zum erfolgreichen Tauschobjekt wird. Der Schnitt verschwindet im Resultat. Er wird nur mehr unter dem Aspekt der Erfolgskontrolle, d.h. des gelungenen Produkts betrachtet. Cindy Jackson nimmt als Beobachterin an Operationen teil, um hieraus Ratgeber für andere „Schnittwillige“ zu entwickeln.⁵⁹ Der Blick in den geöffneten Körper gilt nicht der Selbst/Erkenntnis, sondern den „Tipps“ für ein sozial erfolgreiches Produkt. Der Schnitt wird zur Warenproduktion: Das „wahre“ Ich („real me“) erweist sich als „Ware“, als ein Körper, der sich durch einen (besseren) Tauschwert bestimmt. Mit dem Verschwinden der herstellenden Prozesse im Resultat verdinglichen die Schnittmuster der möglichen Körper zur „zweiten Natur“. Sie erscheinen als Dinge, die als Waren käuflich sind und „vertrackte“, „sinnlich-übersinnliche“⁶⁰ Wirkungen zeigen. Die Schnittmuster der Körper wirken als Fetische sozialer Anerkennung, die zugleich die Bedingungen ihrer gesellschaftlichen Normierung verschleiern und einem öffentlichen und überschreitenden Diskurs entziehen. „We become what

<http://www.digitaldiva.de/salon/orlan/orlanwork.html> [15.04.2005]

⁵⁶ *ibid.*

⁵⁷ Friedrich Nietzsche, [1882], 1988, p. 352

⁵⁸ Roland Barthes 1964a, p. 79

⁵⁹ Cindy Jackson im Interview mit Danny Danzinger, Cindy Jackson Official Website 07.01.2002, www.cindyjackson.com, „presscuttings“ [07.01.2002] [nicht mehr online]

⁶⁰ Mit diesen Attributen hat Karl Marx [1867] 1972 den „Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis“ beschrieben., p. 85ff

we see" bezeichnet in der "Fröhlichen Chirurgie" nicht mehr die Schnittstelle von Vor- und Herstellung einer Vielfalt an Bilder und Mustern von Körpern, sondern die Schnittstelle von Angebot und Nachfrage einer marktorientierten Produktpalette an Körpermustern, denen in der Konkurrenz des Arbeits- und Beziehungsmarktes folgen muss, wer erfolgreich sein will. Die Vielfalt, die die Technologie eröffnet hat, wird zur Ideologie ihrer selbst. Aus dem kombinatorischen Spiel, wie es „L'Art Charnel“ inszeniert, wird in der "Fröhlichen Chirurgie" der Plan zum Kauf des Körpers als Ware: „Mit Ende 20 das erste Peeling, dann etwas Botox und Lasern. Mit 50 das erste Facelift, das zweite mit 65.“⁶¹ Die „Fröhliche Chirurgie“ beansprucht mit dem Resultat des perfekten Körpers ein „Happy End“, das allerdings nur durch immer neue Schnitte erhalten werden kann. Mit zukünftigen Schnitten muss die hergestellte Kunstgestalt vor der natürlichen Bedrohung des Alterns und Verlusten in der sozialen Konkurrenz geschützt werden.⁶² In dieser Hinsicht muss Cindy Jackson das „Happy End“ ihres „Barbie Experiments“ relativieren: „I've finished with the major surgery that completely changed my face and body. From here on in it will be a case of having procedures now and then to maintain a youthful look...“⁶³

„L'Art Charnel“ definiert die Praktiken ihres Schnittszenarios als eine Arbeit, wie sie für ein Selbst-Portrait zu leisten ist. Die Besonderheit gegenüber dem klassischen Selbstbild ist, dass der Schnitt dessen Oberfläche und Grenze, die Haut, überschreitet und das Selbst-Portrait in das Fleisch einschreibt. „L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps.“⁶⁴ Mit dem Schnitt und Blick in den geöffneten Körper wird dieser als ein Text lesbar und editierbar. „L'art charnel transforme le corps en langue.“⁶⁵ Orlans „Manifest“ proklamiert nicht nur das eigene Werkverständnis, sondern markiert zugleich die Einsatzpunkte, von denen aus der Schnitt in das Fleisch unter den Bedingungen und Möglichkeiten der Techne begriffen werden kann. Die „Eroberung als Bild“⁶⁶ ist die leitende Perspektive für die Sondierung der Schnittstelle Körper als einem Differenzfeld von Körpermaterial und den Vorstellungen, die als Körperbilder medial vermittelt

⁶¹ DER SPIEGEL 12/2000 - 20. März 2000, Wochenmagazin Hamburg, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,69499,00.html> [12.01.02] [kostenpflichtig 15.04.2005]

⁶² Altsein gelte fast als Krankheit, erklärt Edgar Biemer, Professor für plastische Chirurgie am Münchner Klinikum rechts der Isar. "Früher hat man die Erfahrung und Würde des Alters geachtet[...], heute ist es oft im Weg. Falten und hängende Lider werden in manchen Berufen schon als Zumutung empfunden." DER SPIEGEL 12/2000 - 20. März 2000, Wochenmagazin Hamburg, online: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,69499,00.html> [12.01.02] [kostenpflichtig 15.04.2005]

⁶³ Cindy Jackson Official Website, <http://www.cindyjackson.com/faq.php> [15.04.2005]

⁶⁴ 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]

⁶⁵ ibid.

⁶⁶ cf. Einleitung, 1.2 Im Blick: Die „Eroberung“ der Schnittstelle Körper „als Bild“

werden und den Körper in seiner Herstellbarkeit wahrnehmbar machen. Die Muster und Ereignisse des Schnittszenarios ins Fleisch werden entlang des Konzeptes des Selbstportraits und seines Überschreitens aufgezeigt. Dem Spiegelbild kommt dabei als Stelle der imaginären Selbstinszenierung und Vermittlung des Körperbildes eine besondere Position zu. Seine Grenze wird mit dem Schnitt in das Fleisch überschritten und zu einem „neuen“ Spiegelstadium eröffnet. Die Haut, die als umhüllendes Surface das Selbstportrait eingrenzt, wird zum durchlässigen Interface. Aktuelle Medienapparaturen vermitteln den Blick in den geöffneten Körper und auf sein Potential eines anderen Körpers, das als Selbstportrait mit chirurgischem Schnitt gleichsam in das Fleisch eingeschrieben werden kann.

2 Körper und (Spiegel)- Bild

Seit der Renaissance lassen sich die ersten Selbstportraits nachweisen.⁶⁷ Mit dem Ende der mittelalterlichen hierarchischen Ordo beginnt der Einzelne sich als Individuum vor- und darzustellen. Die Fremdreferenz auf christliche Werte weicht zunehmend der Selbstreferenz. Doch statt einer Identität wird eine innere Zerrissenheit wahrgenommen. de Montaigne(1533-1592), hat die für seine Zeitgenossen typische Erfahrung beschrieben: Der Selbstbezug mit dem Ziel „weiter nichts als mich selbst (zu) entdecken“, hat immer wieder zum Ergebnis, „nicht viel Festigkeit in meiner Seele gefunden“ zu haben.⁶⁸

Auch der äußere Körper wird aus dem eigenen Blickwinkel immer nur fragmentarisch, zerstückelt wahrgenommen. Erst durch die Vermittlung von außen durch ein Bild, das als Vorstellung des eigenen Körpers funktioniert, entsteht das Bild eines einheitlichen und „ganzen“ Selbst. Das Imaginäre muss leisten, was vormals als Effekt religiös-mythischer Praktiken in den Körper eingeschrieben wurde: die Integration des Selbst.⁶⁹ Der Körper enthält kein ontologisch vorgegebenes „mit sich selbst übereinstimmende[s] Bild“⁷⁰, sondern wird von historisch-sozialen Vorstellungen und Wahrnehmungsmustern geprägt. So werden einige der frühen Selbstportraits mit Hilfe von Assistenzbildern gemalt, die noch religiöse Motive mit Darstellungen von Heiligen und Madonnen als Vorbild für die eigenen Gesichtszüge zeigen. Erst mit dem Einsatz des Spiegels als Bezugspunkt wird der eigene Blick auf den Körper im Bild festgehalten. Die Besonderheiten der Wahrnehmung des Körpers an der Schnittstelle von Fleisch und dem

⁶⁷ Portraits zur „memoria“, der Erinnerung an abwesende oder tote Personen gab es bereits in der Antike. Die Schriften des Plinius Secundus d.Ä. (23-79) zur Malerei und ihrer Gedächtnis- und Stellvertreterfunktion sind in der Renaissance wieder aufgegriffen worden, etwa von Leon Battista Alberti in seinen Ausführungen „Della pictura“, 1435/36.
Stefanie Marschke 1998

⁶⁸ de Montaigne, 1575, dt. 1991, p. 183;120

⁶⁹ La Mettrie, 1748

⁷⁰ Michel Foucault 1974a, p. 85

Bild, das der Spiegel vermittelt, hat Lacan in seinen Ausführungen zum „stade du miroir“⁷¹ analysiert. Die Grunderfahrung des zerstückelten Körpers und der Jubel des Kleinkindes, wenn es zum ersten Mal im Spiegel seinen ganzen Körper erblickt, bilden keine abgeschlossene Phase der Ontogenese, sondern sind ein Effekt der strukturellen Anordnung von Körper, Selbstbild und seiner Vermittlung im Spiegel, die das Schnittmuster für einen infiniten Prozess immer nur temporärer Zustände eines „ganzen“ Körpers festlegt. In Lacans Konzept lassen sich daher grundlegende Parameter für die Sondierung der aktuellen Schnittszenarien des Körpers aufzeigen.

2.1 Der zerschnittene Körper

Es ist ein Schnitt in das Fleisch, mit dem die Erfahrung des eigenen Körpers beginnt: Der Schnitt durch die Nabelschnur trennt die Einheit mit dem Körper der Mutter. Das ursprüngliche „Eins-Sein“ ist unwiderruflich verloren. Mit dem Schnitt ist eine vollständige Trennung in zwei Körper vollzogen, die einander als jeweils Anderer gegenüberreten. Dieser Verlust wird als das Trauma des Zerstückelt-Seins erlebt. Über das Kleinkindstadium hinaus bestimmt es das lebenslange Szenario der Selbstkonstitution und der Beziehung auf den Anderen, das diesen Mangel aufzuheben begehrt. Im Empfinden, desorganisiert und unkoordiniert zu sein, wird der eigene Körper als „corps morcelé“, „zerstückelter Körper“⁷² wahrgenommen. Der Blick bestätigt das Empfinden. Das auf den eigenen Körper gerichtete Auge erfasst ihn nur als Ausschnitt.

Diese Sichtweise der „Selbstanschauung“ hat der Physiker Ernst Mach in einer Zeichnung (ca. 1880)⁷³ festgehalten. Augenbrauen, Nasenseite und hochgezwickelter Schnurrbart bilden einen Rahmen für den Blick, innerhalb dessen das eigene Auge den Körper erfasst. Das Auge ist selbst Stück des Körpers, liegt aber gleichwohl nicht in seinem Blickfeld. Auch der lang vor ihm ausgestreckte liegende Körper ist für das Auge nur als Ausschnitt sichtbar. „Die Sinne täuschen nie und zeigen nie richtig.“⁷⁴ Mit diesem Paradoxon hat Mach die Verstrickung beschrieben, in der sich die „Selbstanschauung“ befindet: das Auge sieht den eigenen Körper und ist insofern keine Täuschung, aber es kann ihn nicht „richtig“ zeigen.

⁷¹ Das französische "le stade du miroir" bezeichnet vorrangig das strukturelle Arrangement: "(Kampf)-Stadion" und erst dann die zeitliche Dimension: "Stadium".

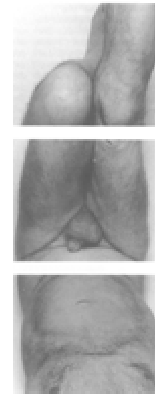
⁷² ibid.

⁷³ Die Zeichnung ist in der 4. Aufl. von Machs "Analyse der Empfindungen" aus dem Jahr 1903 enthalten, ist aber vermutlich schon einige Jahrzehnte früher entworfen worden.

⁷⁴ Ernst Mach, zit. hier: Homepage Mauthner Gesellschaft s.a., <http://www.mauthner-gesellschaft.de/mauthner/fm/maumach.html> [10.06.01][nicht mehr online]



// 08/ Selbstanschauung/ Ernst Mach ca. 1880



// 09/ Self Portrait/ John Coplans 1994

Die gleiche Perspektive stellt das Selbstportrait von John Coplans dar, das Anfang der 90er als Fotografie entstanden ist. Die Linse der Kamera nimmt die Stelle des Auges ein. Die Verschiebung nach vorne lässt die Begrenzung durch den Rahmen verschwinden, behält aber den Blickwinkel des Auges auf den eigenen Körper bei. Die Trennung des Bildes in Ab- und Ausschnitte sowie die leicht versetzte Montage zwischen Torso und Beinen verstärken die Wahrnehmung der Zerstückelung.

Der Blick auf den eigenen Körper führt nicht aus dem Trauma des „corps morcelé“ hinaus. Vom eigenen Auge aus betrachtet, verdoppelt sich der Schnitt und hält ihn in einem auswegslosen „loop“ gefangen. „Das Auge ist einerseits abgetrennt von dem, was es sieht- den Körper; andererseits ist es untrennbar von dem, wie es sieht- als Körper.“⁷⁵ Auch als externer Betrachter kann das Auge nicht seine Innen- Position verlassen, die es selbst als Körper(stück) zum zerschnittenen Auge macht. Das Auge „...(beißt) in seinen eigenen Augapfel.“⁷⁶ Zugleich überblendet und ausgeblendet, gleicht der Blick einem Möbiusband⁷⁷, dessen Grenze von Innen- und Außen nicht eindeutig markiert ist, sondern an einer „unbekannten Schnittstelle“⁷⁸

⁷⁵ Gerburg Treusch- Dieter, 2000, p. 256

⁷⁶ ibid.

⁷⁷ Ein endloses geflochtenes Band: An beiden Enden verdreht zusammengefügt, wechselt die Vorderseite des Bandes in die Rückseite über. Eine Fortentwicklung bildet die drei- oder mehrdimensionale "Kleinsche Flasche". Sie wird in der Endophysik gern als Metapher verwendet, um eine unbestimmte Schnittstelle zwischen dem Objekt und einem Beobachter zu bezeichnen, die das Resultat wiederholter und unauflösbarer Paradoxien ist. cf.

Ureda -> Lexikon 2002, <http://ureda.digitalworx-ezine.de/php/lexikon/566.html> [15.04.2005]

Douglas R. Hofstadter [1979] 1991, p.33ff, p.297

⁷⁸ ibid.

// SCHNITT/STELLE Körper

ineinander übergeht. Es bleibt systematisch ein „blinder Fleck“, ⁷⁹ eine Abwesenheit, eine Unmöglichkeit: „Wir sehen nicht, dass wir nicht sehen.“⁸⁰

Diese Abwesenheit im Blick auf den eigenen Körper hat Peter Weibel 1973 innerhalb der Videoinstallation „Kruzifikation der Identität“ unter dem Titel „Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit“ inszeniert.⁸¹ Kameras und Monitore sind so angeordnet, dass der Betrachter sich in den Bildschirmen wie im Blick auf sich selbst nie von vorne sehen kann. So sehr er sich auch wendet und windet, in der Beobachtung seiner selbst bleibt der Betrachter in der „Unbestimmtheit“ gefangen, den eigenen Körper nur als differierende Teile und den eigenen Blick nicht sehen zu können.

Lacan hat auf die analoge Struktur von Augenblick und (modernem)Subjekt hingewiesen.⁸² "Die gesamte Wissenschaft [seit Descartes] beruht darauf, dass Subjekt auf ein Auge zu reduzieren...."⁸³ Um aus der Erfahrung der Zerschnittenheit ⁸⁴zu einer Selbst-Gewissheit zu finden, folgen beide einem selbstreflexiven Muster: das Subjekt als Denkendes will sich selbst denken, so wie das Auge als Sehendes sich sehen will.⁸⁵ Die Unmöglichkeit, in der der Selbstbezug Blick und Subjekt befangen hält, hat Lacan als ein struktureles Verhältnis formalisiert:

\$ Das zerschnittene S(elbst): das durchgestrichene S bezeichnet das Selbst, das im Realen nicht existiert.

a Das imaginäre Andere: Objekt "klein a" ist die "Mehrlust" nach Einheit, etwas, das aus dem eigenen Körper stammt, aber immer schon von ihm getrennt ist und nur im Imaginären, als Vorstellung existiert.⁸⁶ "Dieses andere ist das klein a, um das ein Kampf geführt wird, dessen Seele die Augentäuschung ist."⁸⁷

\$ <a die Unmöglichkeit, der "loop": Zwischen\$ und a besteht eine Anziehung, die aber den Mangel nicht aufzuheben vermag, sondern immer wieder zu der Stelle führt, an der \$ seine

⁷⁹ Heinz von Foerster, 1998, hat sich wiederholt mit diesem Phänomen befasst und in seinen erkenntnistheoretischen Implikationen untersucht.

⁸⁰ ibid.

⁸¹ Der Text von Rudolf Frieling 2000 verweist auf eine Abbildung der Installation von Peter Weibel und enthält eine kurze Beschreibung.

⁸² Jacques Lacan, 1980, I

⁸³ ibid. zit. und übersetzt nach Mikkel Borch-Jacobsen, 1991, p. 54

⁸⁴ vgl. oben, p. 20; Anm. 60

⁸⁵ Foucault nennt das Subjekt "eine seltsame, empirisch-transzendente Doublette", 1974, p. 384

⁸⁶ Peter Widmer, 1990, p. 130

⁸⁷ Jacques Lacan, 1995, p. 82

Zerschnittenheit erfährt.⁸⁸ „Das Subjekt ist, wenn man so sagen kann, in innerem Ausschluss seinem Objekt eingeschlossen.“⁸⁹

Die "Unmöglichkeit" von Auge und Subjekt in ihrem Selbstbezug kann nur aufgebrochen werden von der Vorstellung her, der Stelle, die "vor" ihm liegt. Das Subjekt muss "...vor dich projiziert ...objektiviert" werden.⁹⁰ Es geht - nach Heidegger- im engen Sinn um ein "posing-before", "the bringing- before- itself and what-is-brought-before-itself and made 'visible' in the widest sense."⁹¹

Das zerschnittene Selbst sieht sich als Einheit nur unter der Bedingung der Vorstellung, durch die es zum Objekt für das Auge wird. Das kann nicht im Realen erfolgen, sondern im Imaginären.⁹² Eine mögliche Vorstellung bildet das Assistenzbild, das einen anderen Körper als Ganzen darstellt. Vom Auge als äußerer Gegenstand betrachtet, wird es vom Selbst als ein Bild der eigenen Einheit wahrgenommen. Auf diese Weise sind die ersten Selbstportraits gemalt worden. Der „loop“ des Selbstbezuges wird aufgebrochen, indem der Blick gegenüber einem anderen Objekt eine distinkte Außenposition einnimmt. Erst über die Vermittlung des so wahrgenommenen Bildes des anderen Körpers erfolgt der Rückbezug auf das „Innen“, den eigenen Körper, der durch diese „Assistenz“ von außen nun ebenfalls als ganzer Körper vorgestellt werden kann. „Der zerstückelte Körper findet seine Einheit im Bild des Anderen, das sein eigenes antizipiertes Bild ist.“⁹³

Die Spiegelung ist eine weitere Form der Vorstellung des Selbst, auf die schon Sokrates im Dialog mit Alkibiades hingewiesen hat. „Du hast doch bemerkt, dass, wenn jemand in ein Auge hineinschaut, sein Gesicht in der gegenüberstehenden Pupille erscheint, wie in einem Spiegel, was wir deshalb das „Püppchen“ nennen...“⁹⁴ Nicht im Blick auf den eigenen Körper, sondern im Blick auf das Auge des anderen findet das Auge das Bild des eigenen Körpers als „Püppchen“ gespiegelt. Diese strukturelle Anordnung von Körper, Körperbild und medialer Vermittlung hat Lacan in ihrem Potential aufgezeigt, den eigenen Körper als Einheit zu erkennen und dabei zugleich zu verkennen.

⁸⁸ ibid. p. 62

⁸⁹ Jacques Lacan, 1978, p. 238

⁹⁰ ibid., 1980, I, zit. und übersetzt nach Mikkel Borch-Jacobsen, 1991, p. 54

⁹¹ Heidegger, zitiert in: Mikkel Borch-Jacobsen, 1991, p.54; durch die englische Übersetzung werden die Konnotationen von "Vor-Stellung" deutlicher als im deutschen Original.

⁹² Das Reale bezeichnet bei Lacan das, was jenseits von menschlicher Erfahrung liegt. Das Imaginäre ist der vorsprachliche Bildraum. cf. Peter Widmer 1990, p. 23ff

⁹³ ibid.

2.2 Der Augenblick im Spiegel: das (V)erkennen

Das Spiegelbild ist immer wieder als geheimnisvoll empfunden worden und bildet den Gegenstand zahlreicher Mythen und Erzählungen. Charles Perrault (1628-1703) hat konstitutive Parameter des Spiegelbildes in der Figur des „Spiegelmenschen“ Orantes⁹⁵ als barocke Metapher beschrieben: Orantes, der „Sehende“, gibt jedem, der ihm begegnet, ein getreues Bild seiner selbst, ohne es erinnern zu können.

Mit „Begegnung“ ist zum einen die strukturell- räumliche Anordnung bezeichnet, durch die der Spiegel eine andere Position als die des Körpers einnimmt, die diesem äußerlich und vorgestellt ist; zum anderen ist auf den zeitlichen Moment hingewiesen, in dem der Blick dem Spiegel „begegnet“. Nur in diesem Augenblick vermittelt der Spiegel ein Bild, das er darüber hinaus nicht zu speichern vermag.

Physikalisch ist das Spiegelbild ein Lichtbild, für dessen Zustandekommen ebenfalls die räumliche Differenz von Körper und Spiegel grundlegend ist: es entsteht, wenn Licht auf einen Körper trifft und dabei seine Ausbreitung ändert. Körper und Spiegel müssen sich an verschiedenen Stellen befinden, damit es zu der notwendigen „Begegnung“ von Körper und Licht kommen kann. Der Spiegel funktioniert als das Bild des eigenen Körpers von einer Stelle aus, an der der Körper sich nicht befindet, sondern die ihm vor-gestellt ist. So findet das Auge im Spiegel den externen Bezugspunkt, von dem aus es sich und den gesamten Körper sehen kann. „Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin...eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin :Utopie des Spiegels...“⁹⁶ Weil der eigene Körper im Spiegel „abwesend“ ist, kann dort der „closed circuit“, der ihn immer wieder als zerschnitten gefangen hält, durchbrochen und der Körper in der begehrten Ganzheit gesehen werden. Der Spiegel ist als das Medium des Körperbildes mehr als ein bloßes Instrument zum Transport einer Vorstellung. Er ist ebenfalls an der Leistung der Techne, zu „entbergen“ und ein Potential hervorzubringen, beteiligt. Denn er vermittelt das Szenario, in dem der Körper als ein Bild wahrgenommen und „erobert“ werden kann, das es außerhalb dieses Szenarios und i.e. ohne die vermittelnde Wirkung des Spiegels gar nicht gibt. Platons „Höhle“ und ihren „Schatten“ vergleichbar, ist mit dem Spiegelszenario der Raum eröffnet, in dem der Körper im Zusammenspiel von Licht und Blick den Ort seiner Vorstellung findet. Zwischen Körper, Bild und dem Medium entwickelt sich eine „Komplizenschaft“⁹⁷: der unvermittelte Blick auf den Körper scheitert und bedarf des medial vermittelten Bildes, das wiederum nur als die Vorstellung des Körpers und im Augenblick auf ihn entsteht. Das Szenario ordnet Positionen

⁹⁴ Sokrates, Alkibiades I, 132 d ff, zitiert in: Farideh Akashe-Böhme 1992a, p. 38

⁹⁵ Charles Perrault 1661, zitiert in: Mario Perniola 1990, p.65ff

⁹⁶ Michel Foucault 1990, p. 39

⁹⁷ Hans Belting, Mediale Körper. Neue Fragen an das Bild, Vortrag 15.09.2001,

und Wirkungen an, die sich durch ihre Differenz zueinander bestimmen, aber weder eine Hierarchie von Ur- und Abbild noch eine Ersatzwelt begründen. Der Spiegel stellt keinen illusorischen Körper her, sondern öffnet dem Fleisch den illusorischen Raum seiner Vorstellung.

Im Spiegel erfasst der Augenblick das „Ich-Ideal“ seines ganzen Körpers.⁹⁸ Das Kleinkind bricht bei seinem Anblick fasziniert in Jubel aus.⁹⁹ „Faszination ist absolut wesentlich für das Phänomen der Ich-Konstitution. Als faszinierte nimmt die unkoordinierte, inkohärente Verschiedenheit der anfänglichen Zerstückelung ihre Einheit an.“¹⁰⁰ Das erblickte „Moi“ ist imaginär, an die Vorstellung und den Augenblick gebunden. Der Spiegel ist ein Medium, das das Bild, das es vermittelt, nicht über den Augenblick hinaus speichert, so dass es so flüchtig ist, wie der Blick, den das Auge auf ihn richtet. „Was Du da siehst, ist der Schein des zurückgeworfenen Bildes, aus sich selbst ist es nichts: mit dir erscheint es und bleibt es, scheiden wird es mit dir.“¹⁰¹ Das Spiegelbild existiert nur „in situ“, im aktiven und aktuellen Augenblick: dem Toten zeigt sich kein Spiegelbild (und auch der Vampir hat in den Erzählungen kein Spiegelbild).

In der Distanz zwischen der Stelle des Spiegels und der Stelle des Körpers, die die Bedingung für das Erkennen des „Ideal-Ich“ ist („me connaître“), liegt zugleich der Grund, dass es stets auch ein „Verkennen“ ist („meconnaître“)¹⁰². An der Stelle des Spiegels kann der Körper vor sich selbst (und aus dem „loop“ des Selbstbezugs) treten. Er erkennt sich an einer von ihm getrennten Stelle.¹⁰³ Mit dieser befreienden Bewegung geht die des „Verkennens“ einher, die zu erneuter Verstrickung führt: das Körperideal im Spiegel ist eine „Heterotopie“, an fremder Stelle entstanden. Der Körper ist im Spiegel zugleich von sich entfremdet, an ein Bild gebunden, das ihn als sub-ject beherrscht.¹⁰⁴ Der Spiegel „...[schickt] mich auf den Platz zurück, den ich wirklich einnehme. [...] vom Spiegel aus entdeckte ich mich als abwesend auf dem Platz, wo ich bin, da ich mich dort sehe; von diesem Blick aus, der sich auf mich richtet,...kehre ich zu mir zurück und beginne meine Augen wieder auf mich zu richten und mich da wieder einzufinden, wo ich bin.“¹⁰⁵

http://www.iconic-turn.de/upload/Fessenbach_20010915_Vortrag_Hans_Belting.pdf [15.04.2005]

⁹⁸ Jacques Lacan, *ibid.* p. 64

⁹⁹ *ibid.*

¹⁰⁰ *id.* 1980, p. 68

¹⁰¹ Ovid, *Drittes Buch*, 434

¹⁰² ein von Lacan gern verwendetes Wortspiel

¹⁰³ Mikkel Borch-Jakobsen 1991, p. 82

¹⁰⁴ *ibid.*

¹⁰⁵ Michel Foucault, *ibid.*

// SCHNITT/STELLE Körper

Der Spiegel reflektiert mit dem Körper zugleich die Differenz, die zwischen ihm als Stelle des ganzen Körperbildes und der Stelle des "corps morcelé" bestehen bleibt. Das Auge, das sich, auf den eigenen Körper gerichtet, nie sehen kann, sieht sich im Spiegel zugleich doppelt: als ein zweifaches Augenpaar und auf sich gerichtet. Der Blick auf den Blick im Spiegel(bild) verweist zurück auf die Stelle des eigenen Körpers. Der Blick ist wieder im "loop" des Selbstbezuges gefangen. Das Erkennen des "Ideal-Ich" der Blick des Selbst, das sich selbst sieht, führt nicht zur begehrten Identität, sondern zu einer imaginären Verstrickung, einer verhängnisvollen, tödlichen "passion imaginaire".¹⁰⁶ "Dass ein Bild ein Bild ist und als Bild fungiert, kann im Medium des Imaginären selbst nicht begriffen werden. ...[Es] geht ein perfekter Wahn auf, der seine eigene Realität erschafft und unwiderleglich wird."¹⁰⁷



"Le stade de miroir" wird zum "Spiegelgefängnis."¹⁰⁸ "The mirror captures, freezes..."¹⁰⁹ In ihrer mehrteiligen Installationsserie "Cell" hat Louise Bourgeois das Thema der "Introspektion und der Autofokussierung des Subjekts"¹¹⁰ angesichts des Spiegels zu einem beklemmenden Szenario verdichtet. "Eyes and Mirrors" (1989-1993) zeigt die zu (Marmor)-Kugeln erstarrten Augen in einem Ensemble von Spiegeln, die in einer Zelle angeordnet sind, die von gefängnisartigen Gittern begrenzt ist.¹¹¹

// 10/ Eyes an Mirrors/ Louise Bourgeois 1989 – 93

Der Weg aus dem Spiegelgefängnis beginnt mit dem Schnitt oder Schritt durch den Spiegel hindurch, der das trügerische Bild zerbricht.

3 Schnitt/ Schritt durch den Spiegel hindurch

Die Stelle, von der aus der Zirkel des (V)erkennens im Spiegelbild durchbrochen werden und die Selbstspiegelung ihre Bestätigung finden kann, ist der oder das „Andere“: „Je est un autre“.

¹⁰⁶ Jacques Lacan 1973, I, p.67

¹⁰⁷ Dietmar Kamper 1999, p. 201

¹⁰⁸ ibid.

¹⁰⁹ Mikkel Borch-Jacobsen 1991, p.82

¹¹⁰ Kunstforum, vol. 124, Nov./ Dez. 1993, p. 236

¹¹¹ In einer weiteren Spiegelinstallation "Twelve Oval Mirrors" (1998) stellen 12 drehbare ovale Spiegel mit konvexen und konkaven Wölbungen die "Grenzen zwischen Identitätsbildung und Projektionsfläche dar." Kunstforum, vol 143, Jan./Feb. 1999, p.407

// juttafranzen berlin 2005

// SCHNITT/STELLE Körper

(Rimbaud)¹¹² Es geht um eine gegenüber dem Körper und seine Spiegelung dritte, trennende Instanz, die einen Schnitt in die imaginäre Verstrickung setzt.

Lacan hat innerhalb des Diskurses der Spiegelsituation die Sprache als das Symbolische eingeführt, das als das „Andere“ (A) gegenüber dem Imaginären die erforderliche Trennung herzustellen vermag. Sprache, die das Imaginäre im Symbolischen reflektiert, codiert einen lebenslangen Prozess des Begehrens, durch das die imaginäre Verstrickung als "closed circuit" zerschnitten und zum "feedback circuit" wird.

Gewalt als das Andere führt aus der imaginären Verstrickung heraus zu einer Selbstgewissheit durch Schmerz und Selbstzerstörung. Mit der imaginären Verstrickung durchbricht Gewalt den gesamten Diskurs des Spiegelstadiums: mit blutig physischen Schnitten von der Selbstverstümmelung bis zur Tötung oder durch den Schnitt in das Beziehungsmuster von Körper, Spiegel, Bild bis hin zur radikalen Beziehungslosigkeit, die das Andere der Sprache und das Begehren verweigert.

3.1 Sprache: das Begehren des Anderen

Im Mythos wird der "Zauberspiegel" gefragt und um eine bestätigende Antwort gebeten. "Wer bin ich? Die Frage ist aus Sprache gebaut, die Antwort zeigt sich zuerst als Bild. Eine Differenz entsteht."¹¹³ Magritte hat das im Bild "Le miroir magique" veranschaulicht.

Für das Kleinkind ist es der bestätigende Blick der Mutter, der die gewünschte Antwort gibt. "Es spürt in diesem Blick Macht und Wissen, die dem Bild von sich / aus nie zukommen. Der Blick ‚spricht‘, auch wenn er nicht zu hören ist."¹¹⁴



// 11/ Le miroir magique /
René Magritte 1929

Der Blick ist keine weitere imaginäre Spiegelung durch die andere Person (a), weil er von der Sprache als "Le grand Autre" **A**¹¹⁵ aus erfolgt. Sprache hat ihren Ort im "Symbolischen",¹¹⁶ das ein "Zusammen-geworfenes", „Zusammengefügtes" bezeichnet, was die Bezugnahme auf Andere(s) stets schon einschließt.¹¹⁷ Die symbolische Ordnung impliziert **A**, der/das dem einzelnen Selbst immer vorgegeben ist.

„Vor jeder Verständigung oder Bezeichnung ruft die Sprache die Anwesenheit anderer

¹¹² Während Rimbaud mit diesem Diktum eine subjektive Wahrnehmung beschrieben hat, wird es vielfach in anderen Kontexten zitiert, so auch im Diskurs der Ich-Konstitution in Bezug auf den/das Andere.

¹¹³ Peter Widmer 1990, p. 35

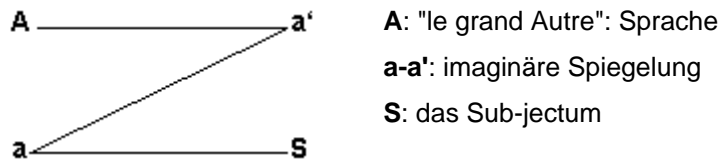
¹¹⁴ ibid.

¹¹⁵ Jacques Lacan 1973, p. 71ff

¹¹⁶ ibid., p. 19ff

¹¹⁷ "sym-ballein" :zusammen-ballen; zusammenfügen

Menschen hervor, lebensgeschichtlich gesehen, zuerst die Anwesenheit der Mutter." ¹¹⁸ Der Einzelne "...findet stets nur die Möglichkeit der bereits entfalten Sprache..." ¹¹⁹ Sprache ist dem zerschnittenen Selbst vorgegeben, eine "Gabe", die es erst als "sub-jectum" konstituiert. ¹²⁰ Sie bleibt ihm gegenüber immer ein "Außen" und kann so jenen "Pakt" begründen, wie Lacan die Beziehung auf den/das Andere nennt, die aus der imaginären Verstrickung herausführt. ¹²¹ Dieses Schema ¹²² verdeutlicht das diskursive Muster:



A bezieht sich von außen auf die Spiegelsituation - **a**: das begehrte „andere“ und **a'**: seine Spiegelung- die nun in ihrer Spannung erhalten bleibt und nicht destruktiv zusammenfällt. Indem die Sprache spricht, konstituiert sie **S** als Sub-jectum, das sich so ebenfalls in Distanz zu **a-a'** befindet. „Wenn das Subjekt spricht, spricht es vom Ort des Anderen aus. Die Kommunikation mit andern läuft über die spiegelbildliche Achse.. Gäbe es nur sie, verschwänden die Gegensätze [...] vom Anderen und vom Subjekt, alles würde zusammenfallen.“ ¹²³

Im Anderen liegt die Stelle, von der aus der Mangel des zerschnittenen Körpers überwunden werden kann. Allerdings um den Preis einer " ...Quadratur der Ich- Bestätigungen." ¹²⁴ Die Mangelerfahrung des zerschnittenen Körpers kann nicht endgültig aufgehoben werden, sondern erfordert stets von Neuem den Bezug auf den Anderen. Mit dem Futurum II "Ich werde gewesen sein" ¹²⁵ beschreibt Lacan das Selbst als einen infiniten Prozess lebenslangen Begehrens. Begehrt wird nicht der Körper des Anderen, sondern sein Begehren, das das eigene Selbst bestätigt. Dieser Augenblick ist flüchtig wie der Blick in den Spiegel. Mit seiner Wahrnehmung ist er bereits vergangen und führt zum erneuten Begehren, das wiederum in der Zukunft liegt,

¹¹⁸ Peter Widmer 1990, p. 43

¹¹⁹ Michel Foucault 1974b, p.398, oder wie Heidegger formulierte, auf den Foucault und Lacan sich beziehen: "Das Dasein hat Sprache". Martin Heidegger 1979, p. 165

¹²⁰ Jacques Lacan 1973, p. 71ff

¹²¹ ibid. p. 44

¹²² ibid. p.81

¹²³ Peter Widmer 1990, p. 66

¹²⁴ Jacques Lacan 1973, p.67

¹²⁵ Hegel hat in der Phänomenologie des Geistes den gleichsam umgekehrten Weg einer Rückkehr zu sich selbst beschrieben, der entsprechend das abgeschlossene Perfekt zuzuordnen ist: "Ich bin, was ich schon immer gewesen bin."

die, sobald sie eintritt, vergangen ist.¹²⁶ Der Zirkel des Selbstbezuges bleibt bestehen: seine Selbstdestruktivität ist lediglich gebannt, und zwar auch nur solange, wie der Prozess des Begehrens des anderen Begehrens nicht abbricht. Das Aufhören des Begehrens ist ebenso tödlich wie die symbiotische Einheit von S und A, die die Differenz a-a' aufhebt. "Liebe" ohne "Selbstliebe" scheitert.¹²⁷ Die Struktur, wechselseitig das Begehrens des Anderen zu begehren, "schließt aus, "Selbstlosigkeit" zur Grundlage und Form eigenen Handelns zu machen; vielmehr wird die Stärke des eigenen Wunsches zum Maß dessen, was man zu geben in der Lage ist."¹²⁸ Die Schnittstelle Körper organisiert sich durch den Eintritt des Anderen statt über den "closed circuit" des imaginären Selbstbezuges über den "feedback circuit" des symbolischen, sprachlichen Bezugs.

3.2 Gewalt: Destruktion des Selbst und des Anderen

Der Spiegelmensch Orantes wird von der Geliebten in 'blindem Hass' getötet, als sie ihr Bild, das er ihr als Spiegel vermittelt, nicht zu akzeptieren vermag.¹²⁹ Die imaginäre Verstrickung wird durch Gewalt zerschnitt/en. Der Blick "hasst" das Selbst im Spiegelbild und wendet sich von ihm ab. Er sieht nicht mehr (hin), "erblindet" oder zerbricht den Spiegel.

Das Motiv, den Spiegel zu verhüllen oder zu zerschlagen, um ein Spiegelbild zu vernichten, das nicht dem begehrten "klein a" der Vorstellung entspricht, findet sich in zahlreichen Erzählungen. Das unbeabsichtigte Zerspringen eines Spiegels gilt (im Aberglauben) als "Unglück", das das Selbst bedroht.

Eine andere Form des gewaltsamen Schnitts richtet sich nicht gegen den Spiegel, sondern gegen den eigenen Körper, den der Augenblick im Spiegel nur flüchtig vermitteln kann. Als radikalste Form ist es die vor dem Spiegel vollzogene Selbsttötung.¹³⁰ Mit der Autoaggression gegen den Körper soll der physische Schmerz, der mit dem Schnitt in das Fleisch einhergeht, die Bestätigung geben, die das Imaginäre des Spiegelbildes in seiner Flüchtigkeit nicht bieten kann. "Im körperlichen Schmerz manifestiert sich ein Höchstmaß an Realität. [...]das Bedürfnis nach Schmerz (ist) offenbar vorhanden. Sich echt zu fühlen oder überhaupt zu spüren."¹³¹ Die Performance-Künstlerin Gina Pane ritzt sich in ihrer Aktion "Psyche" vor einem Spiegel mit

¹²⁶ Bernd Herzogenrath 2000

¹²⁷ Peter Widmer 1990, p. 83

¹²⁸ Niklas Luhmann 1982, p. 33

¹²⁹ Charles Perault, *ibid.*

¹³⁰ wie es z.B. G.G. de Clérambault tat, ein Lehrer Lacans, vgl. Walter Seitter, 1984, p. 59

¹³¹ Mark Ravenhill 1998, p. 71f

einem Rasiermesser die Augenlider blutig.¹³² Der Schnitt in das Fleisch soll durch den Schmerz die Intensität erfahren lassen, die das Auge im Blick auf sein Spiegelbild nicht herstellen kann.

Auch Narziss, der sein Spiegelbild liebt und es "umschlingen"¹³³ möchte, erliegt der "passion imaginaire". Ihn treiben der "leiblose Wahn"¹³⁴ und die Unmöglichkeit, das geliebte Körperbild festzuhalten, zur totalen Destruktion von Körper und Bild. Er ertrinkt im eigenen, blutigen Spiegelbild. "Auch, als ihn auf dann genommen die unterirdischen Sitze, schaut er sich selbst im Wasser der Styx. ...Nirgends der Leib..."¹³⁵ Das narzisstische Phantasma,¹³⁶ das eigene Körperbild zu „verdoppeln“, um so in ihm das Andere zu finden, führt nicht aus der imaginären Verstrickung heraus, sondern verstärkt ihr destruktives Potential. Das gilt auch für die Form, in der die Sprache im narzisstischen Szenario auftritt: Die Nymphe Echo, die über keine eigene Sprache verfügt und als Widerhall der Sprache des Narziss ebenfalls nur „Verdopplung“ leistet, hat Narziss nicht das rettende Andere sein können. Echo steht für die bloße Anwesenheit eines Anderen ohne eine Bezugnahme aufeinander.

¹³² Rolf Haubl 2000a, p.174; Barbara Engelbach 2001, p.175ff

¹³³ Ovid, Drittes Buch, 428

¹³⁴ Ovid, Drittes Buch, 417

¹³⁵ *ibid.*,504ff

¹³⁶ Zur Übernahme des Begriffs „Narzissmus“ in der Psychoanalyse, s. Das Vokabular der Psychoanalyse, Vol. 1, 1973, p. 317ff und Freud (1914), der den Ausdruck 1910 erstmals verwendet.



// 12/ Three Figures and a Portrait/
Francis Bacon 1975

Die Beziehungslosigkeit und Unfähigkeit des Begehrens des Anderen und seines Begehrens ist eine weitere Version von Gewalt und Selbstdestruktion.

Francis Bacon hat in seinen Bildern fragmentierter Körper Situationen gemalt, in denen der Andere trotz körperlicher Präsenz abwesend bleibt.¹³⁷ Es gibt weder (Blick)Kontakt noch Zeichen der Bezugnahme aufeinander oder gar des wechselseitigen Begehrens. Deleuze spricht daher von "Zeugen", nicht im Sinne eines Zuschauers¹³⁸, sondern eines "bystander",¹³⁹ ("Umherstehenden"), von dem keinerlei Wahrnehmung des Anderen ausgeht.

"It renders senseless the modernist conflation of the subject with the eye...[...]The mere presence of another figure in the same space is not sufficient to create an external shape for the subject's body."¹⁴⁰ Jeweils nur auf sich bezogen, bleiben die Figuren im „Loss of Self“¹⁴¹ gefangen. Bacon versucht auch den Betrachter dieser Erfahrung auszusetzen bzw. ihn ihrer zu erinnern: „Bacon does not allow the gaze of the other, represented and embodied in the image, to offer an image of the subject's self as whole."¹⁴² Das Gemälde bietet kein "Assistenzbild" zur Vorstellung eines ganzen Körpers, sondern wiederholt die Wahrnehmung des zerstückelten Körpers. „The presented image should cling to the fragmentation and shatteredness that the subject recognizes as the original inner-self experience. [...]He re-shatters the viewer's sense of self by refusing to offer the projections of whole bodies that enable the onlooker to experience her/himself as whole."¹⁴³

Die Beziehungslosigkeit der Figuren (und des Betrachters) verstärkt die selbst zerstörerische Gewalt zum "slaughterhouse"¹⁴⁴, in dem Körper nur mehr zerschnittenes Fleisch sind. Sprache

¹³⁷ Website Jutta Franzen, SCHNITT/STELLE 2000 – up to date, spiegel/bilder 2000- 2004
<http://www.digitaldiva.de/salon/mirror/mirror01.html> [15.04.2005]

¹³⁸ Gilles Deleuze 1995, p. 15f; p. 47

¹³⁹ Ernst van Alphen 1992, p. 117

¹⁴⁰ *ibid.* p.81; p.117

¹⁴¹ Ernst v.Alphen 1992, p. 76ff

¹⁴² *ibid.* p.166

¹⁴³ *ibid.*

¹⁴⁴ Bacon hat in Interviews öfters die Welt als "slaughterhouse" bezeichnet.

ist zum Schrei erstickt. "Der Mund erlangt jene Macht der Entgrenzung, die aus der ganzen Fleischmasse einen Kopf ohne Gesicht macht. Er ist kein besonderes Organ mehr, sondern das Loch, durch das der Körper insgesamt entweicht und das herabrutscht."¹⁴⁵

Der gewaltsame Schnitt in die imaginäre Verstrickung und ihre Varianten der Destruktion von Körper, Bild und Medium führen in die Vor-Spiegelsituation zurück und verstärken den in ihr empfundenen Selbstverlust. Der anfängliche Schnitt, der zur Trennung des eigenen Körpers von dem des Anderen und seiner Wahrnehmung als "corps morcelé" geführt hat, wird wiederholt in der gewaltsamen Distanz zum imaginären Selbstbild. Die Erfahrung des zerschnittenen Körpers wird nicht überwunden, sondern bestätigt und verdichtet bis hin zur physischen Zerstückelung.

Eine weitere Form der Gewalt gegen den Körper ist die Enthäutung, die mit der Haut nicht nur dem Fleisch die Schutzhülle nimmt, sondern auch dem Bild des Körpers die Oberfläche, über die es sich im Augenblick des Anderen oder im Spiegel herstellt.

3.3 Enthäutung

Solange Magie, Mythos und Religion bis zum 18.Jh. die Vorstellung vom Körper geprägt haben, gilt die Haut als eine undurchdringliche Oberfläche, die wie eine Hülle das Körperinnere umschließt und nach Außen abgrenzt. Die Verbindung nach Innen wird als ein Repräsentationsverhältnis vorgestellt, indem die Haut der Projektion von physischen wie psychischen Abläufen im Körperinneren dient.

Die Aristoteles zugeordnete Schrift "De physiognomia" bildete bis Anfang des 19.Jh. die Grundlage für Deutungen der Haut als Zeichen von inneren Vorgängen.¹⁴⁶ Der Zusammenhang von Innen und Außen wird spekulativ durch religiöse, mystische oder metaphysische Annahmen zu erklären versucht. Obgleich „nur“ Oberfläche und dem Verdacht des trügerischen Scheins gegenüber der inneren Authentizität ausgesetzt, gilt die Haut als die unantastbare „Schutzhülle“ des ganzen Körpers¹⁴⁷ und als „Seelenspiegel“. In ihrer Funktion als eindeutige Grenze des Körpers und seines Bildes (im Spiegel) repräsentiert die Haut zugleich die Ganzheit des Körpers. Von der physischen Erfahrung der Haut als Oberfläche des Körpers ausgehend, entwickelt sich die Vorstellung eines „Haut-Ichs“,¹⁴⁸ das zugleich die Hülle und der Stellvertreter

¹⁴⁵ Gilles Deleuze 1995, p. 22

¹⁴⁶ Chap.4. Reading the Signs, in: Spectacular Bodies 2000, p. 94- 124

¹⁴⁷ Im 16. und 17.Jh. führten die Pestepidemien bei Adel und Bürgertum dazu, sich nicht mit Wasser zu waschen, um die Hauthülle in ihrer Schutzfunktion vor dem Eindringen von Krankheitserregern durch das Öffnen der Poren beim Waschvorgang nicht „durchlässig“ zu machen. „Der poröse Körper ist ...der gefährdete Körper.“ Philipp Sarasin 2001, p. 167,cf. Claudia Benthien 1999, p. 55f

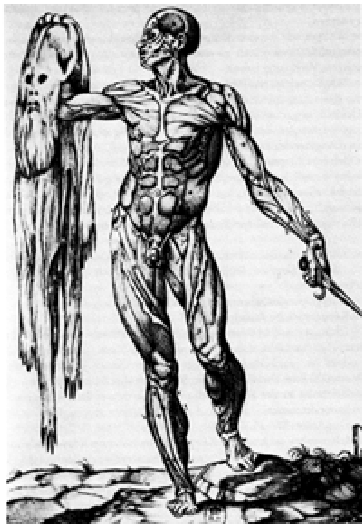
¹⁴⁸ Didier Anzieu 1992; Unter dem Titel „Haut-Ich“ hat Anzieu die symbolischen Besetzungen der Haut systematisch zu erfassen und in Anlehnung an Freuds Theorie zu erklären versucht.

// SCHNITT/STELLE Körper

der psychischen Inhalte ist.

Der Schnitt, der die Haut als Oberfläche auf- und abtrennt, trennt zugleich das von ihr repräsentierte Innere ab. Die Enthäutung bricht das Repräsentationsverhältnis von Innen und Außen auf: Enthäutung bedeutet einerseits somit die doppelte Destruktion, die des gesamten Körpers und seiner Repräsentation. Andererseits weckt die Enthäutung auch Vorstellungen der (psychischen) Befreiung, als ob es möglich sei, „aus seiner Haut zu können“, um mit einer anderen „Hülle“ zu einem anderen Bild und einem anderen Körper zu finden.

Im Mythos des Marsyas, der als ein Szenario der Enthäutung in zahlreichen Erzählungen und bildlichen Darstellungen geschildert worden ist.¹⁴⁹, geht es um die Dopplung der Strafe: neben dem Schmerz und dem Töten des physischen Körpers zielt die Enthäutung auch auf die Zerstörung des Körperbildes ab, das mit der Haut verbunden ist. „Was ziehst du mich ab von mir selber!“ klagt Marsyas.¹⁵⁰ Für die Vorstellung, dass der Körper ein von Natur oder Gott(heiten) geschaffenes Ganzes sei, bedeutet die Enthäutung die Zerstörung dieses „Leibes“. Sie destruiert nicht nur das irdische Leben, sondern auch das in Mythos und Religion verankerte „ewige“ Leben des Körpers.



// 13/ Écorché/ Juande Valverde 1556



// 14/ Model/ Show 2000.

Eine weitere beliebte Figur bildlicher Darstellungen des 16.- und 17. Jh. ist der "Écorché" ("Muskelfigur", "Enthäteter") wie ihn der Holzschnitt von Juan de Valverde de Hamusco (1556) zeigt: Die Enthäutung ist als Entkleidung stilisiert. Der entblößte Körper wird in nahezu graziöser Model-Haltung abgebildet. In der einen Hand hält er die abgezogene Haut wie ein Kleidungsstück vor sich, in der anderen den Dolch, als ob er die Häutung selbst vollzogen habe.

¹⁴⁹ z.B. bei Platon, Herodot und Ovid; Claudia Benthien 1999, p.79ff

¹⁵⁰ Ovid, Metamorphosen, 6.Buch, Marsyas

// juttafranzen berlin 2005

Die strafende, zerstörerische Dimension der Enthäutung weicht der Absicht die Anatomie des Körpers zu enthüllen. Der Schnitt erfolgt, um den Körper aus der Einbindung in ethisch-moralische Vor-Stellungen zu lösen und es für einen zunehmend wissenschaftlicheren Blick zu öffnen, wie er sich Ende des 18.Jh. durchsetzen wird. Als „Erkenntnismodel(l)“ werden hauptsächlich enthäutete männliche Gestalten gezeigt, die gleich gesetzt werden mit dem Paradigma des menschlichen Körpers. Der weibliche Körper gilt als eine sexualisierte Abweichung von dieser unterstellten Norm. Seine Enthäutung bleibt auf Funktionen des weiblichen Körpers wie Schwangerschaft beschränkt und wird weiterhin ideologisch mit einem moralisch/ethischen Tabu belegt.¹⁵¹

Die Enthäutung als eine Vorstellung von „Befreiung“ (und ihr Scheitern) ist ebenfalls der Gegenstand von Erzählungen, Märchen und Mythen. In dieser Funktion wird die Enthäutung oft als ein dem Kleiderwechsel vergleichbarer Austausch der Körperhülle beschrieben und weiblichen Figuren zugeordnet.¹⁵² Die Projekte "Hautnah" (1995) und "Il sarto immortale" ("Der unsterbliche Schneider", 1997)¹⁵³ der Multimediakünstlerin Alba d'Urbano setzen sich unter Einsatz moderner Technik und Marketingstrategien mit dem Wunsch auseinander, die Haut wechseln zu können. Auch hier ist es der weibliche Körper, dessen Haut als eine kleiderähnliche Hülle entworfen wird. D' Urbano hat aus Leder, bzw. Stoff, Hüllen ihres nackten Körpers erstellt, die auch als Kleider zu erwerben sind.



// 15/ Il Sarto immortale/ Alba d'Urbano 1997

„Aus dem Spiel mit dem Gedanken, ...aus der eigenen Haut schlüpfen und sie einem anderen Menschen bieten zu können, entstand die Idee, aus dem eigenen zweidimensionalen Bild einen Anzug zu machen.“¹⁵⁴ Während in „Hautnah“ die Körperhülle aus einem haut- resp. lederähnlichen Material besteht, aber nur auf einem Bügel wie ein Kleidungsstück präsentiert wird, sind die Objekte in „Sarto immortale“ aus Stoff und in verschiedenen Größen, Formen vom T-Shirt bis zum Hosenanzug als Kleidungsstück entworfen und käuflich. „Sarto“, der Schneider,

¹⁵¹ Claudia Benthien 1999, p. 97f

¹⁵² *ibid.* p. 283; Benthien bezieht sich auf Erzählungen von Rilke und Kafka, in denen das Motiv der Haut als getragener Hülle oder Maske an weibliche Personen oder Rollenmuster gebunden ist.

¹⁵³ Website Alba d'Urbano 1990-2004, <http://www.durbano.de/hautnah/index.html> [15.04.2005]
<http://www.durbano.de/sarto/index.html> [15.04.2005]

¹⁵⁴ Alba d'Urbano 1996, p. 91

// SCHNITT/STELLE Körper

ist die Referenz an eine Märchengestalt, die die Menschen während ihres Schlafes in ein unsichtbares Hemd einnäht, „gewebt aus den Fäden ihres Schicksals.“¹⁵⁵ Der Haut wird zugestanden, eine besondere Hülle zu sein, die als sichtbares Sur/Face ein verborgenes „Innere“ repräsentiert. Das Spiel, sie zum Austausch anzubieten, muss scheitern: Als Ware wird die Haut wieder auf die Oberfläche des Sichtbaren reduziert. „Mösenbilder“¹⁵⁶ war der zutreffend unzutreffende Kommentar zu d'Urbanos Plakataktion, mit der sie die Hauthüllen als Waren auf den Markt bringen wollte. Die Besonderheit der Hauthülle verschwindet angesichts des Offensichtlichen.

Im Thriller „The Silence of the Lambs“¹⁵⁷ wird das Motiv von Enthäutung und Körperbild mehrfach variiert. Wortspiele v.a. bei der Namensgebung und das zentrale Motiv des (schönen) Schmetterlings, der sich durch „Häutung“ aus der Raupe entwickelt,¹⁵⁸ verdichten die Darstellung. Der Serienkiller „Jame“ (= James/Jane), „Buffalo Bill“ genannt, tötet und enthäutet Frauen, um seine männliche Geschlechtsidentität (wie die Raupe) „abstreifen“ zu können, indem er sich aus weiblicher Haut eine andere Körperhülle näht (die des „schönen“ Schmetterlings). Ehemals angestellt bei der Mr. Hide,(= Haut) Company, ist er ein versierter Schneider. Seine Opfer sind für ihn „es“, Material. Ihre Haut wird nicht als die Hülle ihrer Körper wahrgenommen, sondern nur als die Hülle des von ihm begehrten weiblichen Körpers.¹⁵⁹

Das Töten ist für ihn nur eine Etappe im ersehnten Vorgang der eigenen Verwandlung des „Schlüpfens“ in eine andere Haut. Für sein Körperbild ist nicht die Hülle konstitutiv, die er im eigenen Spiegelbild erblickt, sondern das „Assistenzbild“ der Mutter, das er sich vor jedem Töten anschaut und die weibliche Hauthülle, die er bearbeitet. Der Schnitt in das Fleisch, um die Hüllen zu „tauschen“, endet in gewaltsamer Destruktion.



//16/ „Buffalo Bill“/ The Silence of the Lambs 1991

¹⁵⁵ ibid

¹⁵⁶ Zitty 21/2000 und: "Leipziger Künstlerin plakatiert heiße Nacktmode". BZ oder Bild, Aushang in der Ausstellung "cross females, ohne Quellenangabe, zu deren Start die Plakataktion stattfand.

¹⁵⁷ Thomas Harris 1989; Film 1991; Drehbuch Ted Tally; Regie: Jonathan Demme

¹⁵⁸ Die zum Töten bevorzugte Pistole ist eine "Python".

¹⁵⁹ In der Verfilmung wird der enthäutete weibliche Körper nicht gezeigt. Damit wird einerseits das Tabu gewahrt, andererseits die Reduktion der weiblichen Körper auf bloßes Material unterstrichen.



//17/ No visible means of escape/
Marc Quinn 1998

Das Scheitern der Enthäutung als „Befreiung“ vom Körper und seinem Bild zeigt auch Marc Quinns Skulptur "No visible means of escape". Quinn hat mehrere Versionen erstellt, die als (Kunststoff) Abdrücke seines Körper immer die gleiche Gestalt besitzen. Der Körper ist der Länge nach aufgeschnitten und aufgeklappt. An den Füßen gefesselt hängt er freischwebend im Raum. Die nach vorne geneigte Kopfhaltung und die geschlossenen Augen verstärken den Eindruck, ausgeliefert zu sein und keinen Ausweg zu sehen.

Die Enthäutung zeigt keinen "Fluchtweg", der aus dem Körper und seinem Bild herausführt. Sie ist vielmehr als eine weitere gewaltsame Form, den imaginären Zirkel zu durchbrechen, zum Scheitern verurteilt und endet in Destruktion. Der Schnitt, der die Haut als Oberfläche entfernt, zerstört mit ihr den Körper, der unter der Haut liegt, nicht nur physisch: er nimmt dem Körper auch die Projektionsfläche der imaginären Vorstellungen und der symbolischen Zuordnungen, die den Körper als soziales Konstrukt herstellen.

In den aktuellen Schnittszenarien des Körpers wird der imaginäre Zirkel durch einen Schnitt aufgebrochen, der „hinter“ den Spiegel und die Haut geht. Die Haut als „Surface“ wird zerschnitten, aber nicht um sie und den Körper zu zerstören, sondern um sie als „Interface“ zu öffnen. Als Übergang der Differenz von Innen und Außen wird vom Interface aus der geöffnete Körper in seinem Potential sichtbar und als „Zwischengesicht“ vor- und herstellbar. Orlan spricht daher von einem „neuen“ Spiegelstadium. Obgleich auch blutig, zielt der Schnitt nicht auf die Erfahrung der Gewalt, des Schmerzes oder Destruktion ab, sondern auf das Eröffnen eines anderen Möglichkeitsraumes mit einem anderen Körper. „Contrairement au ‚body art‘ dont il se distingue, l'art charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme rédemption.“¹⁶⁰

4 „Neues“ Spiegelstadium: Interface und „softer“ Körper

Ein „neues“ Spiegelstadium sieht Orlan im Szenario der „Art Charnel“ eröffnet, wenn der Blick nicht mehr dem äußeren Körper und dem Begehren seiner Ganzheit gilt, sondern dem

¹⁶⁰ 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]
„Im Gegensatz zur ‚body art‘, von der sie sich abgrenzt, begehrt ‚L'art charnel‘ nicht den Schmerz und sucht ihn weder als Quelle der Reinigung noch nimmt sie ihn als Erlösung wahr.“

aufgeschnittenen Körper und seinem Inneren, unter oder hinter der Oberfläche der Haut.¹⁶¹ Die Schnittstelle Körper wird durch eine neue Anordnung von Körper, Bild und Medium organisiert. Der Körper verliert die Härte einer definitiven, geschlossenen Grenze und tritt als „softer“ Körper auf mit Grenzen, die relational innerhalb eines Differenzfeldes verlaufen. Der Körper bleibt hybrid und temporär, bezogen auf sein Potential einer Vielfalt an Transformationen. Begehrt wird nicht das Begehren des Anderen, das den Körper als Einheit bestätigt, sondern begehrt wird die Veränderung des eigenen Körpers.

4.1 Interface und „Zwischengesicht“

An die Stelle des Mediums Spiegel, der den Körper im Augenblick seiner Ganzheit zeigt, ist die Technologie eines Medienapparates getreten, dessen Interface – ein Display oder ein Monitor – den Körper als ein erst potentielles, zukünftiges „Zwischengesicht“ vorstellt. „Il [le corps jf.] oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié".¹⁶² Nicht der vorgefundene Körper, „ready made“, sondern der von ihm aus durch Transformation mögliche Körper wird medial vermittelt als ein Bild wahrnehmbar. Die Techne, die den Blick in den Körper eröffnet, legt die Potentiale der historisch- sozialen und technologischen Herstellbarkeit des Körpers frei, von denen aus sich immer wieder die Möglichkeit eines Anderen eröffnet. „The machinic cut ('coupure'),...the interface, the 'Schnittstelle', ...is a field of potential agency and a field of potential subjectification.“¹⁶³

Vom Szenario der „Körpermaschine“ an, nimmt die Haut eine Funktion ein, die ebenfalls technisch als „Interface“ definiert werden kann. Von der geschlossen wirkenden Oberfläche, dem Surface wird sie zum durchlässigen Interface, das die Prozesse regelt, die in der Differenz von Außen und Innen des Körpers zusammentreffen. „The skin thus becomes 'the intertwining' [...] interface, intercourse between inside(flow) and outside (appearances).“¹⁶⁴ „La peau est decevante“, „die Haut ist trügerisch“, zitiert Orlan jedes Mal zu Beginn ihrer Operationen.¹⁶⁵ Mit dem (blutigen) Schnitt in das Fleisch wird diese oberflächliche Ansicht des Körpers und ihr „Trug“, dass sie den Körper nur in imaginärer Verstrickung wahrnehmen lässt,

¹⁶¹ ibid.

¹⁶² 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]

„Der Körper bewegt sich zwischen Defiguration und Refiguration. Er schreibt sich in das Fleisch ein, weil unsere Epoche anfängt, dazu die Möglichkeit zu bieten. Der Körper wird zum modifizierten ‚ready made‘.“

¹⁶³ Andreas Broeckmann 13.11.1998, Beitrag zur Mailingsliste „nettime“
<http://www.nettime.org/nettime.w3archive/199811/msg00029.html> [15.04.2005]

¹⁶⁴ David Moos 1996

¹⁶⁵ ibid.

durchschnitten. „Alice Through the Looking-Glass“¹⁶⁶ „hat blaue Augen, die auch rot sind. Sie schlug (sich) die Augen auf, als sie den Spiegel durchquerte.“¹⁶⁷ Alices blaue Augen werden (blut)rot. Die „blauen“ Augen, die im Augenblick dem Trug des Surfaces und seiner Spiegelung aufsaßen, verlieren im (blutigen) Schnitt unter die Haut und durch den Spiegel diese „blauäugige“ i.e. oberflächliche Ansicht des Körpers. Mit dem Spiegel ist das für das Körperbild erforderliche Medium zerbrochen. „Aufgeschlagen“ sind die Augen „rot“, nicht zum Sehen fähig und zugleich „aufgeschlagen“ für eine neue Ansicht des Körpers, in der sich das „Blaue“ des Blicks auf das Äußere des Körpers mit dem „Roten“ des Schnitts und Blicks in das Innere des Körpers verbinden. Im „neuen“ Spiegelstadium treten (medizinische) Technologien und Medien¹⁶⁸ auf, durch die das Auge über die Grenze der Haut hinaus in den eigenen Körper blicken kann. „Désormais je peux voir mon propre corps ouvert sans en souffrir. Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir.“¹⁶⁹ Orlan begreift die doppelte Bedeutung des "Aufschlagens" der Augen durch den Schnitt als die Spannung zwischen der "Sehsucht" (folie de voir) und der "Unmöglichkeit zu sehen" (impossibilité de voir).¹⁷⁰ Im „Pakt“, der aus der imaginären Verstrickung herausführt¹⁷¹ wird die „Mehrlust“ auf das begehrte „andere a“ zur „Sehsucht“ (folie de voir), die nicht eine definitive und begrenzte Identität will, sondern das „andere a“ als eine wiederholte Differenz setzt, so dass der Körper im Prozess seiner Transformation auf einen immer wieder anderen Körper wahrgenommen wird. „L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié.“¹⁷²

Das Futurum II, das das Spiegelbild als ein „ich werde gewesen sein“ in einen lebenslangen,

¹⁶⁶ Lewis Carroll 1982, p.114ff

¹⁶⁷ Luce Irigaray 1979, p. 7

¹⁶⁸ Die Peridural- Anästhesie, die den Schmerz blockiert, aber bei vollem Bewusstsein den Schnitt und den Augen/Blick in den eigenen Körper wahrnehmen lässt; Verfahren, die den Blick in den Körper ermöglichen, wie Röntgen und Computertomographie, Ultraschall, Endoskopie und Holografie, Magnetic Resonance Imaging.

Der Blick in den Körper, 27.04.1999, Quarks & Co. WDR TV, Material online:

http://www.quarks.de/blick_in_den_koerper/00.htm [15.04.2005]

Joseph P. Hornak 1996-2004, The basics of MRI, <http://www.cis.rit.edu/htbooks/mri/> [15.04.2005]

¹⁶⁹ 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]

„Von nun an kann ich meinen eigenen Körper geöffnet sehen ohne zu leiden; ich kann mich bis zum Grund meiner Eingeweide sehen – neues Spiegelstadium.“

¹⁷⁰ frz. Version der Homepage; Redetext "conférence": diese Passage ist nicht allen Versionen/

Übersetzungen enthalten. Orlan Official Website 1999/2000,

http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/conference/conference.html

[12.07.2003] [nicht mehr online]

¹⁷¹ cf. oben 2.3.1 Sprache: das Begehren des Anderen; Jacques Lacan 1973, p. 71ff

¹⁷² ibid.

infiniten Prozess des Begehrens einschreibt¹⁷³, wird im „neuen“ Spiegelstadium radikalisiert zum „Remember the future“¹⁷⁴. Das von Orlan gern zitierte Motto¹⁷⁵ steht für ein Muster, das Vergangenes und Zukünftiges durch die Praktik der Wiederholung verbindet: das Erinnern erfolgt „vorwärts“ in Hinsicht auf eine erneute Wiederkehr der vergangenen Erfahrung.¹⁷⁶ Die Erfahrung des zerschnittenen Körpers wiederholt sich, aber nicht reproduktiv als die Wiederkehr des Immergleichen, das nur den erfahrenen Mangel perpetuiert. Die Wiederholung ist vielmehr eine Praktik, die die Erfahrung des „corps morcélé“ produktiv wendet. Sie erinnert die Erfahrung affirmativ, indem sie sie mit einer entscheidenden Differenz setzt und den Körper immer wieder als einen anderen herstellt. "I do not wish to have a define and definite identity. I am in favour of nomadic, multiple, moving and muting identities."¹⁷⁷ Die moderne Vorstellung einer festumrissenen Identität weicht „einer(r) von Andersheit und Differenz ausgehende(n) Form postmoderner Identität.“¹⁷⁸ Sie markiert keinen Endpunkt einer Entwicklung sondern ist der Einsatz in einem Spiel, das keiner linearen Entwicklung oder evolutionären Realisierung einer vorausgesetzten Substanz verpflichtet ist.¹⁷⁹ Keines der „Zwischengesichter“ folgt notwendig aus dem vorangegangenen und setzt auch keinen Entwicklungsschritt hin zu einer wesentlich bestimmten Gestalt. Der Motor des „Spiels“ ist die „Sehsucht“ („folie à voir“),¹⁸⁰ stets erneut durch Schnitt und Techne einen anderen Möglichkeitsraum zu erblicken und ein differentes Interface vorzustellen. Die Abfolge der Schnitte wird als Schnittdesign festgelegt und auf die Haut als Schnittmuster und technische Anweisung aufgezeichnet. „These chartings, at once graffiti, anatomical diagram and architectural plan, denote the paths on which the insertions and incisions will proceed.“¹⁸¹ Statt der Spuren vergangener Einschreibungen, zeigt die Haut das Design eines „Zwischengesichts“ vom „vorhandenen“ Körper hin zum „zuhandenen“¹⁸² zukünftigen Körper. Die Schnittstelle Körper organisiert sich über ein Bild, das den Körper mit

¹⁷³ Jacques Lacan [1949] 1973a

¹⁷⁴ Orlan [1995] 1998, p. 317

¹⁷⁵ *ibid.*

¹⁷⁶ „Wessen man sich erinnert, das ist gewesen, wird rücklings wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung sich der Sache vorlings erinnert.“ Sören Kierkegaard [1843] 1991/2004, zitiert in: Marion Strunk, s.a.

¹⁷⁷ Orlan [1995] 1998, p.317

¹⁷⁸ Donna Haraway [1991a] 1995a, p.41

¹⁷⁹ „Differences have been produced, are produced effects, but they are effects which do not find their cause in a subject or a substance, in a thing in general, a being that is somewhere present, thereby eluding the play of *differance*.“, Jacques Derrida [1972] 1982, Auszug „Differance“ p. 3-27 online: <http://www.hydra.umn.edu/derrida/diff.html> [15.04.2005].

¹⁸⁰ *cf.* p. 42

¹⁸¹ Anna Price 1995, p. 49

¹⁸² Design is the domain of transforming present-at-hand (Vorhandenheit) into ready-to-hand (Zuhandenheit) Gui Bonsiepe, 1997, p. 2

der Textanweisung zur seiner Transformation zeigt. Bild wie Text bilden nicht Vorhandenes ab resp. beschreiben es nicht, sondern legen die Bedingungen zur Realisierung des Potentials der Schnittstelle Körper frei.

4.2 Der „softe“ Körper

Orlan greift mit ihren Bezügen auf Vorbilder aus der Mythologie, Religion, Kunst und anderen Kulturen die Tradition des Assistenzbildes auf.¹⁸³ Doch anders als im „klassischen“ Selbstportrait dienen sie nicht als die Vorstellungen einer Identität, die Orlan mimetisch auf den eigenen Körper abbilden will. Sie betont ausdrücklich: „I do not want to resemble Botticelli's Venus. I do not want to resemble the Europe of Gustave Moreau...I do not want to resemble Gérard's Psyche...I do not want to resemble Diana... I do not want to resemble Mona Lisa...“¹⁸⁴ Die produktive Macht des Bildes an der Schnittstelle Körper ist nicht, das Vorbild für ein Abbild eines anderen Körpers zu sein, sondern Vorstellungen der Entgrenzung und Kombinatorik von Körpern zu bewirken. „Man sieht also Körper, weibliche, männliche Körper, kombinierbar ohne Ende, und was im Bild kombinierbar ist, kann natürlich auch in der Wirklichkeit kombinierbar sein.“¹⁸⁵ Zwischen den Körperbildern besteht kein Verhältnis der Repräsentation von Ur- und Abbild, sondern ein Beziehungsgefüge der Differenzen, die in einer nicht-hierarchischen Vielfalt nebeneinander stehen. Der Körper wird durch sie als „soft“ wahrgenommen, als ein hybrides System mit relationaler und temporärer Identität. Während die frühen Versuche der Dekonstruktion und Transformation von Körper und Geschlechtsidentität, wie sie Cahun¹⁸⁶ inszeniert hat, noch mit den Mitteln der Travestie und einer Maskerade erfolgten, findet auf dem Stand der aktuellen Technologie die Entgrenzung der „ready made“ Gestalt des Körpers durch Schnitte und die Kombinatorik möglicher Transformationen im Bild statt, das die Medienapparaturen vermitteln. Verfahren der Simulation legen ein Potential frei, indem sie visualisieren, was wie bei einer „Maske“, die einen Verkleidungsprozess ausdrückt, in dem es hinter jeder Maske noch eine weitere gibt usw.“¹⁸⁷, bislang verborgen und ohne Ur- oder Vorbild ist. Das Bild funktioniert als „das Gebild des vorstellenden Herstellens“,¹⁸⁸ indem es im Vorgriff auf den (blutigen) Schnitt in das Fleisch den interaktiven Eingriff in ein kombinatorisches Spiel der Transformation des Körpers gestattet.

¹⁸³ Orlan Official Website 1999/2000, http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/omnipresence/omni_1.html [07/2003] [nicht mehr online] Orlan Official Website Relaunch 2003, <http://www.orlan.net/> ->Oeuvres -> Omniprésence [15.04.2005]

¹⁸⁴ id. [1995] 1998, p. 320

¹⁸⁵ Alain Finkielkraut 2000, p. 25

¹⁸⁶ cf. oben 1. Inszenierungen des Körpers

¹⁸⁷ ibid. p.321f

¹⁸⁸ ibid. p. 94

// SCHNITT/STELLE Körper

Orlan setzt vor dem operativen Schnitt in ihre eigene Haut einen digitalen Schnitt in die Abbilder ihres Körpers und in die Vorbilder der anderen Körper und kombiniert sie zu Simulakren eines möglichen Körpers. „I constructed my self-portrait by mixing and hybridizing, with the help of a computer.“¹⁸⁹ Erst von diesen Vorstellungen eines noch zukünftigen Körpers lässt sich der Schnitt leiten, der eine andere Körpergestalt, ein anderes Gesicht herstellt.



// 18/ Omniprésence/ Orlan 1994

Die aktuellen Technologien ermöglichen an der Schnittstelle Körper eine Kombination von „Spiel“ und blutigem Schnitt. Die Technik und Kunst des „Morphing“¹⁹⁰ stellt jeweils Referenzlinien zwischen den als Daten erfassten Bildern der Körper her, die so in ihren Grenzen geöffnet und nach einem Algorithmus kombiniert und geformt werden können. Zunächst zur Erzeugung von „Special Effects“ in der Film- und Bildbearbeitung entwickelt, wird „Morphing“ seit einigen Jahren in der Plastischen Chirurgie eingesetzt.¹⁹¹ Das Verfahren berechnet in der „computing-machine“ die Ansicht des Körpers, die als Simulakrum den Schnitt in die „body-machine“¹⁹² leitet. Über das „Morphing“ an der Oberfläche hinaus, ermöglicht das Programm „FaceLab“¹⁹³ den Blick in den geöffneten Körper auf Knochen und Weichgewebe. „Patient und Chirurg spielen gemeinsam am Computer, bestimmen genauestens das spätere Aussehen“.¹⁹⁴

In ihrer Installation „Human Race Machine“ (2000)¹⁹⁵ bietet Nancy Burson dem Betrachter die Möglichkeit, spielerisch in die Parameter der „Race“ mit den Differenzen der Hautfarbe und Gesichtsform einzugreifen. Hierbei wird der eigene Körper, das Gesicht, medial vermittelt, indem er mit einer Kamera digital aufgenommen und als Bild auf einem Monitor vorgestellt wird. Von hier aus kann es durch die Auswahl von Optionen der Hautfarbe und der Gesichtsform

¹⁸⁹ *ibid.* p. 319

¹⁹⁰ Kurzform für „metamorphosing“.

¹⁹¹ The Future of Plastic Surgery 17.11.2000, Personal Surgeon, <http://www.personalsurgeon.com/library/article101.asp> [15.04.2005]

¹⁹² Orlan [1995] 1998, p.322

¹⁹³ Chirurgen planen am virtuellen Kopf 26.02.2002, DER SPIEGEL online: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,184466,00.html> [kostenpflichtig 15.02.2004]

¹⁹⁴ Chirurg Hans-Florian Zeilhofer vom Klinikum Rechts der Isar in München, *ibid.*

¹⁹⁵ Website Nancy Burson s.a., http://www.nancyburson.com/human_fr.html [15.04.2005]

// juttafranzen berlin 2005

// SCHNITT/STELLE Körper

verändert werden. Burson will damit nachvollziehbar machen, dass „Rasse“ kein genetisch bedingtes Merkmal von Körper ist, sondern eine soziale Konstruktion und Kunstgestalt bezeichnet, die zur „Natur“ (v)erklärt wird.



// 19 /Human Race Machine/ Nancy Burson 2000

„Sit in ‚The Human Race Machine‘ and a camera scans a digital video image of your face. Click on coordinates near your eyes, your nose, and your mouth. Click again and experience a metamorphosis. See what you would look like if you were white -- or African-American, Asian, Indian, or Hispanic.“¹⁹⁶

Die Differenzen und Alternativen, die als Transformationspotential im Körper enthalten sind, können vom Betrachter über die Wahrnehmung im Bild identifiziert und durch die Dateneingabe editiert werden. Das eigene Gesicht kann als die Wirkung der digitalen Medienapparatur, hier im unblutigen Spiel von Wiederholung und Differenz, wie es als Muster des „Zwischengesichtes“ aufgezeigt wurden, transformiert werden: „Each ‚you‘ is different, but much the same.“¹⁹⁷

Der Pop- Sänger Michael Jackson hat dieses Spiel im (blutigen) Schnitt am eigenen Körper als physische Transformation vollzogen.¹⁹⁸ Der Eingriff in die Parameter, die die Differenzen von Hautfarbe und Gesichtsform steuern, erfolgt an der Schnittstelle des Körpers selbst. Seine Verschaltung mit der medizinischen Technologie liefert nicht nur die Vorstellungen eines anderen Körpers, sondern schreibt diese Daten in das Fleisch ein.



// 20/ Michael Jackson

„Michael Jackson is a cyborg- because he is half text and half human“¹⁹⁹ Michael Jacksons Körper wirkt als die Gestalt eines „Cyborgs“, eines Konstruktes aus dem vorgefundenen Organismus und der Umsetzung seines Potentials, das die Technologie wie einen Text lesbar und editierbar macht.

„Im Grunde geht es um die Entdeckung, dass der Körper ein Programm ist, das sich selbst umschreiben kann.“²⁰⁰

¹⁹⁶ Unnatural Sciences 2002, EGG-The arts Show, PBS-TV, Material online: <http://www.pbs.org/wnet/egg/205/burson/index.html> [15.05.2004]

¹⁹⁷ Unnatural Sciences 2002, EGG-The arts Show, PBS-TV, Material online: <http://www.pbs.org/wnet/egg/205/burson/index.html>

¹⁹⁸ Obwohl sie offensichtlich sind, bekennt sich Jackson nicht zu den Operationen; es gibt daher kein von ihm autorisiertes Material, sondern nur Beobachtungen und Aufzeichnungen Dritter. Vorherrschend sind Meldungen wie „Im Regen fiel Michael Jackson die Nasenspitze ab“, [Berliner Kurier 30.07.1996] und Entsetzen über Jacksons zerstörtes Gesicht.

¹⁹⁹ Michael Jackson's Monstrosity 1994, <http://socrates.berkeley.edu/~critmass/v1n2/lee2.html> [16.11.2002][nicht mehr online]

²⁰⁰ Peter Weibel 2000, p. 12

// juttafranzen berlin 2005

Wieder ist es ein Schnitt, mit dem die Erfahrung des eigenen Körpers beginnt. Doch der Schnitt, der den Blick in den „soften“ Körper freilegt, löst kein Mangelempfinden des Zerschnittenseins aus. Der Schnitt gibt vielmehr den Blick frei auf eine Vielfalt an Alternativen. Die durch die Techne eröffnete Ansicht des Körpers zeigt das Transformationspotential, das der Körper in seinem systemischen Funktionieren enthält. Die Schnittstelle Körper wird „angekoppelt“, „eingeloggnet“, um sich „am Spiel, die Welt zu schreiben und zu lesen, [zu] beteiligen.“²⁰¹ Der „softe“ Körper wird als „Software“ einsichtig, die über das Schnittmuster des Codes gesteuert wird, der dechiffriert und editiert werden kann. " ...Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel.....This is my Body ...This is my software..."²⁰²

Die symbolische Ordnung des Anderen, das in der „klassischen“ Spiegelsituation als die Sprache von außen hinzutritt, liegt im „neuen“ Spiegelstadium in den Optionen des Körpers selbst. Das Bild des geöffneten Körpers vermittelt die symbolische Ordnung eines Textes mit „historischer Grammatik“²⁰³. Wie das Bild den Körper nicht abbildet, sondern vorstellt, so beschreibt dieser Text nicht den Körper, sondern er organisiert und steuert ihn: er kann als ein operativer Text, als ein Code entziffert und neu geschrieben werden.

5 Körper und Code

Am Anfang war das Wort: Im christlichen Mythos ist es das im Glauben Gott zugeordnete Schöpfungspotential, das das Wort zum Fleisch werden lässt. Vom 18.Jh. an bestimmt nicht mehr die Meta-Physik des Glaubens und der Offenbarung, sondern ein Blick, der sich rational und technologisch an dem „Buch der Natur“ und der Physik des Körpers orientiert, das Vor- und Herstellen des Körpers. Mit dem „Buch des Lebens“, das Ende des 20.Jh. zu lesen begonnen wird, kehrt sich das Verhältnis von „Wort“ und „Fleisch“ um: dem „Fleisch“ ist keine ausführende Instanz vorausgesetzt, vielmehr wird in der Schnittstelle Körper selbst das Muster eines kybernetischen und i.e selbst referentiellen Systems lesbar, das wie einst das „Wort“ durch Praktiken der Codierung eine operative und organisierende Wirkung hat. Dieses Schnittmuster einer medial vermittelten De -und Recodierung organisiert nicht nur die Eingriffe in den genetischen Code, sondern die Schnittstelle Körper insgesamt. Im Schnittmuster des Codes verschränken sich die Macht der Bilder und die Einsicht in den Körper als Text und seine Editierbarkeit.

5.1 „Fleisch“ und „Wort“

In der Renaissance ist das Lob Gottes als Schöpfer noch die unbestrittene Grenze des Schnitts

²⁰¹ Donna Haraway [1991a] 1995a, p. 37

²⁰² Orlan Official Website 1999/2000
http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/conference/conference.html [12.07.2003] [nicht mehr online]

in das Fleisch. Doch innerhalb dieses Szenarios will der Schnitt das „Wort“ in seinen Wirkungen sichtbar und einsehbar machen. Das Bestreben ist, den Plan und die Parameter des göttlichen Schaffens zu sehen und zu erkennen. Der Schnitt in das Fleisch geht einher mit dem Blick in den Körper, der dem diskursiven Muster der Ähnlichkeit folgt.²⁰⁴ Im „Anatomischen Theater“ „...drehte (die Welt) sich in sich selbst: die Erde war die Wiederholung des Himmels...“²⁰⁵ Das Bild des Körpers ist das Abbild seiner additiv wahrgenommenen Elemente und noch nicht die Vorstellung seines Transformationspotentials.²⁰⁶ Das Organisationsprinzip seiner „Schöpfung“ und seine Funktionsweise kann und will in diesem Bild noch nicht „erobert“, wohl aber in seiner anatomischen Anordnung kontemplativ erfasst und studiert werden. Neben das Buch der göttlichen Offenbarung tritt das Buch der Natur. Noch bleibt es in seiner Geltung und den Regeln seiner Lektüre dem religiösen Codex unterworfen. Die Bibel und das Buch der Natur werden als gleichberechtigte ewige, göttliche Wahrheiten interpretiert: die Wahrnehmung von Welt und Körper, die das Buch der Natur vermittelt, wird rückbezogen auf das Wort der Bibel, indem auch das, was als Natur betrachtet wird, noch immer als Ausdruck göttlicher Schöpfungskraft gilt.²⁰⁷ Die Schnittstelle Körper bleibt in das Bild des von Gott gegebenen und damit guten, perfekten Körpers eingebunden.

Galilei, der dem Buch der Natur mit der Mathematik eine eigene Grammatik und Sprache zuordnete, die unabhängig vom Wort Gottes galt, stellte die absolute Position des Schöpfers in Frage und wurde konsequent der Häresie bezichtigt.²⁰⁸

Mit der „Wende“ des medizinischen Blicks im späten 18. Jahrhundert deckt der Schnitt die „Grammatik“ des Fleisch gewordenen Wortes auf. Nicht mehr die christliche Meta-Physik bestimmt das Bild des Körpers, sondern die Physik des Körpers selbst. Der Schnitt, der den Körper öffnet, schlägt das Buch der Natur auf und unterzieht es einer Lektüre nach eigenen Regeln: Die Materialität des Körpers wird dem Paradigma der Maschine folgend als ein Funktionszusammenhang begreifbar. Der Diskurs von Ursache und Wirkung löst das additive Muster der kontemplativen Abbildung ab. Das „Wort“ kann im Fleisch wie die Grammatik eines Sprachsystems vorgestellt und analysiert werden: ein dem Körper implizites Regelwerk zur Herstellung, Verknüpfung und Erhaltung seiner Elemente und Abläufe, das überindividuell gilt,

²⁰³ Martina Leeker 2001b, p. 247

²⁰⁴ Michel Foucault, 1974b, p. 46

²⁰⁵ *ibid.*

²⁰⁶ „Die einzig mögliche Verbindungsform zwischen den Bausteinen des Wissens ist die Additon.“ *ibid.*, p. 61

²⁰⁷ The Book of Nature 1993-2000, The Electronic Labyrinth, <http://eserver.org/elab/hfl0247.html> [15.04.2005]

²⁰⁸ Hermann Schlüter, 1989, in: Alexander Schuller/Nikolaus Heim (eds), 1989, p. 251ff

aber keineswegs mehr als „gottgegeben“.²⁰⁹ Der Schnitt vermag als gezielter und manipulierender Eingriff in die vorgefundene „Grammatik“ Abweichungen zu korrigieren, Krankheiten zu heilen und einen gesunden Körper zu züchten.

In den Schnittinszenierungen des (späten) 20. Jahrhunderts, die den Körper als Kunst-Gestalt herstellen, kehrt sich die christliche, meta- physische Zuordnung der Ereignisse um. Das Fleisch wird zum Wort. Was Orlan explizit in ihrem Manifest proklamiert, gilt gleichermaßen für den Schnitt in das Fleisch, wie ihn die „Fröhliche Chirurgie“ vollzieht bis hin zum gentechnischen Eingriff: "L'art charnel transforme le corps en langue et renverse le principe chrétien du verbe qui se fait chair au profit de la chair faite verbe".²¹⁰ Das Buch der Offenbarung und das Buch der Natur haben beide ausgedient: an ihre Stelle ist das „Buch des Lebens“²¹¹ getreten, dessen Text als Code nicht nur gelesen, sondern auch editiert werden kann. „We have caught the first glimpse of our own instruction book, previously known only to God.“²¹² Das Szenario des Glaubens an den Schöpfergott und die produktive Kraft seines „Wortes“ für das Fleisch ist „umgekehrt“ zu einem Szenario, in dem Technologie und Medienapparate im Fleisch seinen Code als editierbares „Wort“ resp. Text dechiffrieren und als Bild vermitteln. „Today we are learning the language in which God created life.“²¹³ Am Anfang steht fortan der Code und seine Edition.

5.2 Körper und Text : Anagramm

Code ist Text. Das Paradigma des Textes hat im 20. Jh., ausgehend von Saussures strukturalistischer Sprachanalyse²¹⁴ sowohl in den Natur- als auch den Kulturwissenschaften den Blick von den substantiellen Merkmalen hin zu Strukturen, ihren Elementen und Relationen gewendet.²¹⁵ „Text“ bezeichnet im Sinn einer „Textur“ oder eines „Gewebes“ den systemischen Zusammenhang von Elementen, die durch ihre differenten Positionen und Funktionen aufeinander bezogen sind. Ein Gegenstand erschließt sich als ein Text, indem er

²⁰⁹ Dieses Verständnis von Sprache von Saussures Bestimmung der „langue“, Ferdinand de Saussure [1916] 1972, p. 13-43, 155-184.

²¹⁰ *ibid.* l'art charnel transformiert den Körper in Sprache und kehrt das christliche Prinzip, dass "das Wort Fleisch werde" um zugunsten des Fleisches, das Wort wird."

²¹¹ wie der Genetische Code gern genannt wird.

²¹² Francis Collins, Human Genome Project, am 26. Juni 2000, als die Entschlüsselung des menschlichen Erbguts öffentlich bekannt gegeben wurde. What they said: Genome in quotes 26.06.2000, BBC News UK edition online: http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/sci/tech/newsid_807000/807126.stm [15.04.2005]

²¹³ US-Präsident Bill Clinton am 26. Juni 2000 in einer Fernsehsendung zur Entschlüsselung des menschlichen Erbguts durch die Firma Celera Genomics von Craig Venter, *ibid.*

²¹⁴ Ferdinand Saussure, [1916] 1972 Seine Vorlesungen wurden nach seinem Tod 1915 von zwei seiner Studenten veröffentlicht.

²¹⁵ Eine Sammlung wichtiger Texte des „Linguistic Turn“ hat Richard Rorty 1967 zusammengestellt.

// SCHNITT/STELLE Körper

„auseinandergelegt“ wird: es geht um „dé- montrer“(de- montieren) im Unterschied zum „se montrer“ („ sich zeigen oder offenbaren“), wie Barthes es als französisches Wortspiel veranschaulicht.²¹⁶ Der Text wird weder wie das „Wort“ (Gottes) offenbart noch bildet er eine Substanz oder eine essentielle Anordnung, die sich entfaltet. Vielmehr markiert der Text einen Raum, der sich erst in den Relationen und Praktiken seiner Elemente konstituiert. „Le Texte, lui, est un champ méthodologique [...] il n'existe que pris dans un discours.“²¹⁷

Für die Schnittstelle Körper bezeichnet das Paradigma des Textes das Schnittmuster, das den Körper jenseits substantieller religiöser oder natürlicher Zuordnungen als einen systemischer Zusammenhang vorstellbar macht, der sich durch die Relationen und Differenzen seiner Elemente organisiert und in den operativ eingegriffen werden kann mit dem Effekt, dass der vorgefundene Körper transformiert, gleichsam „umgeschrieben“ wird.²¹⁸

Verschiedene Formen der medialen Umsetzung des Verhältnisses von Körper, Text und Bild zeigte 1999 die Ausstellung „Der anagrammatische Körper“.²¹⁹ Der anagrammatische Körper ist der Körper, der nach dem Schnittmuster des Textes in seine Elemente zerlegt worden und nach einer anderen Anordnung rekombiniert worden ist.

Der Fotograf Hans Bellmer (1902- 1975)²²⁰ beschrieb 1934 erstmals die Vorstellung, den Körper als ein Anagramm zu lesen: „Der Körper- er gleicht einem Satz-, der uns einzuladen scheint, ihn bis in seine Buchstaben zu zergliedern, damit sich in einer endlosen Reihe von Anagrammen aufs neue fügt, was er in Wahrheit enthält.“²²¹

Bellmer hat dieses Bild des Körpers in Glieder-Puppen umgesetzt und in Fotografien festgehalten, die die einzelnen Elemente des Körpers in ihrer Isolierung und in immer wieder neuen Anordnungen zeigen. Die „Eva-Synthese“, wie er die weiblichen Kunst- Gestalten nennt, „... ist aus Division, Substraktion und Multiplikation, aber auch aus jener Vertauschbarkeit geboren, die [...] Permutation, [...] Anagramm genannt wird.“²²² Durch die Großaufnahmen und Close-Ups wird der Körper in isolierte Elemente zerschnitten, die in der Fotocollage in anderer

²¹⁶ Roland Barthes, De l'œuvre au texte, in: id. 1984, p. 73

²¹⁷ ibid

²¹⁸ Niklas Luhmann, 1984

²¹⁹ Die von Peter Weibel kuratierte Ausstellung "Der anagrammatische Körper. Der Körper und seine mediale Konstruktion" war vom 10. Oktober 1999 – 27. Februar 2000 in der Neuen Galerie Graz zu sehen und vom 8.04.2000 bis 27.08.2000 im zkm, Karlsruhe. Programmheft zur Ausstellung, ZKM, 2000 zkm Reader 2000, [http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader\\$116](http://on1.zkm.de/zkm/stories/storyReader$116) [15.04.2005]

²²⁰ Zu seiner Vita: <http://www.surrealist.com/artist.aspx?hellyeahjiggamonster=2> [15.04.2005]
Bellmer hat auch mehrere surrealistische Texte illustriert, u.a. L'Histoire d'Œil von Georges Bataille.

²²¹ Hans Bellmer, [1934], 1983, p. 95

²²² ibid.

// SCHNITT/STELLE Körper

Anordnung rekombiniert werden.²²³



// 21/ La Poupée/ Hans Bellmer 1935

Eine besondere Form der Visualisierung des Körpers als demontier- und rekombinierbaren Text hat der Fotograf Karel Teige (1900 – 1951)²²⁴ gemeinsam mit dem Poeten Vítěslav Nezval (1900 – 1958) in dem 1926 erschienenen Band „ABECEDA“ (Alphabet) entwickelt. „Der Körper wird durch die Fotografie als Text lesbar. Die Buchstaben des Körpers werden identifiziert, lokalisiert, mit einem Wort: sequenziert.“²²⁵



// 22/ ABECEDA/ Karel Teige/ Vítěslav Nezval 1926

Die Logik der „Alphabetisierung“, die Elemente des Körpers als Zeichen zu identifizieren und in einer Struktur zu lokalisieren, prägt auch das diskursive Muster, nach dem einige Jahrzehnte später in der Genanalyse „Mapping“ und Sequenzierung der DNA erfolgen, um den genetischen Code des Körpers zu entschlüsseln.²²⁶ „Mapping“ lokalisiert die Position und den Abstand

²²³ Programmheft zur Ausstellung, ZKM, 2000, p. 12

²²⁴ Zu Werk und Vita: Karl Teige, NYU Grey Art Gallery, N.Y. University s.a., <http://www.nyu.edu/greyart/exhibits/teige/> [15.04.2005]

²²⁵ Programmheft zur Ausstellung, ZKM, 2000, p.12

²²⁶ Einen guten Überblick zur Genanalyse und zur Verschränkung von Kunst und Gentechnologie bieten die Ausstellungen resp. Kataloge/ Websites: Gen-Welten Bonn 1998; The Genomic Revolution New York 2001/02; <http://www.amnh.org/exhibitions/genomics/index.html> [15.05.2004]

// juttafranzen berlin 2005

zwischen den Genen; „Sequenzierung“ identifiziert die Anordnung ihrer elementaren Bestandteile.²²⁷ „Das Verfahren des Sequenzierens, das wir heute durch die Gentechnik kennen und bei dem die Erbschaft metaphorisch gesprochen als eine Folge von Buchstaben zu verstehen ist,[...]hat die Fotografie und die Kunst schon verwendet.“²²⁸

Die in der DNA gespeicherten Erbinformationen bestehen- wie ein Anagramm- in der Aneinanderreihung und Rekombination von vier immer gleichen chemischen Substanzen, den Basen, die mit den Buchstaben A,C,G,T²²⁹ abgekürzt werden. „Das Alphabet des Lebens besteht aus vier Basen.“²³⁰ Den entscheidenden Anstoß zu dieser Vorstellung gab 1944 der Physiker Erwin Schrödinger mit seiner Überlegung, dass die Struktur der Genmoleküle als eine Art verschlüsselter Text zu begreifen sei.²³¹ Wie im Morse-Code würde eine begrenzte Anzahl von Elementen ausreichen für eine nahezu unbegrenzte Vielzahl von Kombinationen.²³² Die Metapher des „verschlüsselten Textes“ erweist sich in weiteren Untersuchungen als konstitutiv und keineswegs nur illustrativ für die Genanalyse.²³³ Die nahezu unendliche Vielfalt der Erbinformationen wird nicht durch eine ebensolche Vielfalt der chemischen Substanzen zu erklären versucht, sondern dem Muster des „Anagramms“ entsprechend: „Der Prototyp der Verschiedenheit wäre demnach >Roma –Amor< und nicht >Roma- Rosa<“. ²³⁴ Mit diesem Anagramm hat Chargaff seine These veranschaulicht, dass der Reichtum der biologisch-chemischen Aktivitäten durch verschiedene Sequenzen derselben Bausteine entsteht.

Einen allgemeinen und aktuellen Überblick zur Genforschung bietet:
Blueprint of the Body 2001, CNN Online- Dossier:
<http://www.cnn.com/SPECIALS/2000/genome/> [15.04.2005]

²²⁷ Blueprint of the Body 2001, „Q&A“- Questions and Answers-
<http://www.cnn.com/SPECIALS/2000/genome/story/overview/> [15.04.2005]

²²⁸ Peter Weibel 2000, p. 11

²²⁹ Es sind die Nukleinsäuren Adenin, Cytosin, Guanin und Thymin.

²³⁰ Facts about Life s.a., Das vernetzte Lexikon der Bio- u. Gentechnologie,
http://www.lifescience.de/factsaboutlife/facts_frame.html [15.04.2005]

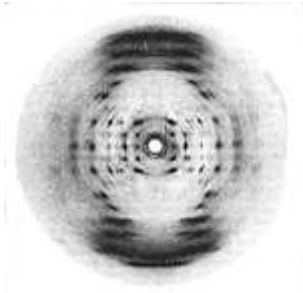
²³¹ Hans Blumenberg [1981], 2000, 5.Aufl. p. 372ff

²³² *ibid.*, p. 378

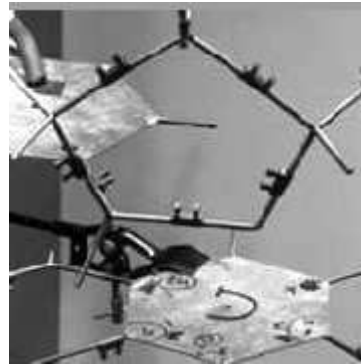
²³³ Die konstitutive Bedeutung der „Lesbarkeit“ für die Entdeckung des genetischen Codes hat Hans Blumenberg aufgezeigt. [1981],2000, 5.Aufl.,p. 372-409

²³⁴ Chargaff, zitiert in: Hans Blumenberg [1981], 2000, 5.Aufl. p. 382

// SCHNITT/STELLE Körper



// 23/ DNA X-Ray/ Rosalind Franklin 1952



// 24/ Crick und Watson's DNA Modell 1953

Rosalind Franklin gelangen mit der Röntgentechnik 1952 Aufnahmen der DNA,²³⁵ die das Bild einer kristallinen Struktur mit aperiodischer Anordnung, wie es Schrödinger nur beschrieben hatte, bestätigen. Die dunklen Punkte können als die elementaren Basen identifiziert werden. Sie sind paar- und kreuzweise angeordnet. Aus der Verbindung der Base A mit T sowie G mit C entstehen zwei Paare gleicher Form, die durch Hydrogen Stränge zusammengehalten werden. Nachdem er dieses Bild gesehen hatte, gelang es Watson die Basen in eine doppelstrangige Phosphat- Zucker Backbone Helix einzupassen und das erste Modell der DNA zu entwickeln.²³⁶ Von ihrem Bild aus konnte die DNA „erobert“, disponibel gemacht und als Transformationspotential erkannt werden. Das Lesen der unterschiedlichen Sequenzen bzw. der Vielfalt der Anagramme, die aus den vier Basen möglich sind, kann ebenfalls erst durch Visualisierung und Identifikation erfolgen. Die DNA wird mit einem Fluoreszenzfarbstoff angefärbt, und jeder Base wird eine bestimmte Farbe- rot, grün, gelb und blau zugeordnet. Nicht der Blick des bloßen Auges, sondern der Blick, den die Technologie und Medienapparatur des Lasers bewirkt, kann die jeweilige chemische Dichte erfassen, so dass die Farbfolgen als Buchstabenfolgen „gelesen“ und die Sequenz der Basen identifiziert und interpretiert werden

²³⁵ Rosalind Franklin s.a, Dawson College,
<http://omega.dawsoncollege.qc.ca/ray/dna/franklin.htm> [15.05.2004] [nicht mehr online]
Pictures and Illustrations, Rosalind Franklin's x-ray diffraction photo of structure B, s.a., Oregon State University,
<http://osulibrary.orst.edu/specialcollections/coll/pauling/dna/pictures/franklin-typeBphoto.html> [15.04.2005]

²³⁶ Making the Modern World, What is life? Icons of Invention,
http://www.makingthemodernworld.org.uk/icons_of_invention/science/1939-1968/IC.073/ [15.04.2005]

Rosalind Franklins Verdienst für die Erforschung der DNA ist weder von Crick, Watson und Wilson, die 1962 für ihre Arbeit den Nobelpreis erhielten, noch von der Öffentlichkeit gebührend beachtet und gewürdigt worden. Ihre Arbeitsresultate sind angeblich von den drei männlichen Kollegen ohne ihr Wissen und ohne ihre Zustimmung benutzt worden. Franklin ist 1958 verstorben. So bleibt es Spekulation, ob sie an der Auszeichnung mit dem Nobelpreis beteiligt worden wäre. „The story of DNA is a tale of competition and intrigue“:

Rosalind Elsie Franklin s.a, .<http://www.sdsc.edu/ScienceWomen/franklin.html> [15.04.2005]
Jeris Stueland et al. 12.08.1997, <http://www1.umn.edu/scitech/franklin.htm> [15.05.2004] [nicht mehr online]
Rosalind Franklin: Dark Lady of DNA, 06.10.2002,
<http://www.npr.org/programs/atc/features/2002/oct/darklady/> [15.04.2005]

// juttafranzen berlin 2005

kann. Kevin Clarke geht in seinem Projekt „From the blood of poets“²³⁷ den Parallelen nach zwischen den medialen Vermittlungen der frühen Fotografie und den aktuellen Visualisierungen der genetischen Struktur. Clarke zeigt auf, dass nicht von der Materialität des Körpers aus, sondern erst von einer – wie in Platons Höhlengleichnis- künstlich beleuchteten „Schattenwelt“ und ihrer Bilder aus die DNA der Schnittstelle Körper wahrgenommen werden kann. „It is not the thing itself which the geneticist views but the shadow of the thing, it's chemical trace. [...]The creation of a shadow reality allows light to leave a trace which can cause an invisible substance to be captured and analyzed with precision. ...“²³⁸

5.3 Die Macht des Codes: Performanz

Der Code ist ein Text, der nicht beschreibt, sondern ausführt, was er bezeichnet. Wie dem Bild die produktive Wirkung zukommt, das Potential der Schnittstelle Körper vorzustellen, so hat der Code die Macht der Performanz, indem er, „operativ“ oder „performativ“²³⁹ das Vorstellbare ausführt. Der Code umfasst die Praktik der De- und Recodierung, die die vorstellbare Transformation des Körpers herstellbar macht. Das Bild des „soften“ Körpers, mit dem die Vorstellung einer „nature(n) Matrix der Einheit“²⁴⁰ endgültig aufgegeben ist zugunsten einer Vielfalt hybrider, temporärer und immer wieder neu kombinierbarer Körper wird vom Code als ein selbstreferentielles System generiert, das sich durch die Relationen und Differenzen seiner Elemente organisiert. An die Stelle einer starren Ursache-Wirkungs-Mechanik zwischen feststehenden Einheiten sind Mechanismen der Steuerung, Selbstregulierung und des Austausches getreten. „No causes- no effects – mutual emergence“.²⁴¹ „Diese De-Ontologisierung und Funktionalisierung ...ist...durch die Mathematisierung der Naturwissenschaften in Gang gebracht worden. Was man zählen kann, kann man auch weiter auflösen, sofern ein operativer Bedarf dafür besteht.“²⁴² bis hin zur binären Opposition von „0“ und „1“, die die Digitalisierung des Systems ermöglicht.

Die Operation der Demontage und Rekombination der Elemente und ihres systemischen Zusammenhangs hat die Wirkung, den Körper zu de- und recodieren. Das „gelingt“ oder

²³⁷ Kevin Clarke s.a., From the Blood of Poets, <http://www.kevinclarke.com/blood4a.html> [15.04.2005]
Kevin Clarke arbeitet als Künstler seit 1987 mit Gentechniker zusammen, um Portraits unter Verwendung von DNA- Sequenzen zu erstellen.

²³⁸ ibid.

²³⁹ J.L. Austin, Key Concepts s.a., Notes from: How to do things with Words.
<http://www.sou.edu/ENGLISH/Hedges/Sodashop/RCenter/Theory/People/austin.htm> [15.04.2005]

²⁴⁰ Donna Haraway, [1991a] 1995a, p.44

²⁴¹ Mit diesen Keywords leitet Allucquère Rosanne Stone ihr Essay zu Themen „at the Close of the Mechanical Age“ ein. [1995], 1998³, p.21

²⁴² Niklas Luhmann, 1984, p. 42

„misslingt“: Code ist weder „wahr“ noch „falsch.“²⁴³. Das Kriterium ist vielmehr, Prozesse ausführen und steuern zu können, so dass bestimmte Resultate erzeugt werden. Für den Körper lässt sich nicht eine „wahre“ Gestalt begründen, sondern eine ausführbare herstellen. Das kann die sozial positiv sanktionierte Gestalt der Cindy Jackson sein, aber auch die Gestalt Orlans mit Silikonpolstern auf der Stirn oder einer zweiten Mundöffnung im Kinn. Der Code führt die Vielfalt, die die Bilder der Schnittstelle Körper vermitteln, als „die Wiederholung der Differenzen als Differenzen“²⁴⁴ aus. Eine „gestreute und nomadische Vielfältigkeit“²⁴⁵ bestätigt sich im „Spiel“, das in keinem definitiven Körper endet, sondern einen immer wieder hybriden Körper bewirkt, der „geöffnet“ bleibt für andere Differenzen. „Produire le texte [c'est] le jouer, le défaire et le faire partir.“²⁴⁶

In der Installation „Genesis“ (1999) entwickelt Eduardo Kac das Verhältnis von Körper und Code als das „Dreiersystem“ von Sprache, DNA-Code und binärer Logik, das er als den „Schlüssel zum Verständnis der Zukunft“ begreift.²⁴⁷ Die „Schöpfung“ des Fleisches aus dem „Wort“ wird entmystifiziert zu Prozessen der Datenverarbeitung, -speicherung und -visualisierung. Text und Technologie generieren einen Kunst- Körper, dessen Daten an technologisch definierten Schnittstellen durch UV-Licht und Farben für den Zuschauer sichtbar werden und von ihm „operativ“ gelesen und transformiert werden können.

Die Installation setzt an mit der Sprache in Form eines Textes. Ein Bibelzitat²⁴⁸ wird nicht als das „Wort“ der „Offenbarung“ aufgenommen, sondern als ein Text demontiert und zu der Matrix rekombiniert, von der aus das Projekt „Genesis“ aufgebaut wird: der Text wird transformiert in das Anagramm eines Morsecodes.²⁴⁹

²⁴³ J.L. Austin, Key Concepts s.a., Notes from: How to do things with Words.

<http://www.sou.edu/ENGLISH/Hedges/Sodashop/RCenter/Theory/People/austin.htm> [15.04.2005]

²⁴⁴ Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, in: id. 1977, p. 45. Foucault bezieht sich in diesem Text auf „Différence et Répétition“ von Deleuze und das schon von Nietzsche entworfene Szenario der „Wiederkunft.“

²⁴⁵ *ibid.* p.43

²⁴⁶ Roland Barthes, 1984, p. 79

²⁴⁷ Katalogtext zu "Genesis", O.K. Centrum für Gegenwartskunst Linz, 1999, p. 45-48, online: <http://www.ekac.org/genger.html> [15.04.2005]

²⁴⁸ „Machet Euch die Erde untertan und herrschet über die Fische im Meer und die Vögel unter dem Himmel und über das Vieh und alles Getier, das auf Erden kriecht.“ 1.Buch Moses

²⁴⁹ Der Morsecode kann auf Kacs Website auch gehört werden: Kac Web s.a., <http://www.ekac.org/biblemorse.html> [15.04.2005]

// SCHNITT/STELLE Körper



// 25/ Genesis Morse Code/ Eduardo Kac 1999

// 26/ Genesis DNA Code/ Eduardo Kac 1999

Als nächstes wird der Morsecode konvertiert in einen DNA-Code, der ein künstliches Gen herstellt. „Das Schlüsselement der Arbeit ist ein "Künstler- Gen", das heißt, ein synthetisches Gen, das ich erfunden habe und das in der Natur nicht vorkommt.²⁵⁰“ Kac setzt den Schnitt nicht in das eigene Fleisch, sondern stellt mit Hilfe der Technologie und des Wissens um den schon decodierten Text des Körpers einen Kunst- Körper her.



// 27/ Genesis /Eduardo Kac 1999

Die Installation bietet ein Laborszenario²⁵¹, das technische Geräte und Medienapparaturen bereit stellt, um an der Schnittstelle des (Kunst)- Körpers Praktiken der De- und Recodierung im Bild wahrzunehmen und interaktiv auszulösen. Vor Ort oder über das Internet vermittelt kann der Zuschauer mit UV-Licht das künstliche Gen transformieren und die initiierten Prozesse zugleich durch ihre Visualisierung in Farbmustern beobachten. Die Performanz- die Ausführung des Codes²⁵² geht einher mit seiner Performance: Die Videoprojektion vor Ort zeigt ein

²⁵⁰ Katalogtext zu "Genesis", ibid. <http://www.ekac.org/genger.html> [15.04.2005]

²⁵¹ Ausgestellt werden eine Petrischale mit Bakterien, eine flexible Mikrovideokamera, eine UV-Lichtbox und eine Mikroskopbeleuchtung. Die Kombination ist mit einem Videoprojektor und zwei vernetzten Computern verbunden. Ein Computer führt als Webserver (Streamer für Live-Video und Live-Audio) die UV- Aktivierung auf Fernaufforderung durch. Der andere Computer dient als DNS-Musiksynthesizer. Eine ausführliche Beschreibung der Installation findet sich auf Kacs Website: <http://www.ekac.org/geninfo.html> [15.04.2005]

²⁵² Durch den Einsatz von Bakterien wird im Kunst-Gen eine Mutation ausgelöst, „...1) aufgrund des natürlichen Vermehrungsprozesses der Bakterien, 2) aufgrund der bakteriellen dialogischen Interaktion, 3) aufgrund der vom Menschen aktivierten UV-Strahlung.“

// juttafranzen berlin 2005

überlebensgroßes Bild der Bakterienteilung und -interaktion, wie sie mit der Mikrovideokamera gefilmt wird. An den Wänden ist Text zu lesen: das Bibel-Zitat und der Code des synthetischen Gens. Zum Ende der Ausstellung wird der transformierte Code wieder in die englische Sprache zurückübersetzt.

Das Laborszenario der „Genesis“ mit seinem dunklen abgeschlossenen Raum, in dem im Schein künstlichen Lichtes Projektionen sichtbar werden, legt den Vergleich mit der Anordnung des „Höhlszenarios“ nahe, wie es Platon beschrieben hat. Der Installationsraum gibt die Technologie, die Medienapparaturen und die Praktiken vor, durch die die Schnittstelle Körper als ein Bild angeeignet und in einem Potential aufgedeckt werden kann, wie es außerhalb des Szenarios nicht möglich ist. Das Interface, von dem aus vor Ort oder via Internet der interaktive Eingriff in die Transformation des Kunst-Gens erfolgen kann, bildet gleichsam die „Mauer“, die zwischen dem Betrachter und dem UV-Licht als das Medium auftritt, das die Projektionen an den Wänden vermittelt. Diese „Schattenbilder“ sind in „Genesis“ Simulakren einer Simulation: sie visualisieren die Struktur und das Potential eines Körpers, der als Kunst-Gen bereits eine Simulation ist. Die produktive Macht des Bildes für die Schnittstelle Körper wird gleichsam doppelt aufgezeigt. Das Kunst-Gen kann nicht als „bloße“ Simulation denunziert werden, da auch das „natürliche“ Gen nur in seiner Vermittlung als Bild wahrgenommen und editiert werden kann. Es gibt kein Verhältnis von Ur- und Abbild und keine Hierarchie zwischen den medial vermittelten Vorstellungen des Körpers. So steht das Bild des Bibelzitats neben den visualisierten De- und Recodierungen. Das „Wort“ markiert keinen Ursprung einer Entwicklung, sondern ist eine mögliche Position und eine Spur der Herkunft von Vorstellungen des Körpers in einem systemischen Zusammenhang, der als ein Differenzfeld organisiert ist.

6 <Fin> Schnitt! Performance

Die Performanz des Codes setzt sich um als „Performance“, in der der Mensch als (Schau-)Spieler seiner selbst auftritt.²⁵³ Die Schnittstelle Körper will inszeniert werden: der Blick und Schnitt „inside“, der den Körper als performativen Text und Code enthüllt und editiert, wird zum Ereignis „outside“. Sind mit dem Schnitt die Grenzen des „ready made“ überschritten, so folgt keine erneute verhüllende „Rückkehr zur (angeblichen) Natur“, sondern das „outing“, das öffentliche Bekenntnis zum „Self- made“.²⁵⁴ Die Vorstellung des anderen Körpers, die der Schnitt in den Körper einschreibt, wird als (Selbst-) Bild nach außen in Szene gesetzt: Die Performanz des Codes wird zur „Performance“; die Operation des Schnitts verläuft als kulturelle Interaktion. Die Schnittstelle Körper wird zum Gegenstand des gesellschaftlichen und kulturellen Diskurses.

²⁵³ cf. Hellmut Plessner 1985a

²⁵⁴ cf. p. 16

- Orlan setzt im „Projekt „L'Art Charnel“ mit der Inszenierung des Schnitts radikal bei der chirurgischen Operation ein und erklärt Schnittstelle ihres Körpers explizit zum Ort der öffentlichen Debatte: „L'Art Charnel [s'intéresse]...au corps modifié, devenu lieu de débat public.[...]Mon travail et ses idées incarnées dans ma chair posent questions sur le statut du corps dans notre société...“²⁵⁵
- Künstler wie Dennis Ashbaugh und Andreas Horlitz haben die Einsicht, die die Schnittstelle Körper in den genetischen Code eröffnet, als Aussicht nach außen und Muster der Selbstwahrnehmung dargestellt
- Die „Fröhliche Chirurgie“ setzt den Schnitt als Präsentation von „Vorher“- „Nachher“ Bildern in Szene, in denen das Bild des „Self-made“ als gelungenes Resultat des Schnittes inszeniert ist. Mit ihrer Performance „Omniprésence“²⁵⁶ geht Orlan auch radikal über den schönen Schein des perfekten Resultats hinaus und inszeniert die Einschreibung in den Körper nach außen als „Narbenschrift.“

6.1 Schnitt – Performance

Das Projekt „L'Art Charnel“ inszeniert die Schnittstelle Fleisch radikal vom blutigen Schnitt und seinen technischen Bedingungen an. Das Szenario des (blutigen) Schnitts in das Fleisch verläuft als das nach außen gerichtete Spektakel der „performances- chirurgicales“.²⁵⁷

Der Operationssaal bietet als die gleichsam äußere Schnittstelle den Raum, in den Orlan grundlegende Ereignisse des Schnitts in das Fleisch nach außen in Szene setzt. Sie nutzt ihn als Atelier und als Bühne für „...une performance radicale pour moi-même et au delà de moi-même... A radical performance for myself and beyond myself“.²⁵⁸ Orlan inszeniert ein „Anatomisches Theater“, in dem der Schnitt und Blick in den Körper zur Lobpreisung des „Self-Made“ und seiner öffentlichen Diskussion erfolgt. Die bunte Dekoration der Technologie unterstreicht, dass die Transformation vom „ready“ zum „self“ made als ein „Spiel“ konzipiert ist.

²⁵⁵ Orlan Official Website 1999/2000,

http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/conference/conference.html [12.07.2003]

[nicht mehr online]; engl. Übersetzung: Orlan [1995] 1998, p. 319

„L'Art Charnel interessiert sich für den modifizierten Körper, der zum Ort öffentlicher Diskussion geworden ist. Meine Arbeit und ihre dem Körper einverleibten Ideen werfen Fragen auf nach dem Status des Körpers in unserer Gesellschaft.“

²⁵⁶ Orlan Official Website Relaunch 2003, <http://www.orlan.net/> ->Oeuvres -> Omniprésence [15.04.2005]

²⁵⁷ Orlan Official Website 1999/2000,

http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/conference/extrait3.html [12.07.2003][nicht mehr online]

²⁵⁸ Orlan Official Website 1999/2000,

http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/omnipresence/omni_1.html [12.07.2003] [nicht mehr online]; auch: Orlan [1995] 1998, p. 317



// 28/ L'Art Charnel OP-Performance/ Orlan 1990

// 29/L'Art Charnel OP-Performance/ Orlan 1990

Das über Videoaufzeichnung oder auch direkte Satellitenübertragung zugeschaltete Publikum wird gleichwohl einem „Theater der Grausamkeit“²⁵⁹ ausgesetzt. Schock und das Leidensgefühl, das der Blick auf das Operationsszenario auslöst, sollen sensibilisieren für die verborgenen Ereignisse, die erst der Schnitt in das Fleisch freilegt: „Il s' agit .de continuer à réfléchir à ce que c'est derrière ces images.“²⁶⁰ Der Schnitt durch die Oberfläche des (Spiegel-) Bildes hindurch, der für das Selbstportrait, wie es Orlan in ihren Körper einschreibt, grundlegend ist, wird auch nach außen als ein Schnitt durch gesellschaftlich vorgegebene Vorstellungen und Bilder des Körpers projiziert. Die Performance „for myself“ ist zugleich „beyond myself“, indem sie den Körper in seiner überindividuellen Performativität als Text und Code aufzeigt. Ein zentrales Moment bildet hierbei die Lektüre von Text während des Schnitts, die Orlan so lange es ihr möglich ist, fortführt, bis der Eindruck entsteht, dass das Sprechen losgelöst von ihrem Körper erfolgt.²⁶¹ Es scheint damit die Schwelle des „beyond myself“ erreicht, in der das Fleisch „Wort“ wird: der Diskurs des Körpertextes tritt „outside“ auf und Orlans Körper ist durch den Schnitt „inside“, in sein System eingeloggt, „kein Anfangen, ... Urheber,... nur eine winzige Lücke“²⁶² im „Spiel“ seiner Differenzen. „Man muss weiterreden, ich kann nicht weitermachen, man muss weiterreden, man muss Wörter sagen, solange es welche gibt; man muss sie sagen, bis sie mich finden, bis sie mich sagen...“²⁶³

Auch die „Réliquiaires“, Objekte aus Text und Haut, in denen Orlan einen Text von Michel

²⁵⁹ Antonin Artaud, (Mai 1933) 1964 cf. p- 22

²⁶⁰ Orlan Official Website 1999/2000, http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/conference/conference.html [12.07.2003] [nicht mehr online]; engl. Übersetzung: Orlan [1995] 1998, p. 319

²⁶¹ ibid.

²⁶² Michel Foucault, [1972] 1974, p. 5

²⁶³ Orlan Official Website 1999/2000, http://www.cicv.fr/creation_artistique/online/orlan/conference/conference.html [12.07.2003] [nicht mehr online]; engl. Übersetzung: Orlan [1995] 1998, p. 319.

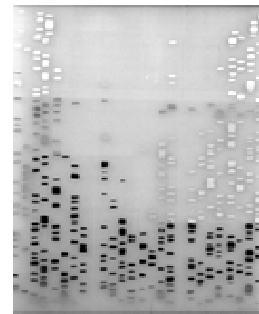
// SCHNITT/STELLE Körper

Serres mit Stücken ihrer Haut zusammenfügt, zeigen die „Software“ Körper, die „for myself“ editiert wird, in ihrer Verschaltung mit dem Code „beyond myself“. Orlan „performs performativity whilst performativity performs her.“²⁶⁴ In der bunt gestalteten Performance setzt Orlan das Schnittmuster des Körpers, die Performanz seines Codes, die ihr das Herstellen der Kunst- Gestalt ihres Körpers ermöglicht, nach außen in Szene. Die öffentliche Diskussion dessen, was der Schnitt und Blick in den geöffneten Körper enthüllt, wird möglich.

6.2 Einsicht / Aussicht

Die Einsicht auf den DNA-Code bildet das Material für die Arbeiten von Horlitz und Ashbaugh. Sie entwickeln Formen von Selbstportraits, die ebenfalls durch den Schnitt durch den Spiegel hindurch mit dem Blick in den geöffneten Körper entstehen. Sie kennzeichnet aber nicht das „Einschreiben“ des Selbstbildes in das Fleisch, wie es beim Schnitt der „Fröhlichen Chirurgie“ und „L'Art Charnel“ erfolgt, sondern die Perspektive des „Lesens“ oder die Suche nach „Spuren“ im Text der Schnittstelle Körper, die dann als Selbstbild nach außen dargestellt werden.

Horlitz hat unter dem Titel „Autoportrait DNA“²⁶⁵ Röntgenfilme der DNA-Sequenzen von Myosin, Keratin und Beta-Endorphin, die im Körpersystem Herz, Haut und Wohlbefinden steuern, auf drei große (300x220cm), dicht nebeneinander angeordnete Glasscheiben übertragen. Die Banden des DNA-Textes sind verspiegelt und reflektieren den Raum sowie die Person, die dem Code gegenüber tritt. Der Text des Körpers „inside“ wird nach außen in



// 30/ Autoportrait DNA/ Andreas Horlitz 1998

einer Bildform präsentiert, die die klassischen Formate des Triptychon und des Spiegelbildes aufgreift.

Der dreigeteilte Flügelaltar war im 15./16.Jh. eine beliebte Darstellungsweise für religiöse Motive. Das zentrale Bild konnte von den Außenflügeln verdeckt und nur zu bestimmten Anlässen geöffnet werden. In den modernen Varianten wird das Triptychon eingesetzt, um ein Bildganzes in Elemente zu gliedern, die „räumlich und gedanklich zusammen gehören, zugleich

²⁶⁴ Kate Ince, 2000, p. 113; Ince verweist auf Butler:“ It is important to distinguish performance from performativity: the former presumes a subject, but the latter contests the very notion of the subject.“ Butler 1994

²⁶⁵ Diese Arbeit war 1998 für die Präsentation in der „artothek“ des Kölner Stadtmuseums konzipiert worden. artothek 1999, Andreas Horlitz, http://www.museenkoeln.de/artothek/aus_01.asp?ID=26 [15.04.2005]
2001 wurde sie im Lehmbruckmuseum, Duisburg in der Ausstellung „Unter der Haut“, gezeigt. Katalog 2001, 98ff

// juttafranzen berlin 2005

aber auch als selbständige Einzelne denkbar wären, also mehr als bloße Ausschnitte sind.²⁶⁶

Es kann der „Bildgedanke“ wie ein Text von links nach rechtsgelesen werden.²⁶⁷

Indem Horlitz zur Darstellung des DNA-Codes das Format des Triptychon wählt, verweist er zum einen zurück auf die religiös und mythisch geprägte Offenbarung: Der Blick „inside“ in den Körper war grundsätzlich verdeckt und wurde nur zum Ereignis der Lobpreisung der göttlichen Schöpfung für das Publikum geöffnet. Zum anderen wird die anagrammatische Struktur des Körpertextes durch das Bildformat unterstützt, das den Schnitt und die systemische Rekombination nach außen umsetzt.

Die Transparenz des Glases und die Anordnung des Codes in dechiffrierbaren Banden stellen den Blick „inside“ auf den Text des Körpers in den aktuellen demystifizierten Diskurs seiner Lesbarkeit und des „Self Made“. Der Code wird als verspiegeltes Muster nach außen umgesetzt, in dem sich der Betrachter reflektiert. Der Text wird „outside“ als Spuren eines Selbstbildes des Betrachters im Spiegel sichtbar.

Dieses „Autoportrait“ zeigt nicht den einzelnen Betrachter als Ganzes- wie in der „klassischen“ Spiegelsituation-, sondern immer im Ausschnitt, jeweils als ein Element des Codes. Mit dem Wechsel der Position erblickt der Betrachter ein anderes Selbstbild als Reflex eines anderen Codeelements. Der DNA-Code wird in Horlitz' Darstellung „outside“ als Bedingung und Möglichkeit der Vorstellung des eigenen Körpers und seiner Transformation in Szene gesetzt. Die Bezeichnung „Auto“-portrait unterstreicht, dass es ein Selbstportrait ist, das nicht mehr im „closed circuit“ des Selbstbezuges, sondern durch die Ankopplung, Verschaltung mit dem kybernetischen System des Körpers und seinen automatischen Generations- und Transformationsprozessen hergestellt wird.

Die Arbeiten „Bio-Gel (aka The Jolly Green Giant)“ und „WYSIWYG“ von Dennis Ashbaugh,²⁶⁸ jeweils „mixed media“ auf Leinwand, zeigen wie das „Autoportrait“ von Horlitz den Blick „inside“ auf den DNA-Code. Sie setzen Besonderheiten des Körpers nach außen um, die auch im Titel der Arbeiten zum Ausdruck kommen.

²⁶⁶ William E. Simmat: Über das Triptychon als bildnerische Form, Frankfurter Projekt II, Ausstellungskatalog

²⁶⁷ ibid.

²⁶⁸ Ashbaughs bereits 1990 entstandenen Arbeiten zählen zu den ersten Visualisierungen des genetischen Codes.



// 31/ Bio-Gel/ Dennis Asbaugh 1990

„Bio-Gel“ zielt darauf ab, den „soften“, hybriden Körper und seine Herstellbarkeit „outside“ darzustellen. An die Stelle der „...invisible hand of Darwinian evolution“²⁶⁹, ist der Diskurs des selbstreferentiellen Systems getreten, der den Text des Körpers als „Self-Made“ de- und recodierbar macht. „Bio“, das Leben, ist einem „Gel“ gleich (halb)transparent und transformierbar. Der Zusatz „aka The Jolly Green Giant“ stellt wie ein Nickname den Bezug auf das eigene Selbstbild her.

Der „Giant“ Code inszeniert sich als „jolly“ als „fröhliche Wissenschaft“, in deren Struktur und Gestaltungspotential auch die Spuren des eigenen Selbstbildes zu sehen sind.

Ashbaughs Arbeit „WYSIWYG“ – „What You See is What You Get“- nimmt mit diesem Titel die „Eroberung“ des Körpers und seines Textes im „Bild“ auf. Der Code kann, so wie er gesehen wird, gelesen und editiert werden. Das Sichtbare repräsentiert nicht, sondern führt aus. Es gibt keine ontische Substanz hinter oder unter der Performanz des Codes. Zugespitzt lässt sich fragen: „Steckt hinter dem bunten Geflimmer an G, A, C, T mehr als ein Schatten unserer selbst?“²⁷⁰

Diese Frage nach dem Aufspüren des Selbstbildes im Text des Körpers nimmt auch Camille Utterbeck mit einer Real-Time Video- Installation auf.²⁷¹ Am Ausgang der naturwissenschaftlichen Ausstellung „Genomic Revolution“²⁷² wird der Besucher von einer Kamera erfasst und sein Körperumriss als farbige DNA-Sequenz auf einen Monitor übertragen. In dem „Geflimmer“, das die Ankopplung seines Körpers an Techniken der Visualisierung erzeugt, kann der Besucher durch die Informationen über den Körper „inside“, die er zuvor in der Ausstellung als Daten aufgenommen hat, die Spuren seines Selbstbildes „outside“ wahrnehmen. Es wird ein „Schatten“ sichtbar, der weder ein Trugbild noch eine bloß subjektive Interpretation ist. Es ist der Effekt einer Simulation, die das personenbezogene Bild so weit demontiert, dass es mit dem Bild des Codes kombinierbar wird. Dieses Simulakrum besteht jeweils nur in der (temporären) Anordnung von Körper, Technologie und Medienapparatur, wenn der Blick der Kamera aus der Position eines Anderen auf den eigenen Körper gerichtet ist und ihn mit Daten verschaltet, die den Code als überindividuellen Text visualisieren. In dieser Vermittlung, die die Vorstellung des eigenen Körper im systematischen Zusammenhang des

²⁶⁹ Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution s.a., <http://www.genomicart.org/ashbaugh.htm> [15.04.2005]

²⁷⁰ Volker Lehmann, Sind Wissenschaftler in Aktion die zeitgemäßen Performance.Künstler?, Telepolis, 27.05.2001 <http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/lis/7741/1.html> [15.04.2005]

²⁷¹ Drawing from Life 2001, The Genomic Revolution New York 2001/02 http://www.amnh.org/exhibitions/genomics/0_home/art.html [15.04.2005]

²⁷² Die Ausstellung fand vom 23.05.2001 bis zum 01.01.2002 im „American Museum of Natural Science“ in

// SCHNITT/STELLE Körper

Codes positioniert, „flimmert“ ein Selbstbild auf, das hinter den Spiegel und seine imaginäre Verstrickungen führt.

6.3 Schöner Schein und Narbenschrift

Cindy Jackson inszeniert die Wirkungen der Schnitte in ihren Körper im Stil der „Vorher/Nachher“ Szenarien, wie sie in Frauenzeitschriften für kosmetische Praktiken und ihre Effekte zu finden sind.²⁷³ Der Schnitt wird in Bezug auf seine erfolgreichen und abgeschlossenen Resultate, nicht als (blutiger) Prozess nach außen dargestellt. Der Blick „inside“ bleibt ausgeblendet. Dieser „Tiefe“ verweigert sich die „Fröhliche Chirurgie“ in einer Performance, die nur auf der Oberfläche stattfindet, um „den Schein anzubeten.“²⁷⁴ „Outside“ wird das sozial positiv sanktionierte, „schöne“ und weitere gesellschaftliche Anerkennung versprechende Aus- Sehen in Szene gesetzt. Der Blick in den geöffneten Körper, der erst diesen Effekt ermöglicht, bleibt einem exklusiven (zahlenden) Publikum, gleichsam den „Insidern“ vorbehalten.



// 32/ Vorher – Nachher/ Cindy Jackson Abb. Website 2005

Cindy Jackson präsentiert ihren Körper konsequent als Ware: das „schöne“ Aussehen als Angebot auf dem Beziehungs- und Heiratsmarkt; die informative Einsicht in die Schnittprozesse für den lukrativen Verkauf auf dem Beratungsmarkt. Warencharakter und „Fröhliche Chirurgie“ entsprechen einander, indem bei beiden der schöne Schein des Resultats seinen Herstellungsprozess „verschleiert“. Die Kunst-Gestalt des Körpers wird zum „Fetisch“, dessen

New York statt.

²⁷³ Cindy Jackson Official Website 07.01.2002, relaunched 07/2003, <http://www.cindyjackson.com> [15.05.2004]

²⁷⁴ Friedrich Nietzsche, [1882], 1988, p. 352

// juttafranzen berlin 2005

// SCHNITT/STELLE Körper

„Geheimnis“²⁷⁵, „Self-Made“ zu sein, nach außen nur in der Art eines Labels auftritt, um seinen Marktwert als begehrtes Objekt zu optimieren.

Orlans Performance des siebten Schnitts mit dem Titel „Omniprésence“²⁷⁶ inszeniert „Allgegenwart“, nicht nur räumlich, indem das Szenario des operativen Schnitts simultan weltweit übertragen wurde,²⁷⁷ sondern auch in der zeitlichen Perspektive. Die Phasen vor und nach dem operativen Schnitt bis der Körper das Aussehen erreicht hat, das als Vorstellung den Schnitt geleitet hat, werden ebenfalls öffentlich präsentiert.

Nach dem operativen Schnitt wird die Inszenierung, die im Operationssaal begonnen hatte, um weitere vierzig Tage fortgesetzt. 41 Dyptychons enthalten jeweils ein Bild des vorgestellten Interface, wie es an der „computing machine“ entworfen wurde und eine tagesaktuelle Fotografie sowie ein abschließendes Bild. Die Konfrontation des „Vorher“ „Nachher“ ist mehr als eine Show der schönen Effekte. Sie bezieht die Vor- und Her- Stellungsprozesse, die das Szenario des Schnitts bestimmen, mit ein. „Von der präoperativen Kennzeichnung des Schnittmusters auf der Haut über die operative Defiguration der Gesichtsfäche bis hin zum postoperativen Heilungsprozess des durch Narben, Nähte und Hämatome gekennzeichneten Gesichts wird hier die metaphorische ‚Narbenschrift‘ konkretisiert.“²⁷⁸



// 33/ Omniprésence Installation/ Orlan 1994

Der Text, den der Schnitt in das Fleisch einschreibt, wird auf dem Interface der Haut als „Narbenschrift“ lesbar. Dass der Körper wie eine „Software“ editierbar und als Kunst- Gestalt herstellbar ist, hebt ihn nicht in seiner (blutigen) Materialität auf. Die „Wunde,[...] die das Kunstwerk [...] dem Naturwüchsigen schlägt.“²⁷⁹ hinterlässt ihre Spuren.

²⁷⁵ Karl Marx, Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis, [1867] 1972, p. 85ff

²⁷⁶ Orlan Official Website 2003, <http://www.orlan.net/> ->Oeuvres -> Omniprésence [15.05.2004]

²⁷⁷ Die Operation fand 1993 in New York statt und wurde weltweit direkt per Satellit übertragen, u.a. in die Galerie Gering, New York, in das Centre Pompidou, Paris, in das Mc-Luhan Center, Toronto.

²⁷⁸ Markus Buschhaus 2000, Der Körper ist eine Baustelle: Anatomisches Theater und Art Charnel <http://www.gradnet.de/papers/pomo2.archives/pomo2.papers/buschhaus00.htm> [15.04.2005]

²⁷⁹ Theodor W.Adorno 1973, p.98; cf. p. 16

// juttafranzen berlin 2005